



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Sandra Umathum und Stefanie Rentsch, „Vom Gehorchen. Über das Verhältnis von Handlungsanweisungen und ästhetischer Erfahrung“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/umath_rentsch.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Vom Gehorchen¹. Über das Verhältnis von Handlungsanweisungen und ästhetischer Erfahrung

Sandra Umathum und Stefanie Rentsch
Sanumathum@web.de / steffi_rentsch@yahoo.de

[1] In einem Interview aus dem Jahr 1996 sagte der Kurator Hans-Ulrich Obrist, daß die Handlungsanweisung in der Kunst „im gesamten 20. Jahrhundert einen verschütteten roten Faden bildet.“² Vielleicht um das Verschüttete freizulegen, hat er in der Zwischenzeit eine gewisse Obsession für die Handlungsanweisung entwickelt. Seit er sich 1993, gemeinsam mit Bertrand Lavier und Christian Boltanski, mit der Handlungsanweisung in der Kunst zu beschäftigen begann, bildet diese jedenfalls einen roten Faden auch in seiner eigenen Arbeit. So hat Obrist unter dem ebenfalls instruktiven Titel *do it* in den vergangenen Jahren Handlungsanweisungen in Ausstellungen, im Internet und sogar im Fernsehen präsentiert,³ und erst vor wenigen Monaten ist eine von ihm herausgegebene Handlungsanweisungssammlung in Buchform erschienen.⁴ Von 165 KünstlerInnen sind darin – alphabetisch sortiert von A wie Marina Abramovic bis Z wie Yang

¹ ‚Vom Gehorchen‘ bezieht sich auf den gleichnamigen Titel *De l’obéissance* aus der Künstlerbuchsammlung *Doubles-Jeux* von Sophie Calle.

² „Partituren für Installationen. Gespräch mit Robert Fleck“, in: Hans-Ulrich Obrist: *Delta X. Der Kurator als Katalysator*, Regensburg 1996, 135.

³ Zwischen Dezember 1995 und März 1996 wurden in der damaligen Kultursendung *10 1/2* des Österreichischen Rundfunks (ORF) wöchentlich 1-3minütige, von internationalen KünstlerInnen wie Gilbert & George, Jonas Mekas, Michelangelo Pistoletti oder Lawrence Weiner gestaltete Video-Clips gezeigt; siehe hierzu: www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/do_it_tv/index.html oder www.mip.at/de/projekte/15.html. Zu den Präsentationen im Internet siehe: www.e-flux.com/projects/do_it/manuals/0_manuals.html [alle 07.08.2005].

⁴ Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.): *do it*, Vol. I, New York, Frankfurt/M., 2004. Hierzu ist bereits 1997 eine Art Vorläufer erschienen, der begleitende Band einer in New York stattgefundenen *do it*-Ausstellung: Independent Curators Incorporated (ICI) (Hrsg.): *do it*, New York, 1997.

Zhenzhong – Vorschläge zu Handlungs- und Verhaltensweisen aus den letzten vier Jahrzehnten zu finden. Die ältesten unter ihnen stammen von dem Fluxisten Emmett Williams und wurden zwischen 1963-65 geschrieben, als sich nicht nur Fluxus rhizomartig in Europa, USA und Japan ausbreitete, sondern mit Fluxus auch die Handlungsanweisung zu einem artistischen Paradigma avancierte. Zweifellos gehörten die Fluxisten zu den ambitioniertesten VerfasserInnen von Handlungsanweisungen, den sogenannten event scores, die sowohl ihnen selbst als auch ihrem Publikum als ‚Partituren‘⁵ für zu realisierende Ereignisse dienten. Umgekehrt konnten die Handlungsanweisungen aber ebenfalls die Funktion von Dokumenten dieser transitorischen Ereignisse annehmen, sofern das, was stattgefunden hatte, von den Fluxisten nicht selten auch erst im Nachhinein in eine solche Partitur übersetzt wurde. Obwohl sich weder die Geschichte von Fluxus ohne Bezug auf die Handlungsanweisung noch die Geschichte der Handlungsanweisung ohne Bezug auf Fluxus angemessen erzählt läßt, waren die Fluxisten jedoch weder die Ersten noch die Einzigen, die zu ihrer Zeit mit Handlungsanweisungen operierten.

[2] Im Vorwort seines Buches beschreibt Obrist, wie ihn seine ersten Annäherungen an dieses Phänomen nicht nur in die 1960er Jahre, zu Fluxus, zu den Situationisten und selbstverständlich zu John Cage, sondern noch weiter zurück, bis zu Lazlo Moholy-Nagy, zu Marcel Duchamp und vor allem zu den Surrealisten führten. Deshalb betont er bereits in dem Interview von 1996, daß es ihm mit seinen Projekten keineswegs darum gehe, Handlungsanweisungstrends zu diagnostizieren bzw. das Aufkommen und die Prominenz von Handlungsanweisungen einer bestimmten Kunstrichtung oder Zeit zuzuordnen. Ein solches Unternehmen wäre auch kaum realisierbar, ist die Handlungsanweisung zwar ein Mittel, mit dem durchaus unterschiedliche Ziele und Zwecke verfolgt werden können, dessen Einsatz aber offenkundig nicht auf eine bestimmte Generation beschränkt bleibt. Nicht nur aus diesem Grund droht bei der Beschäftigung mit Handlungsanweisungen in der Kunst alsbald vor lauter Bäumen der Wald aus dem Blick zu geraten. Beginnt man erst einmal mit einer Bestandsaufnahme, begegnet man ihnen fast immer und überall – entweder in expliziter Form, wie bei den Editionen von Obrist, oder, und hier öffnet sich schnell ein Faß ohne Boden, in impliziter Form und nicht nur als Instruktionen, die zu Handlungen oder zu einem Tun, sondern auch zu Verhaltensweisen auffordern können: Bilder weisen Betrachterstandpunkte zu, Installationen setzen das Publikum in Bewegung, Medienkunst will ihrerseits von einem Publikum in Bewegung gesetzt werden, usw. usw. Daneben gibt es außerdem noch die von den KuratorInnen gesetzten Instruktionen, wenn Museums- und GaleriebesucherInnen in erster Linie als AkteurInnen konzipiert und – in Katalogtexten, ausliegenden Flyern und mithilfe von Informationstafeln – entsprechend angeleitet werden müssen. Oder wenn Museums- und GaleriebesucherInnen Kunstwerke gerade nicht – und mitunter allem Anschein zum Trotz – berühren und benutzen dürfen, sondern ‚nur‘ betrachten sollen. Die Handlungsanweisung oder allgemeiner noch: die Instruktion in der Kunst eröffnet also ein weites Feld, das sich nach Belieben jedoch durchaus noch erweitern läßt: auf die Aufträge, die an KünstlerInnen ergehen, für eine bestimmte Institution oder einen speziellen Anlaß etwas zu erarbeiten; auf die Wünsche und Forderungen von KünstlerInnen, die bei der Ausstellung ihrer

⁵ Der in diesem Kontext verwendete Begriff der Partitur geht auf Christian Boltanski zurück, der die Instruktionen für seine Installationen analog zu musikalischen Partituren betrachtete, die „like a piece of music, go through countless realizations as they are interpreted and performed by others.“ Siehe Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.): *do it*, Vol. 1, New York, Frankfurt/M. 2004, 9.

Arbeiten u.a. von den KuratorInnen berücksichtigt werden müssen⁶, oder auf die Anweisungen, die KünstlerInnen denjenigen gegenüber kundtun, die ihnen bei der Zulieferung bzw. Bearbeitung bestimmter Materialien behilflich sind (siehe hierzu z. B. die Konstruktionszeichnungen von Donald Judd, Robert Morris oder Dan Flavin, nach denen ihre Skulpturen gefertigt wurden). Nicht zuletzt lassen sich zu den Instruktionen natürlich noch die Selbstaufforderungen der KünstlerInnen sowie aller anderen an einem Arbeitsprozeß beteiligten Personen zählen. Kunst und Kunsterfahrung, so die etwas triviale Feststellung, zu der man zwangsläufig gelangt, kann es ohne den Einsatz von Handlungsanweisungen bzw. Instruktionen nicht geben.

