



BETWEEN

OBJECT & EVENT

Partizipationskunst
zwischen Mythos und Teilhabe

Lars Blunck

LARS BLUNCK BETWEEN OBJECT & EVENT

Lars Blunck

BETWEEN OBJECT & EVENT

Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe

VDC▪

Umschlagvorderseite: George Brecht, *Cabinet*, 1959 (© George Brecht, Courtesy Hermann Braun, Remscheid)

Umschlagrückseite: Anita Reuben in der Ausstellung »Toward Events – An Arrangement« vor George Brechts *Cabinet*, Reuben Gallery, New York, 1959 (Courtesy Anita Simons, New York)

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

- © VG Bild-Kunst, Bonn 2001 für die Werke von Joseph Beuys, Joseph Cornell, Jim Dine, Marcel Duchamp, Jasper Johns, Piero Manzoni, Robert Morris, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle, George Segal, Jean Tinguely und Tom Wesselmann
Das Copyright an weiteren abgebildeten Werken liegt bei den jeweiligen Künstlern und Photographen bzw. deren Rechtsnachfolgern.
- © VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2003
www.vdg-weimar.de

E-Book ISBN: 978-3-95899-279-5

Inhalt

Einleitung 7

»The Art of Assemblage« – Der Begriff der Assemblage im Spiegel einer Ausstellung 13 · »Invited to be a Participant« – Zum Begriff der Partizipation 16 · Methodische Vorbemerkungen 19

1. Vom Atelier ins Archiv – Die Apparaturen und Spiele, Experimente und Exponate Joseph Cornells und Marcel Duchamps 27

Vom »Gadget« zum »Re-made« – Die Drehungen eines *Fahrrad-Rades* 29 · »A Childhood Regained« – Die »Vergessenen Spiele« des Joseph Cornell 36 · Entfaltung und Entdeckung der *Boîte-en-valise* 45 · Die Welt als Wunderkammer – Cornells Miniaturmuseen 53

2. »The Relationship Between the Object + the Event« – Jasper Johns und Robert Rauschenberg 59

Projektionsflächen des Realen – Rauschenbergs *White Paintings* 61 · »The Changing Focus of the Eye« – Johns' *Plaster-Cast-Targets* 68 · Ein Stuhl in der Kluft zwischen Kunst und Leben – Rauschenbergs Pilgerstuhl 76 · Konsekration durch und als Kunst? – Rauschenbergs *Black Market* 86

3. »Lifelike Art« – Allan Kaprows Theorie und Praxis situationaler Kunst 93

»The Alchemies of the 1960's« – Das Vermächtnis Jackson Pollocks 97 · »Between Happening and Daily Life« – Die Situierung des Betrachters in Kaprows Happenings und Activities 101 · »Surrounding the Visitor« – Die Situierung des Betrachters in Kaprows Environments 111

4. »An Art of Multiple Implications« – George Brecht und die Diffusion der Kunst in der Fluxus-Ästhetik 129

»Toward Events« – Von der Assemblage zum Arrangement 131 · »Clusters in Space« – Vom Arrangement zur Assemblage 135 · »Playfullness« – Der Eigensinn der Fluxus-Boxen 144

5. »Life Stripped of Sham and Hypocrisy« – Die Involvierung des Betrachters in Edward Kienholz' Tableaus und Environments 158

Die Enttarnung des Amerikanischen Traums – Kienholz als Agent Provocateur? 160 · Die »In-Szenierung« des Betrachters 175

6. Im Spannungsfeld von Aktion und Objekt, Performance und Partizipation – Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle 196

»The Participation of Someone as Innocent as a Child« – Tinguelys Maschinenspiele 199 · »Die Art mit der Flinte zu malen« – de Saint Phalles *Reliefs-Cibles* und *Tir-Tableaux* 211

7. »This Work is not Intended to be Participated with« – Tom Wesselmann, Jim Dine und die Abkehr von der Partizipationsidee in der Pop Art 220

Resümee 233

Anmerkungen 238

Literatur- und Quellenverzeichnis 294

Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis 328

Register 335

Einleitung

Kunst im 20. Jahrhundert, dies hat Oskar Bätschmann 1997 in seiner Monographie »Ausstellungskünstler«¹ in Anknüpfung an Martin Warnkes Buch »Hofkünstler«² überzeugend darlegen können, war immer »Ausstellungskunst«.³ Sie erhielt ihren Auftritt vornehmlich in den Ausstellungsräumen von Museen und Galerien. Ob öffentliches Museum oder kommerziell betriebene Galerie, beide Institutionen sind Orte der Kunst; Orte, an denen Kunst betrachtet und reflektiert wird; Orte, an welche die Kunst zu Präsentationszwecken gelangt.⁴ Sie wird ausgewählt, zusammengestellt, in einem Parcours inszeniert, bisweilen von einem Katalog begleitet, mit erläuternden Texten versehen oder von anderen didaktischen Hilfsmitteln flankiert. Auch war und ist das Pendant zur Ausstellungskunst, der Ausstellungsbesucher,⁵ vornehmlich aus einem Grunde an diesem Ort, nämlich der Begegnung mit der Kunst wegen. Ihm werden Ausstellungsstücke präsentiert, Beziehungen zwischen den Exponaten suggeriert, er wird im besten Sinne belehrt, sein Blick und Weg wird geleitet, seine Wahrnehmung stimuliert. Der Ausstellungsbesucher kann rezipieren, reflektieren, kontemplieren, delectieren oder anderen, zumeist jedoch als passiv empfundenen Tätigkeiten nachgehen. Was er in der Regel nicht kann, ist – abgesehen von seinem Weg von Exponat zu Exponat oder um ein Ausstellungsstück herum –, sich leiblich beteiligen, mitwirken, am Kunstwerk partizipieren. So gilt: an den Orten der Kunst begegnen sich zwei gemeinhin passive Pole, das zum Artefakt transzendierte Objekt auf der einen und der individuell prädisponierte und didaktisch angeleitete Betrachter auf der anderen Seite.

Diese Art der Begegnung ist mitnichten so selbstverständlich, wie sie uns heute erscheinen mag; und so wurde und wird sie immer wieder durchbrochen. Wer beispielsweise das ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe besucht, sieht sich mit »Klassikern« interaktiver Environments und Installationen von den späten siebziger bis in die neunziger Jahre konfrontiert. Einer dieser Klassiker ist – willkürlich herausgegriffen – Jeffrey Shaws interaktive Installation *The Legible City*,⁶ entstanden 1988 bis 1991. Dem Eindringen in den viel beschworenen Cyberspace stellt *The Legible City* die reale, körperliche Tätigkeit

des Rezipienten voran:⁷ Der Museumsbesucher kann auf einem Standfahrrad Platz nehmen und mittels kräftigen Tritts in die Pedale und zielgerichteter Bewegung des Fahrradlenkers durch eine virtuelle Stadt aus Buchstaben radeln, die sich vor ihm auf einer großformatigen Bildwand aufbaut. Derartige, mit dem Rezipienten als Co-Konstituenten der Kunst rechnende Installationen, sind freilich nicht ohne historische, wenn auch bei weitem weniger technizistische Vorläufer.

Bereits Mitte/Ende der fünfziger Jahre wurde in der Kunst ein neues Paradigma formuliert, das den bis dahin institutionell verbürgten Status des Kunstwerkes als adorables Meisterwerk radikal in Frage stellte. Die aktive Beteiligung des Betrachters wurde als neue Losung ausgegeben und sollte die noch in den fünfziger Jahren vom Abstrakten Expressionismus dogmatisch verfochtene triadische Rollenverteilung von Künstler, Werk und Betrachter aufweichen. Die Wirksamkeit der Kunst sollte durch ein stärkeres Maß an Unmittelbarkeit, Zufälligkeit und Situationshaftigkeit gesteigert werden, die Beziehungen zwischen Werk und Betrachter durch dessen Beteiligung intensiviert werden. Vor allem aber sollte der Rezipient stärker affiziert und involviert werden.

1957 hoben George Brecht, Allan Kaprow und Robert Watts in der Einleitung zu einem Förderungsantrag für ihr »Project in Multiple Dimensions«⁸ mit naturwissenschaftlichem Zungenschlag hervor, daß mit der »formulation of tactile and olfactory spectra«⁹ und deren Zusammenspiel mit Licht, Klang und Raum neue Felder zur Erforschung ästhetischer Praxis bereitstünden. In der unmittelbaren Folgezeit – Mitte/Ende der fünfziger bis Anfang/Mitte der sechziger Jahre – begannen zwei künstlerische Interessensphären zunehmend miteinander zu konvergieren: die bewußte Verschiebung der Rezeptionshaltung von einer »kontemplativen Attitüde« hin zu einer taktilen Involvierung des Betrachters sowie die Abkehr vom zweidimensionalen Tafelbild (als Modus der Darstellung) und einer Hinwendung zur Technik der Assemblage.¹⁰

Die vorliegende Untersuchung widmet sich der Assemblage in ihren unterschiedlichen Facetten unter dem Aspekt der Betrachterbeteiligung. Während unzählige Monographien, Ausstellungskataloge und Zeitschriftenartikel die Assemblagekunst weitgehend erschlossen haben, hat das Thema der Betrachterbeteiligung bislang keine angemessene Würdigung erfahren. Lediglich Frank Popper hat 1975 mit seiner Monographie »Art – Action and Participation« eine Abhandlung zum

