2005 wurde zum dritten Mal der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Bonn konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Wir dokumentieren hier den Text des ersten Preisträgers zu Problemen der Publikumsbeteiligung in der zeitgenössischen Kunst. Er nimmt, von konkreten Fallstudien ausgehend, Stellung zur Problematik des interaktiven Kunstwerks und der damit verbundenen Fragestellungen.

Lars Blunck

»Luft anhalten und an Spinoza denken«

Zu Fragen der Publikumsbeteiligung in der zeitgenössischen Kunst

Auftakt mit Moulinetten

Das Königreich Dänemark gilt, weder was die Mitglieder seines Königshauses noch seine Kunstszene betrifft, als besonders skandalgebeutelt. Und dennoch: Im Februar 2000 provozierte eine Ausstellung mit dem Titel *Eyegoblack* im Kunstmuseum Trapholt im dänischen Kolding einen Skandal von internationalem Aufmerksamkeitswert. Der Stein des Anstoßes: *Helena,* eine Installation des chilenischen, in Dänemark lebenden Künstlers Marco Evaristti *(Abb. 1).* Evaristti hatte zehn weiße *Moulinex-Optiblend-2000*-Mixer auf einem Tisch platziert – keine multiplen Ready-mades à la Haim Steinbach, vielmehr ein, wie es der Künstler nannte, »soziales Experiment«,[1] eines freilich, das ganz auf die Reaktionen des Ausstellungspublikums ausgerichtet war. In jedem der Küchengeräte nämlich schwamm im klaren Wasser ein kleiner Goldfisch. Die Mixer waren gut sichtbar elektrisch verkabelt und somit offenkundig betriebsbereit. Man kann sich denken, was passierte: In Folge der Aktivierung der Schneidwerke durch Ausstellungsbesucher mussten am Abend der Vernissage zwei Fische und am nachfolgenden Tage vierzehn weitere ihr Leben lassen. Der Empörung vieler Besucher und den erwartungsgemäß einsetzenden Proteststürmen einiger Tierschützer begegnete der Künstler mit treuherzigen Unschuldsbeteuerungen: »Das Publikum weiß, dass in einem Museum kein Kunstwerk angegriffen werden darf. So ist es offensichtlich, dass der Knopf nicht gedrückt werden soll! Es war eine Überraschung für mich und auch Peter Mayer [den Direktor des Museums], dass Leute den Knopf gedrückt haben. Ich habe es nicht erwartet. [...] Es war nicht notwendig hinzuschreiben, weil es offensichtlich war, dass man die Mixer nicht bedienen durfte.«[2]

Zum Autor

Geb. 1970 in Flensburg, Studium der Kunstgeschichte in Braunschweig und Kiel, 1998 Magister, 2001 Promotion mit einer Dissertation zu performativen Assemblagen in den USA der 50er und 60er Jahre (»Between Object & Event – Betrachterpartizipation zwischen Mythos und Teilhabe«), seit 2002 wissenschaftlicher Assistent am Fachgebiet Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin mit Lehr- und Forschungsschwerpunkten in den Bereichen Gegenwartskunst und Fotografie.

Abb. 1
Marco Evaristti, Helena, 2000, Installation mit variablen Abmessungen, Kunstmuseum Trapholt.
Bild: Kunstforum International, Bd. 162, Ruppichteroth, November bis Dezember 2002,
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.

Evaristtis larmoyante Aussage provoziert eine Frage mit weitreichenden Konsequenzen für die Geschichtsschreibung der Gegenwartskunst. War es – lässt man die Selbstverständlichkeit eines respektvollen Umgangs mit Tieren außer Acht – wirklich so offensichtlich, dass man die Mixer nicht bedienen durfte? Es ist die Beantwortung dieser Frage von methodologischer Relevanz, weil die zeitgenössische Kunst häufig genug beansprucht, den Ausstellungsbesucher an der Konstituierung der Kunst zu beteiligen. Auf ihrer Agenda scheint heute mehr denn je die Aktivierung des Publikums zu stehen: Kunst, die zur Aufführung kommt, Kunst, die sich im Handlungsvollzug generiert, performative Installationen, psycho-physische Irritationen, ortsspezifische Interventionen – all dies Schlagworte aus dem noch jungen Vokabular der Gegenwartskunstgeschichte, Schlagworte, die den besonderen Ereignischarakter der zeitgenössischen Kunst markieren sollen. Dem freilich widerspricht unsere empirische Erfahrung von Exponaten im Ausstellungskontext, wie sie auch in Evaristtis Aussage in Anspruch genommen wird – eine Erfahrung, die häufig durch zweierlei konditioniert ist: Distanzierung und damit zusammenhängend Auratisierung.[3] Kunst in Ausstellungen ist zumeist unantastbar – und dies im Wort- wie übertragenen Sinne.