[3] Wenn die Instruktion in der Kunst aber immer und überall am Werk ist (und war), dann fordert ihre Präsenz im 20. Jahrhundert – die von Projekten wie denjenigen Obrists im Übrigen nicht nur dokumentiert, sondern auch weiterhin forciert wird – nachgerade dazu auf, sie einmal genauer unter die Lupe zu nehmen. Allerdings kann sich ein solches Unternehmen aufgrund der hier kurz skizzierten Ubiquität von Instruktionen in der Kunst nur dann als sinnvoll erweisen, wenn man es vor dem Hintergrund konkreter Fragestellungen ansiedelt. Deshalb haben wir zwei Aspekte ausgewählt, denen wir uns im Folgenden widmen möchten. Im ersten Teil dieses Artikels wird es um ‚mißverständliche‘ Handlungsanweisungen bzw. Instruktionen gehen sowie um die Irritationen, die durch diese bei Museums- und Galeriebesuchern ausgelöst werden können, und im zweiten Teil werden Handlungsanweisungen untersucht, die KünstlerInnen sich explizit selbst geben. Beide Perspektiven verbindet dabei, daß sie die ästhetische Erfahrung der RezipientInnen in den Mittelpunkt des Interesses rücken.

1. Get up and get on! – Kunsterfahrung zwischen Einladung und Zurückweisung

Sandra Umathum

[4] Die Entgrenzung der Künste und die Wende von der Werk- zur Erfahrungsästhetik finden sich nicht nur in den veränderten Funktions- bzw. Rollenbestimmungen von Kunst und Künstlern dokumentiert, sondern auch und nicht zuletzt in denen des Publikums. Während im Zuge der in den 1960er Jahren einsetzenden Infragestellung des traditionellen Werkverständnisses viele Künstler begannen, sich weniger als „creators“ (Schöpfer) autonomer ästhetischer Objekte denn als „fasciliators“⁷ (Vermittler) zu verstehen und einen Künstlertypus verkörperten, der von Oskar Bätschmann als „Erfahrungsgestalter“ und damit als eine „neue Variante des Ausstellungskünstlers“⁸ charakterisiert wurde, zeichnete sich auch beim Publikum ein Wandel ab. Immer häufiger gesellten sich zu den Kunstbetrachtern in Museen und Galerien nämlich nun auch Besucher in der Rolle von Akteuren. Begriffe wie Partizipation oder Interaktion avancierten zu Stichworten für die Kennzeichnung der neuen Rezeptionsweisen und geben bis heute nicht nur einer mittlerweile längst etablierten artistischen Praxis ihren

⁶ Siehe hierzu z.B. Martha Buskirk: „Planning for Impermanence“, in: *Art in America*, April 2000, 113-119, 167. Oder in: findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_4_88/ai_61755625 [31.08.2005].

⁷ Das Oppositionspaar „creator“ / „fasciliator“ ist übernommen von Felix Philipp Ingold, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Qualität*, München 1992, 327.

⁸ Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, 233.

Namen, sondern stehen in historischer Perspektive auch paradigmatisch für die Umbrüche in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts.

[5] Damals wie heute stellt der Museums- oder Galeriebesucher in Aktion eine besondere Herausforderung dar, sofern er – für Künstler ebenso wie für Kuratoren – in zweifacher Hinsicht entweder für Freude oder Leid sorgen kann: Auf der einen Seite ist es unter Umständen nämlich gar nicht so einfach, ihm seine Betrachterrolle streitig zu machen und ihn in Aktion zu versetzen.⁹ Und auf der anderen Seite ist der aktivierte Besucher, einmal aus seiner tradierten Betrachterrolle gelockt und mit der Option auf andere Aktivitäten und Verhaltensweisen konfrontiert, häufig kaum noch zu bremsen. Mit der Preisgabe der distanzierten Kunstbetrachtung ist das Publikum zu einem Unsicherheits- oder gar Risikofaktor geworden, dessen einzige Verlässlichkeit darin zu bestehen scheint, daß man sich nicht mit Sicherheit auf es verlassen kann. Die Liste der Handlungen und Verhaltensweisen, zu denen Museums- und Galeriebesucher aufgefordert werden können, ist entsprechend lang. Allerdings auch die Liste der Handlungen und Verhaltensweisen, die sie zu unterlassen haben. So weisen Rahmen, Sockel und Vitrinen auf unmißverständliche Weise die Betrachterrolle zu; Absperrungen markieren eine einzuhaltende Distanz zu Bildern, Objekten oder Installationen; Überwachungskameras erinnern an die Strafbarkeit von Zerstörung oder Diebstahl; und Verbotsschilder oder Museumswärter machen beharrlich darauf aufmerksam, daß Kunstwerke nicht berührt oder betreten werden dürfen und Gegenstände nicht zur Benutzung gedacht sind – obwohl oder gerade weil viele von ihnen außerhalb dieser Institutionen als alltägliche Utensilien geläufig sind.

[6] Die Ansammlungen der Distanz gebietenden Zeichen sowie die zuweilen amüsanten Auftritte von Wärtern, die Kunstwerke vor übereifrigen Zugriffen zu beschützen versuchen, müssen jedoch nicht immer vom Banausentum eines Publikums zeugen, das sich nicht zu benehmen weiß. Ein genauerer Blick auf die jeweilige Sachlage kann durchaus anderes zum Vorschein bringen. In der großen Halle des Hamburger Bahnhofs in Berlin stand zum Beispiel während der *Do it yourself*¹⁰-Ausstellung vor dem Gemälde *Ed io anche son architetto* von Gerhard Merz eine lange Bank.¹¹ Erst nachdem zwei Besucherinnen, die sich darauf niedergelassen hatten, von einer aufgeregten Wärterin gebeten wurden, sofort wieder aufzustehen, wurde deutlich, daß es sich bei dieser Bank nicht um eine Bestuhlung des Hauses handelte, sondern um Kunst. Und zwar um Kunst, die zudem nicht zu benutzen, sondern nur zu betrachten war.

[7] Was diese kleine Episode enthüllt, erklärt sich – beinahe – von selbst und könnte deshalb eigentlich schnell abgehandelt werden. Allerdings läßt sich anhand dieses Beispiels auf eine Dimension von Kunsterfahrung im 20. Jahrhundert hinweisen, die – als eine spezifische Variante des zentralen Topos der

⁹ Von Betrachtern einerseits und Akteuren andererseits zu sprechen, ist selbstverständlich nicht unproblematisch. Da im Zusammenhang dieses Textes die Ungenauigkeit, die durch eine solche Aufteilung entsteht, weder kritisch diskutiert noch tatsächlich umgangen werden kann, sei lediglich darauf hingewiesen, dass ich die Begriffe Betrachter und Akteur nicht insofern in einem oppositionellen Sinne verwende, als ich Passivität mit der einen Seite und Aktivität mit der anderen Seite assoziiere. Vielmehr gehe ich davon aus, daß sich sog. Betrachter und Akteure auf einer ontologischen Ebene im Grunde nur schwer von einander unterscheiden lassen. Der Einfachheit halber und im Bewusstsein dafür, eine Verlegenheitslösung gewählt zu haben, werde ich dennoch bei diesen beiden Begriffen bleiben, um damit unterschiedliche Rezeptionsweisen in Anschlag zu bringen.

¹⁰ Die Ausstellung fand statt vom 12. Mai bis zum 14. August 2005.

¹¹ Ich danke Michael Lüthy für die Information, daß diese Bank, die in der Ausstellung nicht titulierte oder mit einem Schild versehen war, ebenfalls von Gerhard Merz stammt.

Irritation – durchaus Aufmerksamkeit verdient. Seit nämlich in den 1960er Jahren die Rolle des distanzierten Betrachters radikal aufs Spiel gesetzt wurde, ist keineswegs nur das Publikum – in seiner Bereitschaft, sich zum Akteur machen oder sich umgekehrt in die Schranken der Betrachterrolle (zurück-)weisen zu lassen – zu einem Unsicherheitsfaktor für Künstler, Kuratoren und damit nicht selten auch für die Kunstwerke selbst¹² geworden. Vielmehr wird seither das Publikum seinerseits, im Hinblick auf das, was zu tun oder zu unterlassen ist, von der Kunst, den Künstlern und Kuratoren regelmäßig in Unsicherheit versetzt. Wie im folgenden gezeigt werden soll, eröffnet sich hier ein Untersuchungsfeld für Kunsterfahrungen, die zwischen Einladung und Zurückweisung – oder aus Publikumperspektive: zwischen Eingeladen- und Zurückgewiesensein – angesiedelt sind, und in deren Kontext die Handlungsanweisung eine interessante Protagonistin darstellt.