Phänomen der Betrachterpartizipation vorgelegt.¹¹ Popper beschränkte seine Ausführungen allerdings auf die Kinetische Kunst (beziehungsweise dort, wo er den Partizipationsbegriff ausweitete, auf die Optische Kunst) der sechziger und siebziger Jahre und ließ vorherige künstlerische Partizipationskonzepte weitgehend unberücksichtigt. Seine Eingrenzung gibt Anlaß, die Entwicklung der Partizipationsidee für den Zeitraum von etwa Mitte der fünfziger bis Mitte der sechziger Jahre in Einzelwerkanalysen zu skizzieren und die mit der Partizipation verbundenen Probleme jeweils exemplarisch zu thematisieren.¹² Aus Gründen analytisch-interpretatorischer Tiefenschärfe wird sich dabei auf den US-amerikanischen Kunst- und Ausstellungskontext zu beziehen sein. Dies bedeutet, daß europäische Künstler (wie etwa die Nouveaux Réalistes) nur dort betrachtet werden, wo sie oder ihre Werke in einer direkten Beziehung zu den Amerikanern gesehen werden können.¹³

Mit einem derart gesteckten zeitlichen und kulturgeographischen Untersuchungsrahmen bewegen wir uns in einer Dekade der Kommerzialisierung und Medialisierung der amerikanischen Gesellschaft; jener Dekade, in der das Fernsehen die amerikanischen Haushalte eroberte,¹⁴ die satirische Comic-Zeitschrift *Mad* 1952 erstmals publiziert wurde,¹⁵ ein Jahr später Hugh Hefner mit der ersten Ausgabe des *Playboy* die puritanischen Moralvorstellungen des bürgerlichen Mittelstandes herauszufordern begann,¹⁶ die Barbie-Puppe 1958 im Handstreich die amerikanischen Kinderzimmer eroberte und der Hula-Hoop-Reifen im selben Jahr »ganz Amerika« in hüftschwingende Bewegung versetzte.¹⁷ Es ist dies aber auch die Zeit, in der William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac und andere in ihren Romanen und Gedichten an tradierten Werten rüttelten, den Konsumismus vorführten und die Irrwege des amerikanischen Traums aufzeigten. Jack Kerouacs »*On the Road*«,¹⁸ 1957 erstmals veröffentlicht, wurde auf Anhieb zu einem Manifest der Beat-Bewegung und des adoleszenten Lebensgefühls von Rast- und Haltlosigkeit. Marlon Brando und James Dean wurden in den Filmen »*The Wild One*« beziehungsweise »*Rebel without a Cause*«, beide aus dem Jahr 1954, zu den juvenilen Idolen einer gegen die bürgerliche Borniertheit ihrer Elternhäuser aufbegehrenden Jugend. Beat begann Mitte der fünfziger Jahre als breite kulturelle Bewegung weit über die heute legendäre literarische Strömung hinauszureichen und weite Teile des künstlerischen Lebens zu durchdringen.¹⁹ Miles Davis und Chet

Baker nahmen der konventionellen Tanzmusik ihre Eingängigkeit und überführten den Jazz in eine ›abstraktere‹, ›coolere‹ Form, den Bebop oder sogenannten Cool Jazz.²⁰ Robert Frank dokumentierte in seiner 1953 bis 1957 entstandenen Photoserie *The Americans* in brillanter Weise die amerikanische Gesellschaft in all ihren Facetten, positiven wie negativen. Die Merce Cunningham Dance Company machte seit Beginn der fünfziger Jahre den Zufall und die Improvisation zu einem integralen Bestandteil des Tanztheaters.²¹ Kurzum: das künstlerische Lebensgefühl dieser Zeit wurde geprägt von Improvisation und Innovation, Grenzüberschreitung und Provokation, aber auch von gesellschaftlicher und kulturpolitischer Repression.

Mag der Generationsbegriff grundsätzlich in seiner Anwendung auf künstlerische Phänomene und Strömungen auch zweifelhaft erscheinen, so trifft doch eine mit diesem verbundene Annahme auf die Künstler jener Tage zu: daß es sich nämlich bei einer Generation um eine Altersgruppe handelt, deren Mitglieder durch gemeinsame Erfahrungen und ein homogenes, konsentisches Lebensgefühl miteinander verbunden sind. Es waren jene, fast ausnahmslos zwischen 1920 und 1930 geborene Künstler, die den Abstrakten Expressionismus als eine künstlerische Wendemarke auffaßten, von der aus es neues künstlerisches Terrain zu entdecken galt, und die der Beat-Kultur nahe standen. Diesen Künstlern erschien die Assemblagetechnik als ein opportunes Mittel, um gegen den überväterlichen und als elitär mißbilligten Abstrakten Expressionismus zu opponieren.²² Wenn Werner Spiess 1989 von einer Generation von Künstlern sprach, von denen einige »so opportunistisch dem Betrachter das ›Du‹ der künstlerischen Partizipation«²³ angeboten hätten, so kleidete diese Bemerkung die zutreffende Beobachtung in ein polemisches Kleid, daß über die Idee der Betrachterbeteiligung der tradierte, als verkrustet empfundene Werkbegriff angefochten und die Kunst unmittelbarer angelegt werden sollte.²⁴ »I thought,« so kommentierte Allan Kaprow 1968 die Abkehr von der Malerei und Hinwendung zu partizipativen Kunstformen, »that it was just a little bit too contemplative, and that if not the world at least I needed something more direct, more ephemeral, more capable of stimulating direct responses on the part of the observer.«²⁵ Im Verzicht auf das ›auratische Meisterwerk‹ sollte an dessen Stelle »das Angebot an das Publikum« treten, »seine Erlebnisse im Umgang mit Kunst wesentlich selbst zu bestimmen.«²⁶

Sprechen wir von ›Werk‹, konnotieren wir immer auch Begriffe wie Autonomie, Aura, Einheit, Form, Hermetik etc. Das individuelle Assoziationsspektrum mag unterschiedliche Begriffe zur Charakterisierung des jeweiligen Werkverständnisses bereitstellen, immer jedoch haftet dem traditionellen Werkbegriff der ›Ruch‹ von Abgeschlossenheit an – eine Auffassung, welche den italienischen Semiotiker Umberto Eco (nicht zufällig zu Beginn der sechziger Jahre) seine berühmte Dialektik von »opera chiusa« und »opera aperta« zur Klassifizierung der neuen (bild-)künstlerischen Strategien, die den tradierten Werkbegriff zu überwinden trachteten, aufmachen ließ.²⁷ »Werke«, so hat jüngst der Mathematiker und Philosoph Dieter Mersch formuliert, »sind Zeichen, die als Monumente ihres Sinns für sich selbst stehen, ohne dabei auf ein anderes zu verweisen. Unverwechselbar ist ihnen Gestalt und Dauer eingeschrieben. [...] Werke fungieren als ›Denkmäler‹, die ihre Identität ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben und festzuhalten suchen.«²⁸

In ihren betrachterinvolvierenden Assemblagen versuchten die Künstler der fünfziger und sechziger Jahre die Hermetik eines derart aufgefaßten Werkes und den kanonisierten Werkbegriff aufzubrechen. An dessen Stelle wurden neue Begrifflichkeiten zu etablieren versucht, so der für diese Untersuchung zentrale Begriff des Events.²⁹ Kaprow beispielsweise vertrat die Auffassung, daß die Preisgabe des tradierten Hierarchie- und Autonomieanspruchs des Werkes eine gewünschte Verschiebung desselben nach sich ziehe, nämlich von einem »valuable object to be possessed, upon which highly specialized care has been lavished, to the work of art as a situation, an action, an environment or an event.«³⁰ Es mag überraschen, daß bereits 1952 der bedeutende Kunstkritiker und Apologet des Abstrakten Expressionismus, Harold Rosenberg, im Zusammenhang mit einem Artikel zum Action-Painting den Event-Begriff antizipierte: »At a certain moment the canvas began to appear to one American after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyze or ›express‹ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.«³¹ Es wird zu prüfen sein, inwieweit die neuen künstlerischen Konzeptionen, wie sie sich in den Worten Kaprows andeuten, nicht nur gegen den Abstrakten Expressionismus opponierten, sondern sich zugleich in ganz entscheidender Weise aus diesem speisten.