Dass jedoch Evaristti mit der Möglichkeit einer Besucherintervention, namentlich mit einer Aktivierung der Küchenmixer durch die Museumsbesucher geliebäugelt zu haben scheint, deutet sich unter anderem in der Tatsache an, dass das Museum offensichtlich Goldfische bevorratete (in zwei Tagen wurden in zehn Mixern sechzehn Goldfische zermahlen, was nicht weniger heißt, als dass mit einem Austausch gerechnet worden sein muss).[4] Unübersehbar aber wird die Tragweite seines Kalküls, wenn der Künstler offenbart: »Ich formuliere Fragen und schaue, ob sich Antworten ergeben. Ich möchte die Gesellschaft in drei Gruppen unterteilen. Die eine Gruppe sind die Sadisten [...]. Die zweite Gruppe ist jene der Voyeure, die zuschauen, aber nicht selbst beobachtet werden wollen. [...] Die dritte Gruppe sind die Moralisten, die einfach lieben, häufig ohne Hintergrundwissen, eine Situation zu moralisieren. [...] Die Essenz war, die MuseumsbesucherInnen in drei Gruppen einzuteilen: der Idiot, der den Knopf drückt, der Voyeur, der es liebt zuzuschauen und der Moralist.«[5] Immerhin: Diese Trias von ›Idioten‹, ›Voyeuren‹ und ›Moralisten‹, wie sie Evaristti pauschalisierend ausmacht, hat diesen gleichsam über Nacht international bekannt gemacht – und dem Direktor des Museums nebst Publicity für sein Haus eine Geldstrafe in Höhe von 2 000 Kronen eingetragen. Um die intendierte Kettenreaktion (Sadismus – Voyeurismus – moralischer Aufschrei) auszulösen, spekulierte Evartistti folglich auf eine Inbetriebnahme der Mixer: ein eklatan-

ter Widerspruch zu seiner Aussage, die Küchengeräte seien selbstverständlich nicht zu benutzen gewesen.
In Evaristtis doch eher unglaubwürdigen weil widersprüchlichen Statements offenbaren sich (wenn auch auf ungewollte Weise so doch geradezu symptomatisch) einige Probleme einer Kunst, die auf die aktive Teilhabe des Ausstellungspublikums rekurriert. Und so möchte ich diesen Skandal, auf dessen Folgen ich abschließend noch zurückzukommen werde, zum Ausgangspunkt einiger Überlegungen zu dem machen, was mitunter als Partizipationskunst bezeichnet wird: Kunst also, die sich über die aktive Teilhabe, sprich über die taktile oder eben taktil-kinästhetische Beteiligung des Ausstellungspublikums an einem ästhetischen Objekt manifestiert und – zumindest angeblich – konstituiert.[6] »Partizipation geht [...] zunächst einmal«, so schreibt Christian Kravagna, »von einer Differenzierung zwischen Produzierendem und Rezipierendem aus, ist an der Beteiligung letzterer interessiert und überantwortet ihnen einen wesentlichen Anteil entweder schon an der Konzeption oder am weiteren Verlauf der Arbeit. [...] Die Aktivierung und Beteiligung des Publikums bezweckt die Transformation des Verhältnisses zwischen Produzenten und Rezipienten in dessen traditioneller Variante der Werk-Betrachter-Beziehung. Deren eindimensionale, hierachische ›Kommunikationsstruktur‹ produziert einen konsumistischen, distanzierten Betrachter [...].«[7] Dabei stellt sich allerdings als grundlegendes Problem die Frage, wie zwingend notwendig die aktive Beteiligung des Publikums eigentlich ist. Mussten die Ausstellungsbesucher des Koldinger Museums den Knopf eines Küchenmixgerätes bedienen, um *Helena* quasi via ›Moulinettenmassaker‹ zum Kunstwerk zu erheben; oder wäre nicht die theoretische Möglichkeit der Beteiligung bereits hinreichend, ein ästhetisches Spiel anzustoßen, in dessen Zentrum die Reflexion über eine Benutzung steht? Dieses Fragen zeigen an, worum es im Folgenden gehen soll: Die Erörterung von Partizipationskunst im Spannungsfeld von Performanz (sprich einem konkreten Handlungsvollzug) und Semiotizität (sprich einer repräsentationalen Darstellung und verweisenden Zeichenhaftigkeit).