[8] In seinen *Phänomenologischen Skizzen*¹³ hat Vilém Flusser anhand verschiedener Beispiele auf den impliziten Aufforderungscharakter der Dinge Bezug genommen. So beschreibt er etwa eine Flasche als einen Gegenstand, der nicht allein mit einer sichtbaren Aufschrift versehen ist, die verrät, welcher Inhalt sich in ihr befindet, sondern der ebenfalls mit einer unsichtbaren Aufschrift versehen ist, die „in Befehlsform“ anzeigt, wie eine Flasche gehandhabt werden soll.¹⁴ Präzisierend läßt sich jedoch sagen, daß die Handhabe natürlich durchaus unterschiedlich ausfallen kann. Eine volle, halbleere oder entleerte Flasche weist zu einem jeweils anderen Tun an: zu Beginn zum Entkorken und am Ende zum Wegwerfen. Abhängig von den Prämissen ändert sich folglich auch der Aufforderungscharakter der Dinge, so daß diesen durchaus eine Pluralität von Aufforderungscharakteren eignen kann. Mit Bernhard Waldenfels sind die Aufforderungscharaktere deshalb nicht als Eigenschaften, sondern als „*Fremdbezüge der Dinge*“ zu bezeichnen: „*Etwas bringt sich zum Ausdruck und appelliert an Anderes, indem es sich so zeigt, wie es ist.*“¹⁵ Mit diesen Appellen streben die Dinge über sich hinaus und wenden sich an „responsive Wesen [...]“, die auf diese Forderungen ansprechen.¹⁶

[9] Übertragen auf einen Besuch im Museum oder in einer Galerie bedeutet dies, daß man, wie überall, auch hier auf Zeichen und Dinge stößt, die zu bestimmten Aktivitäten und Verhaltensweisen auffordern – Aktivitäten, die, so zumindest will es die Konvention, in diesen Institutionen vor allem der Strukturierung und Regulierung des Rezeptionsverhaltens dienen. Neben der spezifischen Museums- bzw. Ausstellungsarchitektur¹⁷ gibt es also zahlreiche Instruktionsträger, die einerseits dafür sorgen, daß die ausgestellten Kunstwerke *als solche* überhaupt wahrgenommen werden können, und daß andererseits die Aufmerksamkeit der Besucher auch tatsächlich auf sie gelenkt wird. Während Kunstwerke – sofern an das Publikum keine andere Mitteilung ergeht – vor allem aus der Distanz zu betrachten sind, gibt es in Museen oder Galerien jedoch auch viele Dinge, die im

¹² Vgl. hierzu Sandra Umathum, „Das konjugierte Publikum? Oder wenn Handlungsanweisungen in Widerstreit geraten“, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hrsg.), *Diskurse des Theatralen*, Tübingen, Basel 2004, 107-122.

¹³ Vilém Flusser: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München, Wien 1993.

¹⁴ Ebd., 17.

¹⁵ Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*, Frankfurt/M. 1994, 483. Kursivierung im Original.

¹⁶ Ebd., 482.

¹⁷ Zu einer (kritischen) Auseinandersetzung mit der Architektur von Museen und Galerien, vor allem zum White Cube, gibt es eine Fülle an Literatur. Stellvertretend sei hier nur auf Daniel Buren, *Achtung! Texte 1967-1991*, hrsg. Gerti Fietzek, Gudrun Inboden, Dresden, Basel 1995, und Brian O' Doherty, *Inside the White Cube*, hrsg. Wolfgang Kemp, Berlin 1996 verwiesen.

gegebenen Fall benutzt werden können oder sogar müssen (Bänke, Faltblätter, Feuerlöscher etc.). Diese Diagnose erhellt ebenfalls, warum eine Flasche zwar bestimmte Tätigkeiten hervorrufen kann, diese Evokationen aber immer auch im Zusammenhang mit dem Rahmen stehen, in dem sie erscheint: Eine Flasche im Supermarkt richtet an ihr Gegenüber einen anderen Appell als eine Flasche im eigenen Kühlschrank, und diese wiederum besitzt eine andere Aufforderungsqualität als eine Flasche, die als Objekt Eingang in ein Museum gefunden hat. Waldenfels' Feststellung, daß etwas an Anderes appelliert, „indem es sich so zeigt, wie es ist“, ist deshalb dahingehend zu präzisieren, daß etwas an Anderes appelliert, indem es sich so, wie es ist vor allem dort zeigt, wo es ist.

[10] Wie sich etwa an der Geschichte von Marcel Duchamps *Fountain* exemplarisch demonstrieren läßt, ändert sich mit der Ausstellung eines alltäglichen Gegenstandes aber nicht nur dessen Status und Wert, sondern auch die Art, in der er rezipiert werden soll. Daraus daß er nun in einem Museum in Erscheinung tritt, resultiert, daß er fortan der Betrachtung – und nicht (mehr) zum Gebrauch – dient. Es hat sich mit dem Kontext ebenfalls sein Aufforderungscharakter geändert, der nun nicht länger lautet: „Verrichte deine Notdurft hier!“ Seiner eigentlichen Funktion enthoben und damit seines ursprünglichen Aufforderungscharakters beraubt, besitzt das als Kunstwerk präsentierte folglich eine neue und veränderte Aufforderungsqualität, die sich als der Anspruch beschreiben läßt, als Ausgestelltes allererst der Anschauung zu dienen.

[11] Der Aufforderungscharakter der Dinge ist in Museen und Galerien also wesentlich an die Unterscheidung beziehungsweise Unterscheidbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst gekoppelt. Damit ist jedoch nicht gemeint, Kunst im Gegensatz zu Nicht-Kunst durch den Versuch einer Definition zu qualifizieren;¹⁸ vielmehr zielt die hier gemeinte Unterscheidung respektive Unterscheidbarkeit auf die Wahrnehmung und Kategorisierung von etwas als Ausgestelltes beziehungsweise als nicht Ausgestelltes. Dabei klare Zuordnungen zu treffen, ist allerdings nicht immer einfach, wie sich beispielsweise anhand von Arbeiten wie Jeppe Heins *Moving Benches* oder auch anhand der Bank von Gerhard Merz zeigen läßt. Indem sich im Fall von Jeppe Hein die Bänke zu bewegen beginnen, wenn man sich auf ihnen niederläßt, wird nämlich nicht nur als Werk zur Ausstellung gebracht, was vielleicht am wenigsten den Anschein erweckt, Ausgestelltes zu sein. Es wird zudem die Aufmerksamkeit geschickt auf eben diese nicht immer klar voneinander zu trennenden Zugehörigkeitsbereiche gelenkt. Über die *Moving Benches*, die im Sommer 2001 im Rahmen der Ausstellung *Neue Welt* im Frankfurter Kunstverein präsentiert wurden, schreibt Dorothea von Hantelmann: „Obwohl als Objekt im Raum platziert, wurden sie zunächst in keiner Weise als Kunstwerk wahrgenommen. In der Tat waren die Bänke wohl das einzige Objekt im Raum, bei dem man nicht auf die Idee kam, sich ihm unter künstlerischen Gesichtspunkten anzunähern. Als Kunst traten sie erst in dem Moment in Erscheinung, in dem man sie als Nicht-Kunst, sprich als funktionales Objekt benutzen wollte. Man ist also im Museum, und die Bänke fahren weg.“¹⁹ Bei Merz ist es ähnlich, sofern hier ebenfalls etwas Unerwartetes geschieht. Auch hier tritt die Bank erst als Kunst in Erscheinung, wenn sie als funktionales Objekt benutzt werden möchte. Nur daß Merz' Bank, anders als die Bänke von Hein, ihren

¹⁸ Vgl. z. B. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/M. 1991.

¹⁹ Siehe hierzu die Ausführungen von Dorothea von Hantelmann: „How to do things with art“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, 63-75.

Kunststatus nicht dadurch enthüllt, daß sie sich zu bewegen beginnt, sondern dadurch, daß man sich erst gar nicht auf ihr niederlassen darf. Genau genommen enthüllt sie ihren Kunstcharakter deshalb auch gar nicht selbst. Vielmehr wird dieser von der Wärterin enthüllt, die dazu auffordert, sofort wieder aufzustehen. In beiden Fällen verrät also die Abweichung einer Norm bzw. die Nichterfüllung einer Erwartung, daß es sich bei den Bänken um Kunst handelt. Bei Merz allerdings, und das macht die spezifische Erfahrungsqualität aus, um die es mir hier geht, wird eine vermeintliche Einladung mit einer Zurückweisung konterkariert, und der Besucher wird, sobald er auf den Aufforderungscharakter der Bank „antwortet“, darauf hingewiesen, daß dieser nicht mehr der eigentliche ist bzw. daß er, der Besucher, sich über den Aufforderungscharakter der Bank offensichtlich getäuscht hat.