Rosenberg ist es auch, dem sich der Titel dieser Untersuchung in indirekter Weise verdankt. Im Kapitel »Mobile, Theatrical, Active« seines 1964 erschienenen Buches »The Anxious Object« erkannte er in der actionistischen und performativen Kunst der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre eine Triebkraft »to turn from the art object to the art event«. ³² Der französische Soziologe Henry Pierre Jeudy ließ sich gar dazu verleiten, dem damaligen Zeitgeist eine regelrechte »Apologie des Ereignisses« ³³ zu attestieren. Event (oder um es deutsch zu benennen: Ereignis) ist demnach ein Schlüsselbegriff zur Charakterisierung der neuen Kunstauffassung. ³⁴

Der Kriterienkatalog des Events verfügt über ebensolche begriffliche Vielfalt und Komplexität, wie jener des Werkes. Präsenz und zeitliche Bedingtheit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, Kontingenz und Zufälligkeit, Prozessualität und Situationalität sind Begriffe, die helfen können, das Ereignishafte des Events zu charakterisieren. Als eines seiner zentralen Merkmale muß indes – im Verständnis der damaligen Zeit und jenseits unserer heutigen pejorativen Begriffsauffassung, die im Event ein (häufig kommerzielles) Spektakel erblickt – die Verflüchtigung festgefügtter Werkstrukturen gesehen werden. Dieter Mersch hat diesbezüglich bemerkt: »Das Ereignis, wiewohl ein Gemachtes, ist nicht ein vollständig Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nichts Planbares, konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares, weil es sich im Verlaufe seiner Herstellung selbst schafft. So entfacht es eine Eigendynamik, die stets im Rücken der Akteure etwas anderes auslöst, als diese jemals gewollt oder womit sie auch nur gerechnet hätten. Ereignisse tendieren zum Selbstverlauf; sie entfalten ihr eigenwilliges Sein und damit eine nicht vorhersehbare Mächtigkeit.« ³⁵ Ihrer bedingten Kalkulierbarkeit wegen verlangen Ereignisse dem Rezipienten daher eine sehr viel offenere Haltung und größere Bereitschaft zur Initiative ab, als visuell-kognitiv zu rezipierende Objekte. ³⁶ Die ästhetische Praxis des Events versuchte dementsprechend die Relationen und Bedingungen von Produktion und Rezeption neu zu gewichten. So wirft der Untersuchungsgegenstand immer wieder die Frage nach der Beziehung von Künstler und Werk, Werk und Betrachter, Betrachter und Künstler und natürlich nach dem institutionellen Kontext auf, in dem sich diese Beziehungen artikulieren.

Es ist demzufolge das erklärte Ziel der vorliegenden Untersuchung, jene betrachterinvolvierenden Assemblagen des definierten Untersuchungszeitraums und -gebiets zu thematisieren, deren ›ontologischer Status‹ sich gleichsam von einem statischen Gebilde in Folge der Partizipation des Rezipienten in Richtung einer Situation oder eines Ereignisses verschiebt, verschob oder verschieben sollte. Dabei ist gerade das Spannungsgefüge zwischen dem Objekt- beziehungsweise Artefaktcharakter (der sich in einer materiellen statischen Struktur mitteilt) und dem Ereignis- beziehungsweise Aufführungscharakter (der sich dynamisch-funktional in einer zeitlichen und räumlichen Weise zu entfalten vermag) von Interesse. Es geht hierbei nicht nur um eine Skizzierung der unterschiedlichen künstlerischen Positionen, sondern ebenso um die Frage, ob und in welchem Maße die jeweiligen Konzeptionen im realen Ausstellungsbetrieb überhaupt Wirksamkeit erlangen konnten. Um diesem Anliegen nachzukommen, ist es notwendig, sich zunächst über die Begrifflichkeiten ›Assemblage‹ und ›Partizipation‹ zu verständigen.

»*The Art of Assemblage*«³⁷ –

Der Begriff der Assemblage im Spiegel einer Ausstellung

So vielfältig sich die künstlerischen Ausdrucksmittel im 20. Jahrhundert gestalten, so bietet sich uns auch die entsprechende Begriffslandschaft dar. Die Lexikographie künstlerischer Techniken und Phänomene ist bis zu ihrer Unüberschaubarkeit angeschwollen: Akkumulation, Ambiente, Assemblage, Collage, Combine-Painting, Décollage, Event, Environment, Happening, Installation, Intermedia, Materialbild, Montage, Mixed Media, Multiple, Objektkunst, Objet trouvé, Papier collé, Ready-made, Tableau – die Aufzählung der Fachtermini zur Charakterisierung künstlerischer Ausdrucksformen im 20. Jahrhundert ließe sich beliebig erweitern.³⁸ Die folgenden Ausführungen sollen helfen, Licht in das terminologische Dickicht zu bringen und den Untersuchungsgegenstand, die Assemblage, vor allem in begriffsgeschichtlicher Weise herzuleiten; und zwar in jenem Verständnis, wie es sich für den Untersuchungszeitraum als konstitutiv darstellt. Dabei wird auf eine historisch-genealogische Darstellung des künstlerischen Phänomens Assemblage mit Verweis auf die einschlägige Literatur verzichtet.³⁹

Obwohl die Assemblage spätestens seit Mitte der fünfziger Jahre in den USA eine häufig bemühte künstlerische Technik war,⁴⁰ konnte sich, wie ein Blick in die zeitgenössischen angloamerikanischen Lexika belegt, der Terminus ›Assemblage‹ offensichtlich bis Anfang der sechziger Jahre weder im allgemeinen noch im kunsthistorischen Sprachgebrauch durchsetzen.⁴¹ In der *Encyclopedia Americana* aus dem Jahr 1959 wurde lediglich die »General Theory of Assemblages«⁴² im Sinne mathematischer Mengenlehre diskutiert und einleitend die generelle Bemerkung getroffen: »Roughly speaking, any collection of objects or things of whatever kind or kinds is an assemblage.«⁴³ Der heute terminologisch fest verankerte, allerdings nach wie vor nicht immer einheitlich aufgefaßte Begriff, muß sich demzufolge später etabliert haben. Entsprechend verwies in der Ausgabe der *Encyclopedia Americana* aus dem Jahr 1986 ein Autor namens William C. Seitz auf ein Ausstellungsereignis, das die Semantik deutlich geprägt hat: »The word ›assemblage‹ was first used as a generic technical term in the title of an exhibition, ›The Art of Assemblage‹, held at the Museum of Modern Art, New York City, in 1961.«⁴⁴ Für die begriffsgeschichtliche und kunsthistorische Forschung zur Assemblage stellt diese Wanderausstellung den archimedischen, immer wieder angepeilten Referenzpunkt dar.⁴⁵ Sie wurde vom 2. Oktober bis zum 12. November 1961 im New Yorker Museum of Modern Art präsentiert und wanderte anschließend an das Dallas Museum for Contemporary Art und das San Francisco Museum of Modern Art.⁴⁶

Begleitet wurde »The Art of Assemblage« von einer umfassenden Publikation gleichnamigen Titels; ihr Autor: William C. Seitz, der verantwortlich zeichnende Ausstellungskurator am MoMA. Seitz leistete darin vor allem eine genealogische Darstellung des Themas, ausgehend von Picassos *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht*, 1911-12. Über die Betrachtung der Assemblage im Dadaismus und Surrealismus gelangte er zu Allan Kaprows und Jim Dines Happenings und Jean Tinguelys *Homage to New York*, die erst wenige Monate vor Ausstellungseröffnung im Skulpturengarten des Museum of Modern Art stattgefunden hatte.⁴⁷ Bei Seitz fungierte ›Assemblage‹ als Verständigungsbegriff, der eine Vielzahl heterogener, in sich vielfach gebrochener Phänomene behelfsmäßig subsumieren sollte. So applizierte der Kurator den Begriff im Sinne des Verbs ›to assemble‹ auf eine dezidiert künstlerisch-technische Vorgehensweise inklusive des spezifischen Einsatzes disparater, dem künstlerischen Ma-

terialkanon bis dahin fremder Materialien:⁴⁸ »1) They [assemblages] are predominantly *assembled* rather than painted, drawn, modeled, or carved. 2) Entirely or in part, their constituent elements are preformed, natural or manufactured materials, objects, or fragments not intended as art materials.«⁴⁹ Folgerichtig umfaßten die zusammengestellten Exponate das Spektrum von Papierarbeiten bis zu großformatigen, dreidimensionalen Gebilden.⁵⁰ »The Art of Assemblage« wurde von Seitz als eine Ausstellung konzipiert, welche einen Überblick über die »Kunst des Assemblierens«, des Zusammenfügens leisten sollte.⁵¹ Damit vertrat Seitz einen generalisierenden Assemblage-Begriff, welcher nahezu alle der oben angeführten Fachtermini zu absorbieren vermochte.⁵²

Offensichtlich sah sich Seitz zu Jahresbeginn 1962 veranlaßt, auf die Kontroverse, welche die Assemblage-Ausstellung im Herbst des Vorjahres in der New Yorker Kunstwelt ausgelöst hatte, zu reagieren und in der Februar-Ausgabe des Kunstmagazins *Art International* einen Artikel zu publizieren, in dem er seine Begriffsauffassung nochmals präzisierte: »Defined in its most characteristic form, an ›assemblage‹ is a work of art made by joining materials and objects not intended as art materials. [...] Beyond the graphic and plastic arts, ›assemblage‹ can denote similar procedures used in music, poetry or the dance; and it pertains to ›environments‹, ›events‹ and ›happenings‹ which have taken place in New York, Paris and other centers during the past few years.«⁵³ Indem Seitz den Terminus ›Assemblage‹ auch für »works of art«⁵⁴, also für das Ergebnis der künstlerischen Tätigkeit des ›Assemblierens‹ adaptierte, führte er diesen als übergeordnete Gattungsbezeichnung ein. Die Bedeutung des Assemblage-Begriffs war von nun an semantisch doppelt besetzt: als Bezeichnung einer Gattung, von der Seitz später sagte, daß sie als Kategorie neben der Malerei und der Skulptur stehe,⁵⁵ und als Terminus technicus für eine künstlerisch-technische Vorgehensweise und Materialwahl. Es ist genau dieser semantische Dualismus, der für die folgende Untersuchung als verbindlich anerkannt wird.⁵⁶