Die Geburt des Werkes aus dem Geiste seiner Auflösung
Es gilt zunächst, die grundsätzliche Frage nach der werkimmanenten Eindeutigkeit von Handlungsangeboten der Partizipationskunst zu klären. Nicht nur im Fall Evaristti, also nicht nur dort, wo – angeblich – künstlerisch-intentional eigentlich keine Partizipation vorgesehen ist, wo es aber immer wieder zu ›Übergriffen‹ des Publikums kommt, lässt sich dieses Problem ausmachen. Woher also wissen Ausstellungsbesucher, dass sie sich beispielsweise an Felix Gonzales-Torres' meist in einer Raumecke aufgeschütteten Bonbonhaufen, den so genannten *Candy Spills,* bedienen dürfen – und dies selbst in einem Museum wie der Hamburger Kunsthalle *(Abb. 2)?* Wenn Gonzales-Torres (er ist 1996 jung verstorben) immer wieder behauptete, dass es »Bestandteil des Werkkonzeptes [ist], dass Dritte Bonbons nehmen dürfen«,[8] und wenn seine New Yorker Galeristin Andrea Rosen nachdrücklich versichert: »Bei diesem Werk wird das Publikum ermuntert, sich Bonbons mitzunehmen [...]«,[9] dann stellt sich doch die Frage: Wie das? Ist diese Ermunterung den Bonbons, um es postmodernistisch zu wenden, gleichsam ›eingeschrieben‹? Ist sie, um es in Kemp'scher Rezep-

Abb. 2
Felix Gonzales-Torres, Untitled (Lover Boys), 1991, Installation mit variablen Abmessungen, Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle (Leihgabe der Sammlung Goetz, München). Bild: Dietmar Elger (Hrsg.), Felix Gonzales-Torres. Catalogue Raisonne. Band II, Ostfildern-Ruit 1997.

tionsästhetik zu fassen, Bestandteil innerer, sprich: werkimmanenter Rezeptionsvorgaben? Wohl kaum. Zugegeben, derartige Fragen scheinen die selbstverständlichen und vielfältigen Vermittlungsleistungen schlichtweg zu verkennen, die jede Beschäftigung mit Kunst, und selbstredend auch und gerade die Beschäftigung mit Gegenwartskunst begleiten. Sie scheinen die häufig gescholtene Kommentarbedürftigkeit der Kunst und die Notwendigkeit ihrer Kontextualisierung fahrlässig zu ignorieren.[10] Tatsächlich aber führen diese Fragen anschaulich vor Augen, dass es eine werkimmanente Eindeutigkeit von Handlungsangeboten so lange nicht gibt, wie diese nicht verbal oder schriftlich vermittelt werden.

Da im Fall der *Candy Spills* eine solche Vermittlung im Ausstellungskontext nicht erfolgt (bspw. durch einen Wandtext oder eine entsprechende Beschilderung), wäre das notwendige Vorwissen auf anderen Wegen zu erwerben, um jenseits aller Werkimmanenz über die entsprechende Handlungsmöglichkeit zumindest informiert zu sein. Zu dem hier abgebildeten, unbetitelten, allerdings mit dem Untertitel *Lover Boys* versehenen und heute in der Hamburger Kunsthalle befindlichen *Candy Spill* lässt sich in der einschlägigen Literatur Interessantes in Erfahrung bringen. Zunächst: Ein vom Künstler, der Galeristin und der Besitzerin, der Sammlerin Ingvild Goetz, unterzeichnetes, in diesem Falle 1991 aufgesetztes Zertifikat regelt die Präsentationsform der *Candy Spills.* Es bestimmt unter anderem die zu verwendenden Bonbons und deren Verpackungsfarbe ebenso wie die Form und das ideale Gewicht des anzulegenden Haufens, im Falle der *Lover Boys* 161 Kilogramm. Dieses Idealgewicht, so erfahren wir weiter, entspricht dem gemeinsamen Körpergewicht des homosexuellen Künstlers und seines Anfang der 1990er Jahre an AIDS verstorbenen Geliebten Ross Laycock.[11] 161 Kilogramm, zwei Männer – ein Doppelporträt also. Welchen Stellenwert aber nimmt die Partizipation des Ausstellungsbesuchers in diesem metaphorischen Doppelporträt ein? Bis zu welchem Grade wird das Publikum durch Partizipation Teil des Kunstwerkes? Auch diesbezüglich gibt