[12] Die Widersprüchlichkeit, die bei Merz durch die einander entgegenstehenden Handlungsanweisungen entsteht, erzeugt aber nicht nur Aufmerksamkeit für den Kunststatus der Bank, sondern zugleich für den ‚Fehler‘, der sich damit in die Situation eingeschlichen hat: Ausgerechnet der Gegenstand nämlich, den man in den Institutionen der Kunst normalerweise ausnahmslos benutzen darf, steht auf einmal nicht mehr zur Verfügung. Wer also gebeten wird, sich von einer Bank – der man sich in Museen und Galerien, gerade weil man sie in der Regel ausnahmslos benutzen darf, vielleicht am Wenigsten bewußt und reflektiert gegenüber verhält – sofort wieder zu erheben, wird gleichsam zu einer Reflexion auf und zu einem Bewußtsein für die (unbewußten und unreflektierten) Verhaltensweisen in diesen Kunstinstitutionen animiert.

[13] Während die Verfremdung einer vertrauten Situation durch das Unterlaufen erwartbarer Erwartungen, die man mit Niklas Luhmann als ein Spiel mit den „Erwartungserwartungen“ des Publikums bezeichnen könnte, in diesem ersten Beispiel dadurch erzeugt wird, daß dieses davon abgehalten wird, einen Gegenstand entsprechend seines eigentlichen Aufforderungscharakters zu benutzen, soll mit dem nächsten Beispiel eine weitere Variante dieses Spiels beleuchtet werden. Hier hingegen wird die Verfremdung einer vertrauten Situation allerdings dadurch erzeugt, daß das Publikum – zumindest dem Anschein nach – dazu eingeladen wird, sich einem Kunstgegenstand, nämlich einem Bild, gegenüber so zu verhalten, daß es dessen eigentlichem Aufforderungscharakter nicht nur nicht ent-, sondern sogar widerspricht.

[14] 1962 hat Andy Warhol eine Serie von sieben Tanzdiagrammen auf Leinwand gemalt. Diese sogenannten *Dance Diagrams*, unter denen sich etwa die instruktiven Schrittfolgen für *Fox Trot* oder *Tango* befinden, basieren auf Bildern, die Warhol Ende der 1950er Jahre in zwei Tanzbüchern gefunden hatte²⁰ und dann großformatig auf Leinwand übertrug. In seinem Aufsatz „Andy Warhol’s One Dimensional Art“²¹ hat sich der Kunsttheoretiker Benjamin Buchloh u. a. auch diesen *Dance Diagrams* gewidmet und beschrieben, wie Warhol mit deren Hilfe sowohl auf die damals in Mode geratene Ästhetik der Partizipation („aesthetic of participation“, 482) als auch auf die Arbeiten von frühen Vertretern dieser neuen Ästhetik in der bildenden Kunst anspielte. So bezog sich Warhol mit seinen *Dance Diagrams* z. B. konkret auf Jasper Johns’ Bild mit dem Titel *Tango*, das 1955,

²⁰ *Lindy Made Easy (with Charleston)* und *Fox Trot Made Easy*, beide 1956 von „Dance Guild“ publiziert.

²¹ Benjamin Buchloh, „Andy Warhol’s one dimensional Art“, in: ders., *Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975*, Cambridge 2000, 461-529, vor allem 479-487.

sieben Jahre zuvor, entstanden war, und das die Betrachter dazu aufforderte, die ins Bild gesetzte Musicbox aufzuziehen.²² Indem Warhol seine *Dance Diagrams* bei ihrer ersten Präsentation nicht an der Wand, sondern horizontal auf dem Fußboden präsentierte,²³ holte er seinerseits die Betrachter „literally, almost physically into the plane of visual representation“. Der Einladung von Johns, mit seinem Bild durch eine vorgegebene Handlung zu interagieren, setzte Warhol die Einladung zu einem imaginären „Tanz auf dem Bild“ entgegen. Man könnte auch sagen: Er setzte noch eins drauf. Warhols Inszenierung eines Bildes als imaginäre Tanzfläche ist aber mehr als bloße Parodie. Sie ist die frühe und in ihrer Intelligenz bis heute herausragende Kritik an einer konsumistischen Kunstrezeption, der partizipatorische Ästhetik zwangsläufig genau dann den Weg bahnt, wenn sie auf Strategien setzt, die in ein unreflektiertes Befolgen infantilisierender Handlungsanweisungen münden. – Und sie führt zugleich vor Augen, welche absurden Situationen partizipatorische Kunst zuweilen generieren kann.²⁴

[15] Ziemlich genau vierzig Jahre später präsentierte der Kurator Udo Kittelmann im Frankfurter *Museum für Moderne Kunst* eines von Warhols *Dance Diagrams* – wie schon damals dieser selbst – auf dem Fußboden und provozierte durch die kontextuelle Einbindung eine solche Absurdität. In fast allen Räumen des Museums lief nämlich zu dieser Zeit die Ausstellung *Das lebendige Museum*,²⁵ die sich, so ließen es die ausliegenden Flyer verlauten, der Frage widmete, wie „sich die Vorstellung von Museum und die Rezeption von Kunst verändern läßt, wenn die Kunstwerke nicht mehr statisch und ‚museal‘, sondern ‚lebendig‘ sind“. Sofern die Ausstellung also vor allem den Ereignis- statt den Werkcharakter von Kunst und mithin den partizipierenden Museumsbesucher fokussierte und schließlich auch allerhand Werke versammelte, die das Publikum in Akteure zu transformieren suchten, fühlten sich einige Besucher – da ihnen im ganzen Haus Möglichkeiten auf in Museen und Galerien ungewöhnliche Verhaltens- und Handlungsweisen offeriert wurden – augenscheinlich ebenfalls von Warhols auf dem Boden liegenden Bild in spezifischer Weise angesprochen. Das Bild, das sich, und dies spielt keine unwesentliche Rolle in diesem Zusammenhang, hinter bzw. unter einer Glasplatte befand, forderte anscheinend nämlich dazu auf, sich ihm auf ungewöhnte und ungewöhnliche Weise zu nähern. Obwohl unweit des *Dance Diagrams* ein Schild darauf hinwies, daß die Kunstwerke nicht berührt werden dürften, konnte man also immer wieder beobachten, wie sich Besucher dazu hinreißen ließen, das Bild – statt es nur aus veränderter Perspektive zu betrachten – zu besteigen und mit den eigenen Füßen den vorgegebenen Tanzschritten zu folgen. Auch hier, wie bei der Bank von Gerhard Merz, war es schließlich der Museumswärter, der, an die Vernunft und Verantwortung der ‚tanzenden‘ Personen appellierend, diese eilig vom Bild verjagte und so zum Ausdruck brachte, daß

²² Johns: „I wanted to suggest a physical relationship to the pictures that was active. In the *Targets* one could stand back or one might go very close and lift the lids and shut them. In *Tango* to wind the key and hear the sound, you had to stand relatively close to the painting, too close to see the outside shape of the picture.“ Zit. nach Buchloh, „Andy Warhol’s one dimensional Art“, 482.

²³ „New Realists“-Ausstellung in der Sidney Janis Gallery und Einzelausstellung Warhols in der Stable Gallery im November 1962.

²⁴ Buchloh: „In Warhol’s work the diagrams that seem to entice the viewer’s feet literally to step onto the *Dance Diagrams* are transferred onto the pictorial plane of high art from the domains of popular entertainment. What is more, they seem to suggest that if ‘participatory aesthetics’ remained as infantile a level as to invite participants to wind up a music box, clap their hands, or hide an object (as suggested in some works by Johns and Rauschenberg, [...]) , one might just as well shift from the strategic games of high art to those real rituals of participation within which mass culture contains and controls its audiences.“ In: „Andy Warhol’s one dimensional Art“, 485.

²⁵ Die Ausstellung fand vom 16. Mai bis 29. Juni 2003 statt.

hier etwas falsch verstanden wurde bzw. daß die eine Handlungsanweisung zugunsten der anderen übergangen worden war.