Dabei sollte ein Versuch Allan Kaprows nicht unerwähnt bleiben, angesichts der »recent development[s] in the arts«⁵⁷ die durch Seitz vorgelegten terminologischen Grundlegungen Mitte der sechziger Jahre zu spezifizieren. Zwar hatte Seitz die assemblierten Requisiten und Staffagen des Happenings bereits in seinen Assemblage-Begriff aufgenommen, doch ließen seine Ausführungen von 1961 beziehungsweise

1962 eine künstlerische Entwicklung nominell weitgehend unberücksichtigt, die in jenen Jahren ihre Durchsetzung fand. Einige Künstler begannen zu dieser Zeit die Assemblagetechnik zunehmend in räumlich expandierender Weise einzusetzen, »[...] expanding the work until it fills an entire space or evolves one, thus becoming an Environment.«⁵⁸ In seinem 1966 publizierten Buch »Assemblage, Environments & Happenings«⁵⁹ versuchte Kaprow – wohl nicht zuletzt, weil er sich zu den Hauptvertretern des Environments zählen durfte – dieses von der Assemblage abzusetzen, mußte allerdings feststellen: »[...] the only difference is one of size. Assemblages may be handled or walked around, while Environments must be walked into. [...] This principle may be named extension.«⁶⁰ Dementsprechend sah Kaprow den Unterschied zwischen Assemblage und Environment nicht im künstlerisch-technischen Formprinzip, das er für beide als weitgehend identisch anerkannte,⁶¹ sondern im Grad der räumlichen Ausdehnung beziehungsweise im Grad der Involvierung des Rezipienten. Mögen Kaprows Beobachtungen auf den ersten Blick plausibel erscheinen, so bieten sie doch wenig Anlaß, von dem Seitzschen Begriffsverständnis der Assemblage abzurücken. Denn würde man Kaprows Differenzierung von Assemblage und Environment en passant übernehmen, geriete man in die Schwierigkeit, eine Skalierung entwickeln zu müssen. Diese müßte eine graduelle Klassifizierung bezüglich der Merkmalsausprägung ›räumliche Ausdehnung‹ beziehungsweise ›Betrachterinvolvierung‹ leisten. Nun zeigt ausgerechnet die Entwicklung des Environments bei Kaprow, daß eine solche Klassifizierung grundsätzlich mit immensen, ja letztlich inakzeptablen Trennungsunschärfen verbunden ist. Es bietet sich daher an, auch das Environment der Seitzschen Begriffsauffassung unterzuordnen und den Terminus ›Assemblage‹ entsprechend des oben beschriebenen semantischen Dualismus sowohl als übergeordnete Gattung als auch als künstlerisch-technische Vorgehensweise aufzufassen.⁶²

»Invited to be a Participant«⁶³ – Zum Begriff der Partizipation

In einem der letzten Abschnitte seiner Textargumentation im Ausstellungskatalog »The Art of Assemblage« machte William C. Seitz 1961 innerhalb der Assemblagekunst eine Reihe zeitgenössischer, assemblier-

ter Arbeiten aus, »whose elements can be manipulated, removed, added to, or reassembled by the spectator: these elements include balls to drop, playing cards that can be moved from hook to hook, boxes and openings from which mementos can be removed and replaced by others, tablets on which notes may be written, or toy pianos that can be played. The spectator is invited to be a participant in a childlike sort of game.«⁶⁴ »[...] in the case of Environment,« so spezifizierte Allan Kaprow 1966 Seitz' Beobachtungen, »there is no question that one is inside and, for better or worse, a ›real part of the whole«.«⁶⁵ Vor dem Hintergrund seiner eigenen künstlerischen Praxis erläuterte Kaprow die spezifische Rezeptionssituation: »Environments are generally quiet situations, existing for one or several persons to walk or to crawl into, lie down, or sit in. One looks, sometimes listens, eats, drinks, or rearranges the elements as though moving household objects around. [...] Other Environments ask the visitor-participant to recreate and continue the work's inherent processes.«⁶⁶

Aus den Aussagen von Seitz und Kaprow lassen sich bezüglich der Assemblage zwei miteinander zusammenhängende Erkenntnisse ableiten: Erstens ist die Betrachterpartizipation ein bereits in den sechziger Jahren einschlägig diskutiertes künstlerisches Phänomen.⁶⁷ So rekurrierten beide Autoren, indem sie den Betrachter als »participant« auswiesen, indirekt auf den Begriff der Partizipation um die besonderen Rezeptionsanforderungen bestimmter künstlerischer Arbeiten hervorzuheben. Zweitens scheinen sowohl Seitz als auch Kaprow eine ›aktive‹ Handlung des Rezipienten als konstitutiv für die Partizipation anzunehmen. Eindeutiges Indiz hierfür ist die Verwendung von Verben wie ›crawl into‹, ›drink‹, ›drop‹, ›eat‹, ›move‹, ›open‹, ›play‹, ›walk‹, ›replace‹ oder ›write‹ zur Spezifikation des Rezeptionsprozesses. Im Kontext der Kunstwahrnehmung suggeriert der syntaktische Gebrauch dieser Verben eine ›aktive‹ Rezeptionshaltung, wie sie Frank Popper 1975 als Abkehr von einer »contemplative attitude [...] to an active, complete involvement on both physical and mental levels«,⁶⁸ argumentativ skizziert hat.⁶⁹

Es erscheint sinnvoll, Poppers Kontrastierung von Kontemplation und Partizipation aufzunehmen und weiterzuentwickeln, weil sich in deren Gegenüberstellung beziehungsweise in der Gegenüberstellung ihrer Derivate, die Besonderheiten der Partizipation herausstellen lassen.⁷⁰

Übertragen wir hierzu zunächst – eingeständenermaßen unter Simplifizierungen – die beiden Latinismen in nichtlateinisch-stämmige Begriffe, so können wir von ›Betrachtung‹ oder ›Anschauung‹ auf der einen und ›Beteiligung‹ oder ›Teilhabe‹ auf der anderen Seite sprechen.⁷¹ ›Betrachtung‹ beziehungsweise ›Anschauung‹ meint in unserem Verständnis eine visuell-kognitive Rezeptionshaltung, während sich konträr dazu die Begriffe ›Beteiligung‹ oder ›Teilhabe‹ in einer taktil-kinästhetischen Rezeptionshaltung manifestieren.⁷² Die Unterschiedlichkeit der damit jeweils verbundenen Erfahrungsmodi besteht darin, daß bezüglich der visuell-kognitiven Rezeptionshaltung die körperlichen Aktivitäten des Rezipienten *nicht* als unabdingbarer Bestandteil der Konkretisation begriffen werden müssen.⁷³ Natürlich bewegen wir uns als visuell-kognitiv rezipierende Ausstellungsbesucher immer auch vor einem Exponat. Und natürlich sind unsere physiologischen und neurologischen Körperfunktionen vollkommen unverzichtbar, um nicht während der Rezeption gleichsam zu kollabieren. Auch sind Sehen und Erkennen grundsätzlich organischen und neurologischen Bedingungen unterworfen. Doch sind diese aus kunsthistorischer Perspektive weder notwendigerweise in die Analyse der Rezeptionssituation aufzunehmen, noch werden sie in der Regel von den Anschauungsobjekten selbst thematisiert, solange diese auf eine visuell-kognitive Rezeption hin angelegt sind. Für die ›Beteiligung‹ oder ›Teilhabe‹ hingegen – und wir können an dieser Stelle den Begriff der Partizipation wieder einfügen – gilt das Gegenteil. Eine leibliche Tätigkeit ist hier wesentliche Voraussetzung und integrativer Bestandteil einer als prozessästhetisch aufzufassenden Konkretisation.⁷⁴ Das heißt, der Rezipient ist innerhalb der Rezeptionssituation aufgefordert, »sich gegenüber dem Objekt faktisch zu verhalten, er wird folglich gezwungen, sich auf das Gegebene leiblich-situational einzustellen [...]«. ⁷⁵ Damit meint Partizipation einen Erfahrungsmodus, in dem die taktil-kinästhetische Wahrnehmung eine *conditio sine qua non* darstellt.