sich die Literatur zu Gonzales-Torres verblüffend einhellig: »Wenn [...] die Möglichkeit eingeräumt wird, [...] die einzelnen Bonbons zu vernaschen [....],« so versichert ein exemplarisch herausgegriffener Autor, »dann ist man eingeladen, diese Werkelemente als Souvenirs eines öffentlichen Ausstellungsereignisses für sich wie auch immer zu privatisieren, um die Rezeption des Werks als dessen faktische Dissemination und temporäre Auflösung vorzunehmen. [...] Die von Gonzales-Torres initiierte Aneignung von Werkelementen scheint also gerade deshalb, weil hier demonstrativ kontemplativ-distanziertes Wahrnehmen und Deuten unterlaufen wird, das engagiert aktive Mitproduzieren von Werkgestalt und Werkbedeutung als Werkthema explizit zu veranschlagen.«[12] Was übersetzt in etwa meint, dass das ›Werk‹ (sprich zunächst der Bonbonhaufen) durch die Rezeption (sprich durch die Entnahme von Bonbons) verstreut und damit aufgelöst werde. Aus dieser Auflösung wiederum steige es – das ›Werk‹ – gleichsam empor wie Phoenix aus der Asche – so zumindest die einhellige Meinung in den vorliegenden Publikationen. Ein wunderbares Paradoxon: die Geburt des Werkes aus dem Geiste seiner Auflösung. Begriffe man die Auflösung des Werkes tatsächlich als dessen Konstituierung, dann wäre die aktive Beteiligung des Publikums hier gewiss unabdingbar.
Könnte es aber nicht doch sein, dass ein Entnehmen von Bonbons für die Konstituierung des Kunstwerks überhaupt nicht notwendig ist? Hat Partizipationskunst unter Umständen nicht einen intellegiblen Mehrwert jenseits der Publikumsaktivierung, aber diesseits der ästhetischen Erfahrung? Und wenn dem so wäre, wie könnte dann einem Nachsinnen über die *Möglichkeit* der Partizipation eine Vorrangstellung vor dieser selbst zukommen? Es ist damit das entscheidende, oben bereits angesprochene Problem angesprochen, die Frage nämlich nach der *Notwendigkeit* der Inanspruchnahme einer Handlungsmöglichkeit.

Kunst nach Anweisung

Seit Anfang der 1960er Jahre nutzen Künstler die Möglichkeit, ihr Publikum durch schriftliche Instruktionen zu Handlungen zu animieren. Bereits in der Fluxus-Bewegung wurden so genannte *Event-Scores* kreiert, Karten, auf denen Anweisungen für eine Aktion und damit für ein mögliches Ereignis notiert sind. Diese Ereignis-Partituren sind prinzipiell beliebig aufführ-, wiederhol-, variier- und interpretierbar.[13] Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman hat diese Eigenschaft als allographisch bezeichnet. Demnach sei jede ästhetische Situation, die aus der faktischen Umsetzung einer Notation hervorgehe, zu einem gewissen Grade kontingent und folglich singulär.[14] Wie aber gestaltet sich eine solche singuläre Aufführung im Ausstellungskontext? Hierüber finden wir bei Goodman keine Auskunft.
Gegen kunsthistorische Gepflogenheiten will ich in diesem Zusammenhang für einen Moment anekdotisch werden. Im Sommer 2003 begegnete ich in der Ausstellung *Das lebendige Museum* im Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main einer Handlungsnotation des österreichischen Künstlers Erwin Wurm, die jener auf ein großes weißes Museumspodest skizziert hatte *(Abb. 3).* Die für die Aufführung in situ notwendigen Requisiten, zwei Eimer, standen dort ebenfalls bereit. Da ich eine Rezension dieser Ausstel-

Abb. 3 (oben) Erwin Wurm, 2 Kübel, 5 Minuten, 1998, Filzstift auf Papier, 29,5 × 21,6 cm. Bild: Edelbert Köb (Hrsg.), Erwin Wurm. One Minute Sculptures 1988–1998. Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1999. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.