[16] Der „Tanz auf dem Bild“ ruft unmittelbare Erinnerungen an die Action Painter der 1950er Jahren auf, und nicht zufällig nimmt Buchloh in seinem Text ebenfalls die dialogische Beziehung zwischen Warhols *Dance Diagrams* und Allan Kaprows Essay „The Legacy of Jackson Pollock“ von 1958 in den Blick. Darin preist Kaprow, einer der ersten führenden Partizipationseuphoriker, in geradezu hymnischen Tönen nicht nur die Arbeitsweise Pollocks, sondern auch die neuen Qualitäten ästhetischer Erfahrungen, die den Betrachtern der Action Paintings ermöglicht würden. So schreibt Buchloh: „Simulating the function of actual diagrams of dance steps, the diagram/paintings not only increased the facetious invitation to the viewer to participate in a trivial ritual of mass culture but literally parodied the position of the painting in Pollock's notorious method of working horizontally on the floor of his studio.“²⁶

[17] Warhol variierte also mit der Anlehnung an damals populäre Alltagsphänomene wie „Tanz nach Schritten“ oder „Malen nach Zahlen“,²⁷ die das Versprechen ausdrücken, jeder könne im *do it yourself*-Verfahren ein Tänzer oder Maler werden, wenn er die dargebotenen Anleitungen nur entsprechend befolge, nicht nur einmal mehr die Verknüpfung von *high art* und massenkulturellen Praktiken, sondern antizipierte bereits eine Absurdität, die in ihrer Konsequenz von Kittelmanns Inszenierung tatsächlich sicht- und erfahrbar gemacht wurde: daß Betrachter nun ihrerseits, wie ehemals die Action Painter, nicht vor, sondern auch auf der Leinwand zu agieren beginnen. Zumindest solange jedenfalls, bis sie von den Museumswärtern in die Betrachterrolle zurückgewiesen werden.

2. ‚Doppeltes Spiel‘. Kunsterfahrung von selbst gestellten Handlungsanweisungen bei Paul Auster und Sophie Calle

Stefanie Rentsch

[18] Von den Handlungsanweisungen, mit denen das Publikum in Museen oder Galerien konfrontiert wird, lassen sich Kunstwerke und Kunsterfahrungen unterscheiden, die sich auf Selbstaufforderungen von KünstlerInnen gründen. Wie bereits eingangs erwähnt, wird dabei im folgenden nicht die persönliche Erfahrung der ausführenden Künstlerin/des ausführenden Künstlers im Mittelpunkt stehen, sondern wiederum die durch die Handlungsanweisung ermöglichte Kunsterfahrung der RezipientInnen. Allerdings differieren diese verschiedenen Möglichkeiten von Handlungsanweisungen grundlegend insofern, als daß bei an ein Publikum gerichteten Aufforderungen die Eigenwahrnehmung der RezipientInnen im musealen Kontext sich entscheidend verändert, bei den an den ausführenden Künstler, die Künstlerin selbst gerichteten Handlungsanweisungen hingegen in der Regel ein Artefakt entsteht, das dann wie andere Ausstellungsstücke betrachtet werden kann. Ähnlich wie im ersten Fall, eröffnen sich auch im zweiten bei näherer Betrachtung schier unendliche, bei weitem nicht nur auf

²⁶ Buchloh, „Andy Warhol's one dimensional Art“, 486f.

²⁷ Auf die *do it yourself*-Serie, die Warhol zur selben Zeit herstellte, wie die *Dance Diagrams*, und die einem ähnlichen Prinzip folgen, kann im Rahmen dieses Artikels leider nicht nachgegangen werden. Siehe hierzu ebenfalls Buchloh, „Andy Warhol's one dimensional Art“.

zeitgenössische Kunst beschränkte Varianten und Zusammenhänge, die hier nur angedeutet werden können.

[19] So kann man allgemein feststellen, daß jedes Kunstwerk und damit jedes Kunstschaffen impliziert, daß sich der Künstler, die Künstlerin eine wie auch immer geartete Aufgabe selbst gestellt hat. Die Spanne reicht hier beispielsweise von der Wahl einer bestimmten künstlerischen Form – wie dem Sonett, dem Stilleben oder der Sonate – bis hin zu quasi ritualisierten, sich wiederholenden Handlungen – wie das tägliche Fotografieren eines Objekts oder feste Arbeitszeiten. Vorstellungen von selbst auferlegten künstlerischen Aufgaben sind dabei oft mit dem Topos der künstlerischen Selbstbeschränkung oder Askese verknüpft. Charakteristisch ist hierfür ein dialektisches Moment, das zwischen der Last der Einschränkung und der paradoxerweise erst dadurch gewonnenen letzten künstlerischen Freiheit changiert. Igor Strawinsky hat mit Blick auf seine Tätigkeit als Komponist diesen Zusammenhang exemplarisch auf den Punkt gebracht: „Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe. [...] Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft.“²⁸

[20] Eng mit dem Bild vom produktiven Widerstand der Form verbunden ist die Affinität der selbst gestellten Handlungsanweisung zu ritualähnlichen Aktionen, denen ich mich im Folgenden anhand einiger Arbeiten von Sophie Calle näher widmen möchte. Sophie Calle arbeitet, anders wie die von Sandra Umathum vorgestellten Künstler, mit Handlungsanweisungen, die sie explizit und für die RezipientInnen eindeutig erkennbar formuliert und ausstellt. Dabei sieht und zeigt sie ihre Kunstaktionen häufig als eine Art modernes Ritual, wie es in dem Titel der 1993 abgeschlossenen Arbeit *Le rituel d'anniversaire* anklingt. Allerdings wird dabei ‚Ritual‘ nicht – wie beispielsweise in der Ethnologie – in dem Sinne gebraucht, daß es jenseits des Alltags eine Gemeinschaft²⁹ herzustellen vermag. Dieser Ritualbegriff, der seine Wurzeln in kultischen und religiösen Praktiken hat, spielt zwar für die zeitgenössische und hier gerade für die Performance-Kunst sowie das postmoderne Theater eine nicht zu unterschätzende Rolle,³⁰ weicht aber im Fall von Sophie Calle einem, diesem fast entgegenstehenden Verständnis. Ihre Handlungsanweisungen beziehen sich nicht auf dem Alltag entthobene, (pseudo-)kultische Rituale, sondern haben vielmehr häufig eine alltagsstrukturierende Funktion, die allerdings nicht in Routine oder gar Neurosen übergeht, sondern als Kunstaktionen ein klares Ende finden: „J'ai décidé de mettre fin à ce rituel.“³¹ Auffallend ist hierbei, daß Sophie Calle, ähnlich wie es Igor Strawinsky formuliert, mit der selbst auferlegten Handlungsanweisung die Möglichkeit verbindet, persönliche und künstlerische Freiheit zu erlangen: „I like being in control

²⁸ Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik*, Mainz 1949, 42.

²⁹ Beatrix Hauser sieht in ihrem Beitrag zu dieser Publikation eine Parallele im Erleben von Kunst und Religion und analysiert dessen Auswirkungen auf den Leib des Betrachters.

³⁰ Gerade in der Performance-Kunst finden sich Künstler, die sich wie Joseph Beuys an der spirituellen Kraft von Schamanen orientieren. Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance – Ritual – Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York 1999, 9f. Vgl. hierzu auch den Hinweis auf Joseph Beuys bei Beatrix Hauser. Für den Bereich zeitgenössischer Theaterinszenierungen sind die jüngsten Arbeiten von Christoph Schlingensiefel paradigmatisch, wenn er sich z.B. für das Projekt *Der Animatograph – Odins Parsipark* ausdrücklich auf Rituale und nordische Mythen bezieht. Das Programmheft ist online abrufbar unter: www.schlingensiefel.com/downloads/parsipark_programmheft.pdf [29.8.2005].