Natürlich ließe sich gegen diese Operationalisierung einwenden, daß jede Rezeptionssituation, also auch die ausschließlich visuell-kognitiv respektive kontemplativ zu erschließende, ein Mitwirken des Rezipienten bedingt; nämlich in dem Sinne, daß die mentale Konkretisation bereits eine Beteiligung am Werkprozeß darstellt. Michael Bockemühl hat dieser Einsicht folgend 1982 in seiner an Max Imdahl orientierten Habilitationsschrift »Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bild-

produktion« den Begriff des »produktiven Anschauen[s]«⁷⁶ in die Theorie ästhetischer Erfahrung eingeführt, um den kaum bestreitbaren »tätig-vorgänglichen«⁷⁷ Charakter des visuell-kognitiven Wahrnehmungsvollzugs herauszustellen. Indes stellt es eine Strapazierung der semantischen Prägnanz des verfügbaren Begriffsrepertoires dar, wenn der Partizipationsbegriff instrumentell eingesetzt wird – wie in Melitta Klieges Dissertation »Funktionen des Betrachters: Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies« 1999 geschehen –, um des prozessualen und produktiven Charakters visuell-kognitiver Wahrnehmung terminologisch und analytisch habhaft werden zu können.⁷⁸ Gleichwohl leugnet diese Kritik nicht, daß die visuell-kognitive Wahrnehmung ein elementarer Bestandteil der Partizipation und dieser in der Regel vorangestellt ist.⁷⁹

Unter nachhaltiger Anerkennung dieses Faktums wird im weiteren Verlauf der Untersuchung die taktil-kinästhetische Wahrnehmung als notwendige Bedingung für die Partizipation angenommen. Ihre Verwobenheit mit der visuell-kognitiven Wahrnehmung wird entsprechend vorausgesetzt, ohne diese jeweils neuerlich zu explizieren. Die Verknüpfung eines derart aufgefaßten Partizipationsbegriffs mit den bisherigen Ausführungen rückt dementsprechend folgende Fragen in den Mittelpunkt des Interesses: Welche Möglichkeiten der Partizipation gewähren oder gewährten die Assemblagen ausgewählter Künstler des Untersuchungszeitraums und -gebiets? In welcher Weise war es dem Publikum im Lauf der Ausstellungsgeschichte möglich, sich taktil-kinästhetisch einzubringen und welche Folgen hatte das faktische Einwirken für die ästhetische Erfahrung? Bis zu welchem Grade – und damit schließt sich der Bogen zu den einleitend zitierten Worten Kaprows – war es den Rezipienten möglich, ein wirklicher (um nicht zu sagen: wirksamer) Teil des Ganzen zu werden – »[...] a real part of the whole«?⁸⁰

Methodische Vorbemerkungen

Aus der Partizipation, wie sie mit der notwendigen Bedingung taktil-kinästhetischer Wahrnehmung begrifflich bestimmt wurde, ergeben sich weitreichende Konsequenzen nicht nur für die Kunst selbst, sondern auch für das angestammte kunstwissenschaftliche Vokabular.⁸¹ »Jedes

Kunstwerk ist ein Geformtes, ein Organismus,« so schrieb Heinrich Wölfflin 1915 in seinem Buch »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«. ⁸² Weiter heißt es bei Wölfflin: »Sein wesentlichstes Merkmal ist der Charakter der Notwendigkeit, daß nichts geändert oder verschoben werden könnte, sondern alles so sein muß, wie es ist.« ⁸³ Spätestens jedoch mit dem Aufkommen der Partizipationsidee wurde das Kunstwerk Wölfflinscher Denkart zu einer funktionalen Variablen, zu einer veränderbaren Größe und verlor folglich an Statik. »The increased participation of the spectator,« so hat Frank Popper erkannt, »has been one of the factors that has brought about the disappearance of the traditional art object [...]. The emphasis lies not on the object, but on the dramatic confrontation or the perceptual situation in which the spectator finds himself.« ⁸⁴

Die Erkenntnis, daß wir das taktil-kinästhetisch zu erfahrende Werk als flexible Situation aufzufassen haben, setzt – grundsätzlich eine faktische Umsetzbarkeit der strukturellen Partizipationsmöglichkeiten unterstellt – eine Modifikation des klassisch-normativen, objektorientierten Werkbegriffes voraus, hin zum Begriff eines situational und prozessual bestimmten Werkes, das sich auf den wirksamen Handlungsvollzug durch den Rezipienten ausrichtet, ⁸⁵ dies um so dringlicher, als daß mit dessen faktischer Partizipation das Distanzverhältnis zwischen rezipiertem Objekt und rezipierendem Subjekt reduziert (wenn nicht gar aufgehoben) wird. ⁸⁶ Analog hierzu wird der Begriff des Betrachters in dem Maße fragwürdig, in dem das Distanzverhältnis, welches sich bis dahin im Autonomieanspruch des Werkes legitimierte, überwunden wird. Ein Rezipient, der sich taktil-kinästhetisch engagiert, in die materielle Struktur eines Objektes eingreift und diese manifest verändert, ist nicht mehr nur Betrachter im Sinne eines passiven Zuschauers, sondern im Wortsinne Mitwirkender und Beteiligter. Angesichts eines solchen Statuswandels hat Popper vorgeschlagen, den Begriff des Betrachters durch Begriffe wie Ausführender, Handelnder, Kollaborateur, Benutzer und sogar Schöpfer zu substituieren. ⁸⁷ Trotz dieses auf den ersten Blick überzeugenden Vorschlags rückt die vorliegende Untersuchung jedoch – zumindest in ihrem Titel, aber auch in weiten Teilen der Argumentation – zunächst nicht vom Terminus »Betrachter« ab. Dies hat zweierlei Gründe. Zum einen läßt sich ausgehend von einer hypothetischen Betrachterfigur in den entsprechenden »Werkanalysen« an jenem Punkt

ansetzen, an dem Subjekt und Objekt aufeinander treffen und das Distanzverhältnis zwischen beiden erst noch in Folge einer visuell-kognitiven Dekodierung des potentiellen Handlungsangebotes durch eine faktische Partizipation aufgehoben werden muß. Zum anderen gewährt der Rezipiententypus des Betrachters zunächst das notwendige Minimum an Neutralität im Hinblick auf den Umgang mit dem Problem der Fraglichkeit tatsächlicher historischer, aber auch gegenwärtiger Partizipationsmöglichkeiten. So wird sich – soweit darf vorausgegriffen werden – im Laufe der Untersuchung erweisen, daß mit Begriffen wie Beteiligter, Ausführender, Handelnder, Kollaborateur, oder wie immer sich die Partizipation des Rezipienten substantivisch personalisieren ließe, in vielen Fällen lediglich kontrafaktisch argumentiert werden kann.

In ähnlicher Weise gilt dies für den modifizierten Werkbegriff. Da die heuristischen Kategorien kunstwissenschaftlicher Hermeneutik vor allem auf der Basis eines traditionellen Verständnisses vom Kunstwerk als einem abgeschlossenen Ganzen ausgebildet wurden – siehe beispielsweise Wölfflin –, stellt das kunstwissenschaftliche Methodenrepertoire bislang kaum praktikable Instrumentarien bereit, die geeignet erscheinen, dem prozessualen, situationalen, ereignishaften und performativen Charakter der Untersuchungsobjekte methodisch angemessen begegnen zu können. Wohl am dezidiertesten hat sich in der kunstwissenschaftlichen Heuristik bislang die Rezeptionsästhetik von einer monologischen Werkauffassung abzusetzen und den Rezipienten als »Konstitutionsfaktor des Kunstwerks«⁸⁸ ins Recht zu setzen versucht. Als dialogisch konzipierte Theorie ästhetischer Kommunikation – auf die ein Kunstwerk unbestreitbar ausgerichtet ist – basiert sie bekanntlich auf der methodologischen Vorläuferschaft der Literaturwissenschaft, insbesondere der sogenannten Konstanzer Schule. Wolfgang Iser löste sich in der hermeneutischen Traditionslinie Hans-Georg Gadamers und Roman Ingardens stehend 1970 in seiner »Appellstruktur der Texte«⁸⁹ von einer rezeptionshistorischen Perspektive und entwickelte 1972 die Konzeption des »impliziten Lesers«⁹⁰, mit der er den Schlüssel für die Kommunikationsstrukturen zwischen Rezipientem und Rezipiertem vor allem im Werk zu suchen verfolgte, also eine werkimmanente Betrachtungsweise anstrebte. Das theoretische Konstrukt des »impliziten Lesers« konzipierte Iser dabei als ausgerichtet auf »den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens«;⁹¹ eine Perspektive, die von Wolfgang

Kemp in seinen Publikationen »Der Anteil des Betrachters« und »Der Betrachter ist im Bild«⁹² Mitte der achtziger Jahre für die kunstwissenschaftliche Methodologie kompatibel gemacht wurde. In Analogie zu Isters Figur des »impliziten Lesers« entwickelte Kemp das kunsttheoretische Pendant des »impliziten Betrachters«,⁹³ das die »(inneren) Rezeptionsvorgaben«⁹⁴ des Kunstwerks erfasse. Nach Kemp untersuche die Rezeptionsästhetik in der Figur des »impliziten Betrachters« die »Betrachtersituierung«, wie sie innerhalb der »Werkstruktur [...] vorge-dacht«⁹⁵ sei, dem realen Rezipienten jedoch nicht verbindlich vorge-schrieben werde.⁹⁶

Wie aber – diese Frage ist bezüglich unseres Untersuchungsgegenstandes an eine mit dem statischen Werkbegriff operierende Rezeptionsästhetik zu richten – kann ein Rezipient in der Werkstruktur vorge-sehen sein, wenn diese als situational, prozessual und bis zu einem ge-wissen Grade als inkonsistent gedacht werden muß beziehungsweise wenn diese sich erst im Rahmen einer faktischen Partizipation gene-riert?⁹⁷ Als einer der ersten Rezeptionstheoretiker hat Hans Robert Jauß das sich in dieser Fragestellung abzeichnende Problem erkannt. In sei-ner Theorie ästhetischer Erfahrung hat Jauß den Begriff der »Poiesis« entwickelt, unter dem er die Konkretisation rezeptionsästhetischer Leerstellen gänzlich dem realen Rezipienten übertragen konnte: »Poiesis meint nunmehr einen Prozeß, in dem der Rezipient zum Mitschöpfer des Werkes wird.«⁹⁸ Erforderlich sei die »Entwicklung einer Rezeptionsäs-thetik,« so Jauß, »die über die traditionellen Bestimmungen der kon-templativen Einstellung hinaus die vom Betrachter geforderte ästheti-sche Tätigkeit in neuen Bestimmungen einer Poiesis des aufnehmenden Subjekts zu erfassen vermag.«⁹⁹ Die Prozessualität der Rezeption aner-kennend forderte Jauß eine interpretative Abkehr von der Darstellungs-ästhetik und die Entwicklung einer prozessorientierten Rezeptionsäs-thetik, ohne allerdings den Schritt in Richtung einer veritablen Prozeßäs-thetik zu wagen.