Abb. 4 (rechts) Erwin Wurm, One Minute Sculpture (2 Kübel, 5 Minuten), 2003. Realisierung anlässlich der Ausstellung »Das lebendige Museum« (16. 5.–29. 6. 2003) im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main. Bild: Fotoarchiv des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.

lung plante, fragte ich mich, ob ich, wie die meisten anderen Besucher auch, Zeichnung und Eimer nur recht zu betrachten bräuchte, um einen hinreichenden ästhetischen Eindruck zu gewinnen, oder ob hier nicht mehr gefordert war, ob es nicht wohl doch notwendig war, Wurms Angebot nachzukommen. Wäre dann die Durchführung das Kunstwerk? Würde ich das Werk erst hervorbringen? Spontan entschloss ich mich, die Anweisung Wurms für die Aufführung dieser *One Minute Sculpture*[15] zu befolgen. Ich stieg mit den Füßen in den einen Eimer, holte noch einmal tief Luft und stülpte mir den anderen Eimer über den Kopf *(Abb. 4).* Aus der Perspektive anderer Besucher figurierte ich damit als ›darstellende Verkörperung‹.[16] Ich verkörperte die Idee einer *One Minute Sculpture.* Ich agierte als jemand, der stellvertretend für andere und vor diesen eine Handlungsoption wahrnimmt, wobei es den anderen Besuchern ausgereicht haben mag, mir bei meinem Tun zuzuschauen, um sich gewissermaßen *ein Bild zu machen,* ein lebendiges Bild wohlgemerkt.

Für den Agierenden aber ist die Aufführung einer *One Minute Sculpture* mit einer besonderen Rezeptionshaltung verbunden. Er wird sich gewissermaßen selbst zum Objekt ästhetischer Erfahrung; der Dualismus von Subjekt und Objekt wird für ihn nachgerade ostentativ aufgehoben. Besonders deutlich wird dies in Wurms Notation *Luft anhalten und an Spinoza denken (Abb. 5).* Diese Instruktion scheint eine humorvolle Experimentalanordnung vorzuschlagen, um ein erkenntnisphilosophisches Axiom, nämlich Spinozas isomorphen Dualismus von Geist und Materie, experimentell oder sagen wir: performativ zu befragen.[17] *Luft anhalten und an Spinoza denken:* Wer nicht über die Fertigkeiten eines polynesischen Perlentauchers verfügt, dem wird beim Anhalten der Luft und Denken an Spinoza sicher schnell die Puste ausgehen. *Luft anhalten und an Spinoza denken:* Beim Versuch die Luft anzuhalten und an Spinoza zu denken, denke ich vielleicht eher daran, was ich wohl dächte, wenn ich jetzt an Spinoza dächte – eine um sich selbst mäandernde Denkbewegung, die sich ad infinitum fortführen ließe. *Luft anhalten und an Spinoza denken:* Was denke ich denn nun eigentlich, wenn ich die Luft anhalte und an Spinoza denke? Ich soll an Spinoza denken und komme vor lauter Denken – und vor allem vor lauter Nachdenken *über* mein Denken – gar nicht dazu, mich auf das Denken an Spinoza zu konzentrieren. Im Fokus meiner Aufmerksamkeit steht das Denken selbst. Diese Selbstgerichtetheit

des Denkens lässt sich mit der Denkpsychologie um 1900 als Introspektion bezeichnen: »Introspektion ist [...] der Versuch, in der Zuwendung auf das eigene Denken gesicherte Aussagen über dieses Denken zu erreichen.«[18] Introspektion versucht, den phänomenalen Charakter des Denkens zu vermitteln. Sie reflektiert auf die Qualität mentaler Vorgänge oder Zustände, wobei sich diese Vorgänge und Zustände nur in ihrem Erlebtwerden fassen lassen.[19] In dieser Annahme ist sie dem Begriff der intellektuellen Anschauung Johann Gottlieb Fichtes verwandt. Nach Fichte ist die intellektuelle Anschauung das, »wodurch ich etwas weiß, weil ich es thue. Daß es ein solches Vermögen der intellectuellen Anschauung gebe, läßt sich nicht durch Begriffe demonstriren, noch, was es sey, aus Begriffen entwickeln. Jeder muß es unmittelbar in sich selbst finden, oder er wird es nie kennen lernen. Die Forderung, man solle es ihm durch Raisonnement nachweisen, ist noch um vieles wunderbarer, als die Forderung eines Blindgeborenen seyn würde, daß man ihm, ohne daß er zu sehen brauche, erklären müsse, was die Farben seyen.«[20] Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu, heißt es in der sensualistischen Philosophie.