³¹ Sophie Calle, *Doubles-Jeux*, 7 Bde., Arles 1998-2000, II, *Le rituel d'anniversaire*, 59. Im Folgenden werde ich im Textfluß auf die verschiedenen Bände von *Doubles-Jeux* mit römischen Ziffern verweisen. Vgl. zur Bandbreite des Ritualbegriffs in der zeitgenössischen Kunst: Nina Muecke, Angelika Sommer (Hrsg.), *Rituale in der zeitgenössischen Kunst*, Ausstellungskatalog, Berlin 2003.

and I like losing control. Obedience to a ritual is a way of making rules and then letting yourself go along with them [...] I'm always dreaming of situations where I won't have to decide anything. Where I can really let myself go."³²

[21] In seinem 1992 erschienenen Roman *Leviathan* widmet sich Paul Auster ausführlich dem Zusammenhang zwischen dem Befolgen von Regeln und dem daraus resultierenden Freiheitsempfinden. Dazu schildert er das Zusammentreffen des Erzählers Peter Aaron mit „Maria Turner [...], a tall, self-possessed young woman with closely cropped blonde hair and a bony, angular face [...] that attracted me“.³³ Maria Turner wird als Künstlerin vorgestellt „who lived her life according to an elaborate set of bizarre, private rituals“ (60). Diese künstlerische Arbeitsweise entziehe sich den üblichen Kategorisierungen, wobei ihr durchaus ernst mit ihren Experimenten ist als „studies in the shifting nature of the self“ (78). Erst indem sie ihr Leben selbstbestimmt in künstlerische Rituale kleidet, erlangt die Künstlerin in *Leviathan* die Möglichkeit zu agieren und die Handlung entscheidend voranzutreiben. So erhält sie im Lauf des Romans eine Schlüsselstellung als Kontaktperson zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur Benjamin Sachs, dessen Werdegang vom Schriftsteller zum Mörder sie begleitet und letztlich mit verschuldet: „Maria was the embodiment of his catastrophe, the central figure in the drama that had precipitated his fall“ (126). Peter Aaron zeigt sich zunehmend fasziniert von der attraktiven Künstlerin und beschreibt mit einer Mischung aus Faszination und leicht distanzierendem Unverständnis in komprimierter Form einige ihrer Projekte, wobei er besonders deren Ritual- und Spielcharakter hervorhebt, der allerdings im Kontext des Romangeschehens fast schon unheimliche Züge annimmt. Zu diesen ‚bizarren Privatritualen‘ zählen beispielsweise eine ‚chromatischen Diät‘, bei der Maria Turner jeden Tag Nahrungsmittel in einer anderen Farbe isst (60), oder die Verfolgungsjagd eines unbekannten Mannes nach und innerhalb von New Orleans (64f.). Der Erzähler leitet schließlich wieder in das Romangeschehen über, indem er von Maria Turners Aktion berichtet, bei der sie versucht, aufgrund von Gesprächen mit in einem gefundenen Adreßbuch verzeichneten Personen das Wesen des Besitzer herauszufinden, also ein „portrait *in absentia*“ zu zeichnen (67). Dieses Projekt führt zu einer Reihe von Verwicklungen, da Maria Turner eine Jugendfreundin trifft und in einem fatalen Rollentausch deren Identität annimmt (73-76).

[22] Wenngleich es bei der Lektüre des Auster'schen Romans nur den wenigsten Lesern auffallen dürfte, ist es kein Geheimnis, daß für die Figur der Maria Turner und insbesondere für deren zwischen Konzeptkunst und Literatur angesiedelten Kunstprojekte einige der berühmtesten Arbeiten der französische Künstlerin Sophie Calle gestanden haben. Paul Auster erwähnt Sophie Calle zwar innerhalb des Romangeschehens nicht ausdrücklich, verheimlicht aber die Verbindung zu ihr nicht und schickt seinem Roman eine kurze Danksagung in ihre Richtung voraus: „The author extends special thanks to Sophie Calle for permission to mingle fact with fiction.“ Zu dieser Widmung kommt hinzu, daß das äußere Erscheinungsbild der großen, blonden Maria Turner zwar diametral entgegengesetzt zu Sophie Calles Aussehen beschrieben wird. In einem eingeschobenen Rückblick blitzt aber – quasi als Hommage – das reale Vorbild hinter der fiktionalen Künstlerin auf: „In his [Benjamin Sachs'] mind, Maria Turner was

³² Sophie Calle im Interview mit Christine Macel, in: Christine Macel (Hrsg.), *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Ausstellungskatalog, München, Berlin, London, New York 2003, 75.

³³ Paul Auster, *Leviathan*, London 1992, 59. Seitenangaben und Zitate beziehen sich im folgenden auf diese Ausgabe.

a short woman with long brown hair, and whenever I had mentioned her to him, that was the image he saw.“ (112)

[23] Ich habe mich der Beschreibung von Sophie Calles alias Maria Turners Arbeiten in *Leviathan* so ausführlich gewidmet, weil hier deutlich wird, daß Sophie Calles künstlerisches Vorgehen im wesentlichen von drei Faktoren geprägt ist: Zum einen von selbst auferlegten Handlungsanweisungen, die sie als, wie es in dem Roman heißt, ‚bizarre Privatrituale‘, zelebriert und die in den Titeln mancher ihrer Arbeiten wie im bereits erwähnten *Le rituel d'anniversaire* manifest werden. Zum anderen kreisen Sophie Calles Aktivitäten explizit und fast ausschließlich um ihre eigene Person und ermöglichen verschiedenste Einblicke in ihre Identität als Künstlerin, eben als „studies in the shifting nature of the self“. Nicht zuletzt kommt hinzu, daß sowohl Sophie Calles als auch Paul Austers künstlerisch-literarisches Vorgehen gekennzeichnet wird durch eine unentwerrbare Vermischung von (scheinbaren) Realitätsfragmenten und fiktionalen Elementen.³⁴ Für Calles Vorgehen und die Präsentation ihrer Aktionen in narrativen Texten und Bildern gilt – und dies ist ebenfalls eine deutliche Parallele zu den literarischen Werken Austers –, daß diese drei Elemente aufs engste ineinander greifen, wodurch die Arbeiten beider Künstler einen Gutteil ihrer Spannung beziehen.

[24] Die oben beschriebene Einbindung von Sophie Calle als Person und insbesondere ihrer Arbeiten in *Leviathan* findet ihre Entsprechung in der Reaktion von Sophie Calle, die nach dem Erscheinen des Romans die dort erwähnten, logischerweise zeitlich vor dem Erscheinen des Romans zu verortenden Aktionen³⁵ in einem Konglomerat von sieben kleinen Bänden unter dem Titel *Doubles-Jeux* neu herausgibt.³⁶ Der Zusammenhang zu Paul Austers *Leviathan* wird in jedem der einzelnen Bücher verdeutlicht, aber insbesondere im ersten Band mit dem Titel *De l'obéissance* betont und damit der Sammlung vorangestellt. Dabei lehnt Sophie Calle sich zunächst an Paul Austers Danksagung an und schreibt nun ihrerseits: „L'auteur remercie tout spécialement Paul Auster de l'avoir autorisée à mêler la fiction à la réalité“ (I, 6). Darauf folgt die das Gesamtprojekt erläuternde „Règle du jeu“, die auch den Bänden II-VII vorausgeschickt wird. Darin erläutert Sophie Calle vor allem das Zusammenspiel zwischen dem Roman und ihren Aktionen und beschreibt den Versuch einer weiteren Kooperation, die unter dem Namen *Gotham Handbook (New York, mode d'emploi)* als letzter Band der Serie ebenfalls erschienen ist. Im ersten Band der *Doubles-Jeux* folgt auf die „Règle du jeu“ die französische Übersetzung des Ausschnitts aus *Leviathan*, in dem auf wenigen Seiten verschiedene Arbeiten von Calle präsentiert werden, allerdings ohne näher auf das Romangeschehen im Ganzen einzugehen. Blickt man vor diesem Hintergrund nochmals auf das im zweiten Band der Sammlung abgedruckte *Rituel d'anniversaire*, lassen sich einige für Sophie Calles Umgang mit Handlungsanweisungen typische Merkmale herausarbeiten.

[25] Wie der gesamten Künstlerbuchreihe stellt Sophie Calle auch diesem Band eine kurze „Règle du jeu“ voran, in der sie die sich selbst gestellte Aufgabe kurz

³⁴ Für Paul Auster vgl. z.B. Fred Coppersmith, „Constructing the Self in Paul Auster's *Leviathan*“, term paper Penn State University 1998, online verfügbar unter www.unreality.net/writings/academic/Eng436-1.pdf [29.8.2005].

³⁵ Zwei der in *Leviathan* beschriebenen Aktionen, „the chromatic diet“ und das Leben im Zeichen der Buchstaben B, C und W (60f.) sind von Paul Auster erfunden. Dazu komme ich später.