Oskar Bätschmann hat aus diesem Gedanken in seiner exemplari-schen Übersicht über einige »Erfahrungsgestaltungen«¹⁰⁰ (ein Begriff, den er unter anderem auf situationale Installationen Richard Serras, Bruce Naumans, Vito Acconcis und Ilya Kabakovs anwendete) die Not-wendigkeit einer Abkehr von der »werkorientierten«¹⁰¹ Rezeptionsäs-thetik hin zu einer Prozeßästhetik deduziert.¹⁰² Mit Einschränkungen er-

laubt der prozeßästhetische Methodenansatz als Derivat der Rezeptionsästhetik tatsächlich Hoffnungen, die genannten Spezifika des modifizierten Werkbegriffs – Prozessualität, Situationalität, Ereignishaftigkeit und Performativität – reflektieren zu können. Dabei erkennt der prozeßästhetische Ansatz nicht nur an, daß dem Rezipienten und dessen Faktizität eine konstitutive Bedeutung bei der Erfahrungsgewinnung zukommt, sondern insistiert überdies auf der grundlegenden Bedingung, »daß die Erfahrung nicht zu erhalten ist, ohne daß überhaupt ein situational-handelndes Subjekt vorausgesetzt wird, das die Erfahrung macht.«¹⁰³ Die Prozeßästhetik ist unter dieser Grundannahme auf zweierlei ausgerichtet. Zunächst zielt sie auf eine Analyse der »psychisch-physischen Erfahrungssteuerung«¹⁰⁴, wie sie im »faktischen Handlungsvollzug«¹⁰⁵ des Rezipienten ihre Umsetzung erfährt. Dabei bestimmt sich der Handlungsvollzug nicht allein in einer simultanen Wahrnehmung in zeitlicher Abfolge, sondern ist vielmehr geprägt von einer sukzessiv verlaufenden, polysensuellen respektive taktil-kinästhetischen Wahrnehmung, die, wie Gerhard Graulich 1989 formuliert hat, »bestimmt [ist] durch die gesamtleibliche Positionalität«¹⁰⁶ des Rezipienten. Des weiteren ist es das erklärte Ziel der Prozeßästhetik, die mögliche »Abfolge von Erfahrungen des Teilnehmers«¹⁰⁷ systematisch zu erfassen, wozu es notwendig erscheint, sich von einer ausschließlich objektzentrierten Perspektive zu lösen und den Kontext des ›Werkes‹ – wenn wir uns diesen Begriff weiterhin gestatten wollen – in den Blick zu rücken.

»Wie wird etwas präsentiert?«¹⁰⁸ Mit dieser präzisen Frage hat Wolfgang Kemp 1991 versucht, das »existentielle Aufeinanderangewiesensein«¹⁰⁹ der Größen Werk und Umgebung, Kunst und Kontext deutlicher für die Rezeptionsästhetik zu prononcieren. Für eine hier anvisierte Prozeßästhetik deuten sich in dieser Frage die Umrißlinien einer Kontextforschung an, bei der es sich streng genommen um keine homogene Methode handelt, sondern um das »Spektrum der Möglichkeiten [...], die es erlauben, das Werk in dem Kontext zu sehen, in dem es entstand und für den es bestimmt war.«¹¹⁰ Zwei für die vorliegende Fragestellung relevante Bereiche innerhalb dieses Spektrums stellen die Rekonstruktion der Ausstellungsgeschichte und die Erschließung der künstlerischen Intention dar.¹¹¹ Die Ausstellungsgeschichte fragt als methodische Kategorie unter anderem nach dem Ort der Auf- und Ausstellung des Objektes ästhetischer Erfahrung, nach dessen Zugänglich-

keit, nach der historischen Möglichkeit bestimmter Erfahrungen und nach dem potentiellen Wandel derselben.¹¹² Sie erhebt zu ihrem zentralen Paradigma, daß »Kunst ohne Kontext nicht gedacht werden [kann]. Das gilt für die Situation ihres Entstehens und ihres ersten Erscheinens wie für jede Etappe ihres Fortlebens«,¹¹³ ja selbst für ihre Isolierung im sogenannten »White Cube«.¹¹⁴ »Auf diese Weise tritt ein Kontext ins Licht, der ausgeblendet wurde, als die Kunst in die geschichtslose Existenz des Museums eintrat.«¹¹⁵ Dabei muß Wolfgang Kemp konzediert werden, daß der Versuch der Rekonstruktion von Kontexten immer die Gefahr in sich birgt, mit einem »Ungenauigkeitsfaktor«¹¹⁶ belastet zu sein und zwangsläufig ausschnitthaft ausfallen zu müssen.

Insbesondere seitens der Apologeten des »autonomen Werkbegriffes« ist seit langem die Bedeutung der künstlerischen Intention für die ästhetische Konkretisation geleugnet worden, und dies, obwohl bereits 1984 Oskar Bätschmann in seiner »Einführung in die kunsthistorische Hermeneutik«¹¹⁷ darauf hingewiesen hat, daß die Rezeptionsästhetik methodisch nicht vollkommen befriedigend erscheint, so lange die Intention nicht erschlossen oder eine Konjektur über die Intention aufgestellt ist.¹¹⁸ Dabei sind die Absichtserklärungen der Künstler von gehobener Bedeutung und können in Form verbaler Künstlerstatements und -interviews als Deutungshilfen herangezogen werden, die der prozeß-ästhetischen Analyse beigeordnet sind. Die Intentionforschung zielt dabei nicht darauf ab, sich die eigenen Interpretationen, wie Kemp vermutet, durch das »Amen in der ästhetischen Kirche«,¹¹⁹ die *intentio auctoris*, absegnen zu lassen. Vielmehr geht diese Vorgehensweise von der Prämisse aus, daß erst die Rekonstruktion der Ausstellungsgeschichte und die Rekonstruktion der künstlerischen Intention Aussagen über ursprüngliche, mitunter verlorengegangene Funktionsweisen der Untersuchungsobjekte erlauben. Viele der zu besprechenden Arbeiten ähneln – trotz ihrer vornehmlichen Verortung im Kunstkontext – Experimenten und Spielen, und erst die beschriebene Vorgehensweise scheint es zu ermöglichen, die entsprechenden »Versuchsanordnungen« und »Spielregeln« zu rekonstruieren. Um dies zu erreichen, bietet sich ein Rückgriff auf jene Quellen an, die inzwischen auch im deutschsprachigen Raum unter dem Stichwort der »Oral History« firmieren.

Der Historiker Lutz Niethammer hat 1980 in der bislang umfangreichsten deutschsprachigen Anthologie zur ›Oral History‹ eine Vorstellung zu vermitteln versucht, was unter dieser zu verstehen ist: »Gemeint sind damit Interviews mit den Beteiligten und Betroffenen historischer Prozesse [...].«¹²⁰ Wie jede Quelle bergen auch diese »selbsterzeugten Primärquellen«¹²¹ gewisse theoretische und methodologische Probleme, von denen die Möglichkeit einer nachträglichen Revision oder Mystifikation historischer Ereignisse oder Einstellungen sich für die vorliegende Untersuchung als die Fundamentalste ausnimmt. So besteht beispielsweise die Gefahr, sich unter Umständen auf retrospektive Selbststilisierungen, auf Halbwahrheiten, Anekdoten oder auf ›Witwen- und Veteranenwissen‹ einzulassen. Ein Künstler mag im Interview zur Selbstgefälligkeit neigen, ein Galerist es mit der Präzision seiner Erinnerung nicht so genau nehmen oder ein Kurator sich in nostalgischer Verklärung verirren. »You´ll have to understand,« so bemerkte Pontus Hulten bezüglich dieses Problems, »that artists love to tell stories.«¹²² Indes spricht dieses Problem nicht wirklich gegen die Auswertung von Oral-History-Interviews und gegen einen ›narrative turn‹, sondern macht vielmehr die grundsätzliche Notwendigkeit deutlich, den Aussagen der Interviewten offen, aber zugleich kritisch zu begegnen, um nicht willfährig deren Interpretamente zu übernehmen und diese auf die überlieferten Artefakte zu kaprizieren.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß die vorliegende Untersuchung methodisch auf drei miteinander verwobenen Ansätzen basiert: der prozeß-, in Teilen auch der rezeptionsästhetischen Analyse, der Ausstellungsgeschichte sowie der Intentionforschung. Dabei bietet sich eine Gliederung nach Künstlern und ein selektives Vorgehen in Einzelwerkanalysen an, um zum einen den divergierenden künstlerischen Positionen nachspüren zu können und die jeweilige Strategie der Betrachterbeteiligung transparent werden zu lassen. Zum anderen legitimiert sich eine derartige Vorgehensweise in dem Anliegen, unter Einbeziehung problemorientierter Ausführungen – wie beispielsweise zum Phänomen musealer Präsentation – einen beziehungsweise dort, wo es angemessen erscheint, mehrere Künstler stellvertretend für bestimmte Kunstströmungen zu behandeln, um dergestalt eine Art groben Rasters partizipativ strukturierter Assemblagen in den USA der späten fünfziger und frühen sechziger Jahren zu erhalten. Durchgehend jedoch stellt sich

die zentrale Frage nach der »Entgrenzung des ästhetischen Bereichs«¹²³ durch die Partizipation: Inwieweit sind die zu besprechenden Künstler von der Objekthaftigkeit und ›Artifizialität‹ ihrer Arbeiten abgerückt und inwieweit haben sich letztere dem Rezipienten als eine ästhetische Situation oder als ein ästhetisches Ereignis dargeboten?