³⁶ Fast alle Arbeiten Sophie Calles werden sowohl im musealen Kontext als auch in Form von Künstlerbüchern präsentiert; vgl. den Katalog Macel, *Sophie Calle*.

erläutert. Das *Rituel d'anniversaire* besteht demnach darin, daß die Künstlerin von 1980-1993, von ihrem 27. bis 40. Geburtstag, jedes Jahr so viele Besucher einlädt, wie es der Anzahl ihrer Lebensjahre entspricht. Die Geschenke, die sie bekommt, will sie als Erinnerung an die mit ihnen zum Ausdruck gebrachte Zuneigung aufheben (II, 11). Jedem Geburtstagsfest sind im Anschluß an diesen kurzen Text mit der Handlungsanweisung zwei bis drei Buchseiten gewidmet: Auf der linken Seite sieht man jeweils die Fotografie einer weißen, geöffneten Vitrine vor zartrosa Hintergrund, in der die Geschenke aufgereiht liegen; rechts eine Liste dieser Gaben, an die sich jeweils einige Anmerkungen zu den Feierlichkeiten und den aufgelisteten Geschenken anschließen.

[26] Bereits die ausformulierte Handlungsanweisung, aber auch die akribische Aufzählung der Geschenke und die Fotografien laden die BetrachterInnen geradezu ein zu kontrollieren, ob die Künstlerin das ihr selbst gestellte Ritual auch eingehalten hat. Dabei fällt auf, daß Sophie Calle in deutlicher Weise betont, daß und wie sie die selbst auferlegten Handlungsanweisungen tatsächlich einlöst.³⁷ Ihre Glaubwürdigkeit und die Lust an der Kontrolle durch die BetrachterIn wird dabei dadurch erhöht, daß Sophie Calle Abweichungen vom Ritual ‚gesteht‘ und erklärt. So findet sich beispielsweise in der Geschenkliste des Jahres 1981 eine Waschmaschine, die auf dem Foto nicht zu finden ist, was durch deren „irrésistible utilité“ begründet und mit der trockenen Bemerkung ergänzt wird: „En m’offrant ce cadeau, ma mère, astucieuse, a su triompher du rituel“ (II, 20). In den Anmerkungen zu den Geburtstagsgeschenken des Jahres 1986 spielt Sophie Calle dann bereits mit der Annahme, daß etwaige Abweichungen den aufmerksamen BetrachterInnen nicht mehr entgehen. In diesem Fall ist der letzte Posten auf der Liste ein Zertifikat über einen Concorde-Flug von Paris nach New York am 27.5.1987; es besteht also eine zeitliche Differenz zu dem eigentlichen Geburtstagstermin, die Sophie Calle im anschließenden Text damit erklärt, daß sie kurzerhand ihr Geburtsdatum aus terminlichen Gründen um sieben Monate verlegt hat: „Au cas où une étude attentive révélerait au lecteur que le certificat de vol à bord du Concorde et qu’un certain nombre des pages de l’album d’autographes sont datées du 27 mai 1987, il me faut avouer qu’ayant été dans l’impossibilité d’organiser mon repas d’anniversaire le 9 octobre 1986, et afin de ne pas déroger trop souvent à la règle que je m’étais fixée, j’ai préféré reporter le rituel à une date ultérieure. J’ai choisi le 27 mai, et j’ai donc prétendu être née ce jour-là.“ (II, 39).

[27] Auch diese Abweichung bleibt nicht die letzte, so daß am Ende der Serie kaum eine Feierlichkeit genau nach den Vorgaben der Handlungsanweisung verlaufen ist. In der Hälfte der Fälle räumt Sophie Calle sogar ein, kein oder lediglich ein nicht-regelkonformes Festessen gegeben zu haben. Die eingangs klar aufgestellten Spielregeln des Rituals entpuppen sich damit letztlich als Folie, auf der sich die Varianten und Unterlassungen nur umso deutlicher als der eigentliche Zielpunkt ihrer Handlungen abzeichnen.

[28] Eine wichtige Rolle spielen zudem die Fotografien von der Vitrine mit den verschiedenen Geschenken. Sie bilden nicht nur eine feste Konstante in dem Hin und Her zwischen erfüllter und (teilweise) nicht-erfüllter Handlungsanweisung. Sie dienen als Beweismittel, die ihrerseits die Richtigkeit und Authentizität der schriftlichen Angaben dokumentieren sollen. Dabei kommt in Sophie Calles Arbeit

³⁷ Vgl. Amanda J. Crawley, „Round robins and double games. Sophie Calle’s *Doubles-Jeux*“, *Trivium* 32 (2000), 87-105.

zum einen der Mythos von der Fotografie als akkurater, mimetischer Wiedergabe von Wirklichkeit zum Tragen: „Fotos liefern Beweismaterial. Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt‘, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt.“³⁸ Zum anderen nutzt sie die Beobachtung, daß Fotografien, denen eine klare schriftliche Erläuterung zugeordnet ist, häufig eine fast unumstößliche Evidenz zugeschrieben bekommen: „as soon as photographs are used with words, they produce together an effect of certainty, even of dogmatic assertion“³⁹. Die Einbindung der Bilder in die Erzählung über ihre Geburtstagsfeiern, die in ihrer gleichmäßigen Abfolge der Jahre als narrative Sequenz erscheinen, gibt den BetrachterInnen also keine Gründe, an der Echtheit der Fotografien und der mit ihnen verknüpften Geschichte zu zweifeln.⁴⁰

[29] Für die Wahrnehmung der RezipientInnen von *Le Rituel d'anniversaire* kommt hier, anders als bei einer isolierten Präsentation der Arbeit, allerdings deren Abdruck in der Sammlung *Doubles-Jeux* und damit die Verbindung zu Paul Austers Roman hinzu. Wie schon mit den verschiedenen Danksagungen angedeutet, suchen beide gezielt die Vermischung von Fakt und Fiktion. Doch zunächst bemüht sich Sophie Calle vordergründig um eine deutliche Trennung der Romanhandlung von ihren künstlerischen Aktionen. Sie sieht Maria nicht als eine Adaption ihrer selbst und vice versa, sondern unterscheidet vielmehr zwischen „La vie de Maria et comment elle a influencé celle de Sophie“ und „La vie de Sophie et comment elle a influencé celle de Maria“ (I, 4f.). Im Zuge dieser klaren Abgrenzung versieht Sophie Calle die in *Doubles-Jeux* abgedruckten Romanausschnitte mit Verbesserungen und Anstreichungen in roter Farbe. So schreibt Paul Auster z.B., daß Maria Turner erst mit 40 Jahren das *Rituel d'anniversaire* begonnen habe, was Sophie Calle in *Doubles-Jeux* durchstreicht und durch die Altersangabe 27 ersetzt (I, 11).

[30] Obwohl sich die Künstlerin in keiner Weise auf die weitere Romanhandlung um die fiktive Künstlerin Maria Turner und deren Verwicklungen mit den Figuren Benjamin Sachs und Peter Aaron einläßt, führt sie, gerade indem sie als Bezugspunkt für *Doubles-Jeux* den Auster'schen Text wählt, dessen Narration fort bzw. zeigt, in welcher Weise er ihre eigene künstlerische Erzählung weitergesponnen hat. Die Fiktion von *Leviathan* bildet ja nicht nur den Rahmen und den Einstieg in die siebenbändige Sammlung von Sophie Calle. Die Künstlerin nimmt darüber hinaus auch die beiden von Paul Auster erfundenen und Maria Turner zugeschriebenen Kunstaktionen auf und setzt diese wiederum in Fotografien und Texten um. In Anlehnung an Sophie Calles Vorliebe für Handlungsanweisungen handelt es sich dabei um zwei vergleichbar funktionierende Projekte: Bei *Le régime chromatique* gilt dabei die Auflage, innerhalb einer Woche an jedem Tag Lebensmittel in einer anderen Farbe zu essen. Da die Beschreibung in dem Roman an diesem Punkt relativ vage bleibt, konkretisiert und erweitert Sophie Calle die Anweisungen, was sie wie im Fall des *Rituel d'anniversaire* in Form von Anmerkungen offenlegt und erläutert. Das zweite Projekt soll ähnlich wie das erste verlaufen, nur sind statt der Farben die Buchstaben B, C und W als Wegweiser für einen Tag vorgesehen. Hier geht Sophie Calle in ihrer persönlichen

³⁸ Susan Sontag, *Über Fotografie* [1977], Frankfurt/M. 1997, 11. Zu diesem weiten Themenkomplex, den ich hier nicht weiter ausführen kann, vgl. außerdem Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, Amsterdam, Dresden 1998, der sich zusammenfassend mit dem Problem der Referentialisierung bei Roland Barthes und der Begrifflichkeit des Index bei Charles S. Peirce auseinandersetzt, 51-57.

³⁹ John Berger, Jean Mohr, *Another way of telling*, London, New York 1982, 91.

⁴⁰ Vgl. Crawley, „Round robins“, 96.

Aneignung des Maria Turner zugeschriebenen Rituals noch weiter und stellt den Tag des Buchstabens C unter das Motto „C, comme Calle et Calle au Cimetière“. Mit dieser Auflage verknüpft sie eine sehr privat anmutende Erzählung, in der sie berichtet, wie sie und ihr Vater ein Grab auf dem Friedhof Montparnasse erworben haben, und dokumentiert diesen Ort wieder mit einer Fotografie. Der gemeinsame Titel dieser beiden Aktionen und damit des ersten Bandes der Sammlung ist für ihr Vorgehen sprechend: *De l'obéissance*. Sophie Calle eröffnet damit zwar tatsächlich eine Erzählung vom Gehorchen als Reaktion auf die fiktionalen Handlungsanweisungen in *Leviathan*, eignet sich die Aufforderungen aber an und verwandelt sie im Kontext ihrer Künstlerbuchsammlung in selbst gestellte Rituale. Es kommt damit zwar nicht, wie es in der Romanhandlung zwischen Maria Turner und ihrer Freundin passiert, zu einem Identitätstausch der beiden Frauen. In der künstlerische Fortführung und Aneignung der von Paul Auster erfundenen Handlungsanweisungen blitzt aber die Romanfigur wieder hindurch, ähnlich wie Sophie Calles Erscheinungsbild in der oben erwähnten Erinnerung von Benjamin Sachs.

[31] So fließen im Spiel der Handlungsanweisungen in *Doubles-Jeux* Fiktion und Darstellung von künstlerischer Aktion gerade auch in der herausgestellten Trennung der beiden Ebenen zusammen. Für die RezipientInnen von Sophie Calles Künstlerbüchern wird gerade durch den Anschluß an den Roman die Konstruiertheit der vorgestellten Rituale deutlich und die Frage nach der Wahrscheinlichkeit ihrer Durchführung nimmt zu – trotz oder gerade wegen der verschiedenen Beglaubigungsstrategien der Künstlerin. Sie bleibt, wie Paul Auster für die Handlung seines Romans, letztlich Autorin ihrer eigenen Erzählung; die Kontrollmöglichkeiten durch die RezipientInnen werden damit wiederum von ihrer Autorität kontrolliert. Mit ihren Fotografien und erläuternden Texten kultiviert sie so eine „Ästhetik des Verdachts“⁴¹, die ihren Aktionen und der Rolle der RezipientInnen ein äußerst verunsicherndes Moment zuweist: „Calle seems to encourage in those who read and view her work a sense of its own incipient fictionality, even where its most overt claims are documentary or, in photographic terms, indexical.“⁴²

[32] Deutlich wird hierbei, daß es bei Sophie Calles Arbeiten, die wie *Le rituel d'anniversaire* davon leben, die Durchführung eines vorher festgelegtes Ritual abzubilden, weniger darum geht, ob sie die in den jeweiligen Spielregeln angekündigten Handlungen tatsächlich erlebt und erfüllt hat. Ihre eigenen Erfahrungen mit den selbst auferlegten Handlungsanweisungen spielen daher bei Arbeiten wie dieser weder in den Texten noch in den Fotografien eine Rolle. Für die RezipientInnen beziehen die in *Doubles-Jeux* präsentierten Projekte ihren Reiz und ihre Spannung vielmehr daraus, daß sie anhand des gezeigten Materials die Handlungsanweisungen und deren Durchführung kontrollierend nachvollziehen können und damit in die Struktur der wiederkehrenden, ritualähnlichen Aktionen hineingezogen werden. Dabei erzeugt paradoxerweise gerade das scheinbar lückenlose Offenlegen von Handlungsanweisung und Durchführung bei der Betrachterin im Leseprozeß Zweifel an der ‚Wahrheit‘ der Behauptungen. Diese ‚Ästhetik des Verdachts‘ erhält in der Sammlung *Doubles-Jeux* zudem neue Nahrung, indem Sophie Calle an die Fiktion des Romans *Leviathan* in mehrfacher

⁴¹ Vgl. Christine Karallus, „Zur Ästhetik des Verdachts. Ein fotografiegeschichtlicher Rekurs“, in: Inka Schube (Hrsg.), *Sophie Calle*, Ausstellungskatalog, Hannover 2002, 155-162.

⁴² Johnnie Gratton, „Experiment and experience in the phototextual projects of Sophie Calle“, in: Gill Rye, Michael Worton (Hrsg.), *Women's writing in contemporary France. New writers, new literatures in the 1990s*, Manchester, New York 2002, 159.

Hinsicht anschließt, sei es, weil sie sich dessen Darstellung als strukturierendes Moment für ihre künstlerischen Projekte bedient, sei es, weil sie sich an die von Paul Auster erfundenen Projekte anlehnt. Das so inszenierte ‚doppelte Spiel‘ enthüllt damit auch auf einer weiteren Ebene die verwandten künstlerischen Strategien von Paul Auster und Sophie Calle: Begeben sich die LeserInnen von *Leviathan* auf eine vom Erzähler angeleitete, fiktionale Suche nach der Hauptfigur Benjamin Sachs, sind sie, indem sie die selbst gestellten Handlungsanweisungen in *Doubles-Jeux* nachvollziehen, auf den Spuren der (vermuteten) Handlungen der Künstlerin und den, wie Paul Auster schreibt, „studies in the shifting nature of the self“ (78) der Hauptfigur Sophie Calle.

3. Schlußbemerkung

[33] Die beiden hier vorgestellten Varianten des Einsatzes von Handlungsanweisungen in der Kunst seit den 60er Jahren – die direkt oder indirekt an das Kunstpublikum gerichteten vs. die Darstellung von Aufforderungen, die KünstlerInnen sich selbst stellen – sind natürlich von ihrem Anspruch und Erscheinungsbild sehr unterschiedlich zu bewerten. Zugleich kennzeichnet sie aber jeweils ein dialektisches Moment, das sie in besonderer Weise zu Paradigmen ästhetischer Erfahrung von zeitgenössischer Kunst werden läßt. Auf der einen Seite sieht sich das Kunstpublikum nämlich damit konfrontiert, im Kontext des Ausstellungsbetriebs zwischen die Fronten einander entgegengesetzter Handlungsanweisungen geraten zu können und so, durch die Konterkarierung von Einladung und Zurückweisung, einer irritierenden Erfahrung ausgesetzt zu werden. Damit verbunden ist die für die (post-)moderne Kunst essentielle Frage nach dem Grenzbereich zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die etwa von Jeppe Heins oder Gerhard Merz' Bänken exemplarisch aufgerufen wird.

[34] Auf der anderen Seite wohnt den Handlungsanweisungen, die sich KünstlerInnen selbst auferlegen, ein dialektisches Zusammenspiel inne, das unaufhörlich zwischen den Polen der Selbstbeschränkung und dem erst damit erreichten künstlerischer Freiheitsempfinden schwankt. Wie sich an den Arbeiten von Sophie Calle und ihrer Bezugnahme auf Paul Austers Roman *Leviathan* in exemplarischer Weise zeigt, verleiht die künstlerische Präsentation und Dokumentation der ausgeführten Handlungsanweisung der Künstlerin die besondere Autorität und Freiheit des Erzählens. Und so findet sich gerade in Bild-Text-Erzählungen vom Gehorchen wie beispielsweise in *Le Rituel d'anniversaire* ein weiteres Grunderlebnis in der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst. Das Zusammenwirken von selbst gestellter Handlungsanweisung einerseits und deren Umsetzung in ein künstlerisches Artefakt andererseits birgt für die RezipientInnen nämlich ein nicht nur im Hinblick auf Sophie Calles Arbeiten typisches Irritationspotential. Wie bei anderen zeitgenössischen Kunstwerken sehen sich die BetrachterInnen hier weniger mit dem Problemkreis ‚Kunst oder Nicht-Kunst‘ konfrontiert, sondern werden vielmehr auf die Frage zurückgeworfen, wo die realen Fakten enden und die Fiktion beginnt, und müssen so die Frage nach Wahrheit und Lüge in der Kunst immer wieder aufs Neue stellen.