1. Vom Atelier ins Archiv – Die Apparaturen und Spiele, Experimente und Exponate Joseph Cornells und Marcel Duchamps

»Don't you know
you're not supposed to move things in a museum?«¹

– namentlich nicht bekannter Museumswärter
im *Museum of Modern Art*, New York, 1961

Joseph Cornells Einfluß auf die amerikanischen Assemblagekünstler der fünfziger und sechziger Jahre kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.² Allein die Anzahl von 15 Werken, mit denen Cornell in der Ausstellung »The Art of Assemblage« vertreten war, mag indizieren, welche Bedeutung der Kurator William C. Seitz dem Künstler im Bereich der Assemblagekunst bereits 1961 beimaß, war doch nur Kurt Schwitters mit einer größeren Anzahl an Werken vertreten.³ Auf den Aspekt der Betrachterbeteiligung im Œuvre Cornells ist in der Literatur zum Künstler mehrfach hingewiesen worden.⁴ So formulierte Dawn Ades 1980 in einem Katalogaufsatz mit dem Titel »The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell«: »Many [objects] invite the spectator's intervention before they can come alive. Drawers must be opened to reveal hidden contents, objects or lids removed to see what is underneath; works can be dismembered, reassembled in a different order, shaken, tilted, listened to, set in motion, and switched on. They invite a rumination on the nature of play and its relationship with artistic activity, human invention, and imagination.«⁵ Ades Schlußfolgerung, daß die Werke Cornells zu einem Nachsinnen über das Wesen des Spiels und dessen Verbindung zu künstlerischer Betätigung, menschlicher Phantasie und Vorstellungskraft einluden, stellt insofern die verdienstvolle Ausnahme dar, als daß sich allzu häufig die Ausführungen der Exegeten in der bloßen Konstatierung einer ›Einbeziehung‹ des Betrachters erschöpfen. Grundlegende Reflexionen der Betrachterbeteiligung, welche die Ursachen und Folgen einer taktilen Involvierung zu erläutern su-

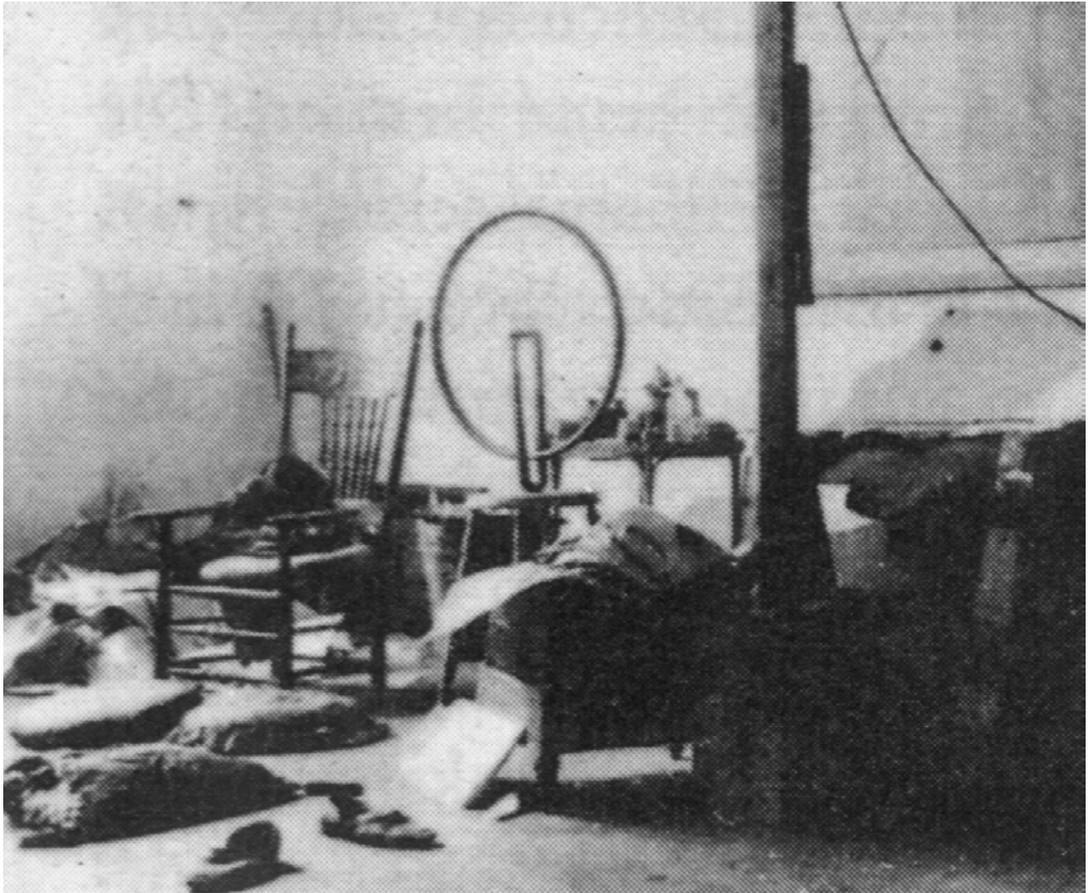
chen, stehen indes bis heute aus, und werden dementsprechend Gegenstand dieses Kapitels sein.

War Cornell der große Wegbereiter der Assemblagetechnik in den USA – vernachlässigen wir den mittelbaren Einfluß der europäischen Surrealisten, Dadaisten und insbesondere Schwitters' –, so ist es die Ideenwelt Marcel Duchamps, die auf das Denken der jungen Künstler des Untersuchungszeitraumes unmittelbaren Einfluß nahm. Im Frühjahr 1957 hielt Duchamp bei einer Tagung der American Federation of Arts in Houston einen Vortrag mit dem Titel »The Creative Act«, der wenig später als Nachdruck im Kunstmagazin Art News eine breite Rezeption erfuhr.⁶ Duchamp resümierte darin: »All in all, the creative act is not preformed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.«⁷ Sein zentrales Diktum, daß es immer die Betrachter seien, die ein Werk machen,⁸ entsprach der Einsicht, daß das Werk erst im Gefüge von Rezeption, Interpretation und Diskurs seine Vervollkommnung finde.⁹ Duchamps Erkenntnis blickt freilich auf eine gewisse Traditionslinie zurück. Bereits 1909 hatte der Münchner Publizist Georg Fuchs bezüglich des Theaters Duchamps Worte gewissermaßen vorausgenommen, als er von dessen Zweck als »dramatisches Erlebnis«¹⁰ schrieb und konstatierte, daß »... es doch tatsächlich der Zuschauer ist, in dem sich das dramatische Kunstwerk erst erzeugt, indem es erlebt wird – und in jedem einzelnen Zuschauer anders erlebt wird. Das dramatische Kunstwerk besteht weder auf der Bühne noch gar im Buche, sondern es entsteht in jedem Augenblick neu, in welchem es als räumlich-zeitlich bedingte Bewegungsform erlebt wird.«¹¹ Und schon Richard Wagner hatte in seiner Schrift »Oper und Drama« 1851 einen aktiven Zuschauer gefordert, der nicht nur zum »organisch mitwirkenden Zeugen«,¹² sondern zum »notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes«¹³ werden solle.¹⁴ In welchem Maße Duchamp von geistigen Vorläufern wie Wagner, Fuchs oder auch der Theorie Platon Keržencevs zum sozialreformerischen Aktionstheater beeinflusst wurde, läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen. Unzweifelhaft jedoch war er der Mittelsmann eines neuen Betrachterparadigmas, das auf die US-amerikanischen Künstler seit Mitte der fünfziger Jahre ausstrahlte.

»Everybody had studied Duchamp,«¹⁵ so faßte der New Yorker Kunsthändler Richard Bellamy rückblickend die Wirkung Duchamps auf die Künstler des Untersuchungszeitraums zusammen.¹⁶ Insbesondere mit der »Findung«¹⁷ der Ready-mades – idealtypischer Weise »visuell indifferent«¹⁸ ausgewählte, unveränderte oder lediglich geringfügig modifizierte und zu »Werken« deklarierte Gebrauchsgegenstände – nahm der Franzose auf die Künstler des sogenannten Neo-Dadaismus, der Pop und Minimal Art sowie der Konzeptuellen Kunst entscheidenden Einfluß.¹⁹ Eine Äußerung Duchamps zur Rezeption seines Ready-made-Konzeptes läßt erahnen, welche Ausstrahlung er selbst in seinem Werk auf die zeitgenössische Avantgarde vermutete: »When I discovered ready-mades I thought to discourage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my ready-mades and found aesthetic beauty in them.«²⁰ Kokett fügte er hinzu: »I threw the bottle-rack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty.«²¹ Damit sprach er die nostalgisch-ästhetische Verklärung der Ready-mades an, die, wie Duchamp bezüglich des *Hérisson*, seines berühmten Flaschentrockners, feststellen mußte, begannen »gut auszusehen«.²² Duchamps Ready-mades wurden kontrafaktisch in den Kanon musealer Meisterwerke aufgenommen.

Vom »Gadget« zum »Re-made« – Die Drehungen eines *Fahrrad-Rades*

Ein zentrales Motiv bei Duchamp ist jenes der Bewegung. Der Verweis auf wenige Beispiele mag genügen, diese Behauptung argumentativ zu fundieren. 1912 schuf Duchamp das Gemälde *Nu descendant un escalier (No. 2)*,²³ das bei der New Yorker Armory Show 1913 einen inzwischen legendären Skandal provozierte.²⁴ Die in ein vektoriell Lineament aufgelöste Bewegungsstudie einer treppensteigenden Aktfigur ging, wie der Künstler einmal verriet, auf die chronophotographischen Experimente Etienne-Jules Mareys, Thomas Eakins und Eadweard Muybridges zurück und illustrierte Duchamps Interesse am Problem sequentieller Bewegungsdarstellung im statischen Medium eines Gemäldes.²⁵ In ähnlicher Weise hatte er ein Jahr zuvor im Gemälde *Moulin à Café*²⁶



1 Marcel Duchamps Atelier in New York um 1917/18.

die operative Funktion einer Kaffeemühle in der simultanen Wiedergabe verschiedener Bewegungspositionen darzustellen versucht.

Erst mit der *Roue de bicyclette* jedoch, Duchamps berühmtem *Fahrrad-Rad*, konkretisierte sich 1913 die bislang pittoreske Darstellung der Bewegung zu einer realiter erfahrbaren.²⁷ Duchamp hatte zu dieser Zeit eine bescheidene Atelierwohnung in Paris bewohnt. Dort sei er, so erinnerte sich der Künstler, auf die glückliche Idee gekommen, die Vorderradgabel eines Fahrrades nebst Speichenfelge umgekehrt auf einen Küchenhocker zu montieren.²⁸ Zwei Jahr später, im Juni 1915, war Duchamp für einige Jahre nach New York gezogen und hatte im Herbst des darauffolgenden Jahres eine Atelierwohnung in Manhattan bezogen. Zu diesem Zeitpunkt schuf er eine zweite Version seines in Paris zurückgelassenen und vermutlich in seiner Abwesenheit bei Auflösung der

dortigen Atelierwohnung verschollenen Objektes.²⁹ Obgleich Duchamp schon in seinen frühen New Yorker Jahren 1916 und 1917 das »private Experiment Ready-made«,³⁰ wie es Dieter Daniels in seiner profunden Untersuchung zur Wirkungsgeschichte Duchamps benannte, auf den öffentlichen Prüfstand stellte, sprich im Ausstellungskontext lancierte,³¹ fand auch diese zweite Version seines *Fahrrad-Rades* nie den Weg in die Öffentlichkeit. »Ich benutzte es,« so räsionierte Duchamp: »für mich selbst [...]. Es war ein ›gadget‹, wenn Sie wollen, für einen Künstler in seinem Atelier [...] und es wurde erst sehr, sehr viel später bedeutend, als die Leute es entdeckten und dachten, sie müßten davon sprechen und etwas darüber sagen.«³²

Die Leiterin des New Yorker Art Science Research Laboratory, Rhonda Roland Shearer, hat in jüngster Zeit nachzuweisen versucht, daß es sich zumindest bei der zweiten, der New Yorker Version der *Roue de bicyclette* um ein statisch äußerst fragiles Gebilde handelte. Könnte die Kombination von Vorderradgabel nebst Felge und einem Hocker, so fragt Roland Shearer spekulierend, »an experiment and schematic diagram of chance«³³ sein? Duchamp selbst hatte zu Lebzeiten nicht davon abgesehen, auf die Zufälligkeit und Unbedeutsamkeit seiner (Er-) Findung in ostentativer Gelassenheit beharrlich zu insistieren. Auch wenn es sich heute um eine der zentralen Inkunabeln der Ready-made-Idee handelt, so hatte das *Fahrrad-Rad*, wie wir heute wissen, mit dem späteren Ready-made zunächst nur wenig gemein.³⁴ Vielmehr sei es, so Duchamp, sowohl in der Version von 1913 als auch in jener von 1916, ein Objekt persönlicher Erbauung gewesen. Eines der diesbezüglichen, von Duchamp in diversen Interviews immer wieder bemühten Statements sei hier nochmals – in jener Version, die uns der Mailänder Galerist Arturo Schwarz überliefert hat – in Erinnerung gerufen: »The *Bicycle Wheel* is my first Readymade, so much so that at first it wasn't even called a Readymade. It still had little to do with the idea of the Readymade. Rather, it had more to do with the idea of chance. In a way, it was simply letting things go by themselves and having a sort of created atmosphere in a studio, an apartment where you live. Probably, to help your ideas come out of your head. To set the wheel turning was very soothing, very comforting, a sort of opening of avenues on other things than material life of every day. I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I enjoyed looking at it, just as I



2 Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913/1951, The Museum of Modern Art. The Sidney and Harriet Janis Collection.

enjoyed looking at the flames dancing in a fireplace. It was like having a fireplace in my studio, the movement of the wheel reminded me of the movement of the flames.«³⁵ Mit den im Kamin tanzenden Flammen benannte Duchamp ein gemeinhin nachvollziehbares Analogon für die besinnliche Wirkung, die das sich drehende Speichenrad auf ihn, den damals ersten und einzigen Betrachter und Benutzer, ausgeübt haben soll. Gleich, ob er sich am optischen, durch die Rotationsgeschwindigkeit der Felge in der Persistenz des Auges evozierten Effekt eines ›Flak-kerns‹ der Speichen oder der vermeintlichen, durch die wirkenden Fliehkräfte provozierten Instabilität der Apparatur erfreute, gleich, ob die Drehung der Felge »very soothing, very comforting«³⁶ oder, wie es Roland Shearer vermutete, eher »hardly relaxing«³⁷ ausfiel, sie gehörte ursprünglich zur Idee des *Fahrrad-Rades*.

Die öffentliche Rezeption des bislang privaten »gadgets«³⁸ indes setzte erst Mitte der vierziger Jahre, mehr als dreißig Jahre nach der erstmaligen Ausführung der *Roue de bicyclette*, ein. Eine um 1917/18 entstandene Photographie des New Yorker Ateliers, welche in der *Boîte-en-valise*, jenem seriell produzierten Miniaturmuseum, in dem Duchamp seinem Werk eine Retrospektive ausrichtete, reproduziert wurde, lie-

ferte Anlaß zu den ersten Erwähnungen.³⁹ Doch blieb es einer Ausstellung in der Sidney Janis Gallery vorbehalten, die *Roue de bicyclette* in den Ausstellungskontext zu überführen. Janis, ein bedeutender New Yorker Galerist, hatte anlässlich der zum Jahresbeginn 1952 eröffneten Ausstellung »Climax in XXth Century Art« eine Replik der *Fahrrad-Rades* anfertigen lassen, weil offenbar auch die Version von 1916 nicht überkommen war.⁴⁰ Mit der erstmaligen Präsentation des *Roue* in einer Ausstellung änderte sich sowohl dessen originärer, ideeller Status als auch die dem Objekt zugeschriebene Bedeutung und Funktion.⁴¹ Das vormalige »gadget« wurde nun als designedes Ready-made in den Kanon der Werke Duchamps erhoben und in der Präsentation zur Disposition gestellt. Der Künstler selbst hatte die Inszenierung der Exponate in der Ausstellung vorgenommen und die Replik des *Fahrrad-Rades* zu Beginn des Jahres 1951 sowohl datiert als auch signiert und somit authentifiziert und autorisiert.⁴² Leider ist heute kaum mehr zu rekonstruieren, welchen Präsentationsmodus Duchamp für die *Roue de bicyclette* erdacht hatte. Erst für die bereits mehrfach angesprochene Ausstellung »The Art of Assemblage« im Herbst 1961 ist dies zu leisten.⁴³ Vollkommen unzweifelhaft wurde die *Roue de bicyclette* hier im Kontext des Ready-made-Gedankens zur Schau gestellt.⁴⁴ Der Neubestimmung des Kontextes folgte in dieser Ausstellung sehr deutlich die Neubestimmung der Funktion. Das *Fahrrad-Rad* wurde als eine Art visueller Dokumentation des als historisch betrachteten Ready-made-Konzeptes präsentiert.⁴⁵ Es war nicht mehr notwendig, das Rad in Rotation zu versetzen, vielmehr war dieses sogar untersagt, wie der amerikanische Photograph Marvin Lazarus bezüglich eines Photoshootings mit Duchamp in der Ausstellung am 10. November 1961 berichtete: »I wanted to move the *Roue de Bicyclette* so that I could shoot through it. Duchamp moved it. [...] the guard [...] ran over to me and asked if I had moved the object. Before I could answer, with a little smile, Duchamp said quietly, »No, I did it.« The guard then turned on him and said, »Don't you know you're not supposed to move things in a museum?« Duchamp smiled again and speaking very softly said »Well, I made the object – don't you think it's all right for me to move it a little?«⁴⁶ Eine interessante Frage, die Duchamp dem verwirrten Museumsaufseher hier stellte. Er selbst zumindest sollte bald wieder Gelegenheit erhalten, das Rad drehen zu dürfen.