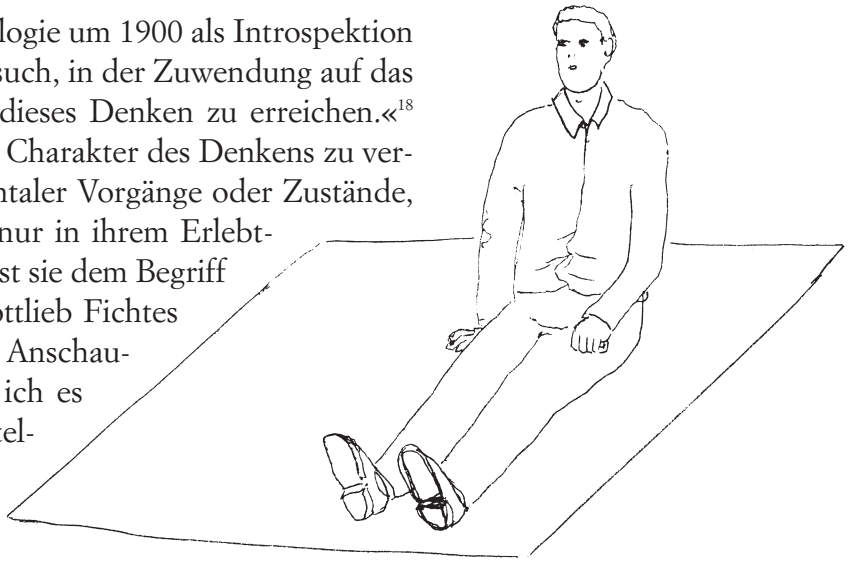

Abb. 5
Erwin Wurm, Luft anhalten und an Spinoza denken, 1998, Kugelschreiber auf Papier, 29,7 × 21 cm.
Bild: Edelbert Köb (Hrsg.), a.a.O. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.

Zögen wir an dieser Stelle ein Zwischenresümee, wir kämen wohl zu dem Schluss, dass »die leiblich-sinnlichen Begegnungen«[21] mit Partizipationskunst, dass die eigene Aktivität durch nichts ersetzt werden können. Um zu wissen, wie es ist, die Luft anzuhalten und an Spinoza zu denken, müssen wir der Aufforderung Wurms Folge leisten. Um zu wissen, wie es ist, auf einem Podest zu stehen, die Füße in einem Eimer, einen zweiten Eimer über den Kopf gestülpt, müssen wir uns in eben diese Situation begeben. Um zu wissen, wie es ist, einen der Bonbons der *Lover Boys* von Gonzales-Torres zu verzehren, müssen wir ihn auspacken und essen. Aber: Auch um zu wissen, wie es ist, einen Fisch in einer Moulinette zu zerhäckseln, müssten wir den entsprechenden Knopf drücken. Das Räsonnement, wie Fichte es nennt, wäre für all diese Fallbeispiele kein Äquivalent für das Ereignis. Die Frage nach dem Wie führt also zu einer inneren Notwendigkeit, am Kunstwerk zu partizipieren. Nur stellt sich die Frage, ob die genannten Arbeiten ausschließlich auf das Wie der Teilhabe zielen.

Against Participation![22]

Ich habe bislang zu zeigen versucht, dass Handlungsanweisungen der faktischen Nutzung bedürfen, damit der Rezipient aus ihnen ein einmaliges, unwiederholbares und kontingentes Ereignis generieren kann. Jedoch dürfen wir dort, wo wir schriftlichen Instruktionen begegnen, nicht immer damit rechnen, dass eine Umsetzung des Handlungsangebotes auch wirklich in der Weise eingefordert ist, wie es zunächst erscheinen mag. Dies belegt ein prägnantes Beispiel.

Eine schriftliche Anweisung auf dem Deckel des Multiple *Everyess II 1* von Joseph Beuys aus dem Jahr 1968 appelliert an den Rezipienten (beziehungsweise eher wohl noch an den Besitzer des Objektes), eine filzetikettierte Wasserflasche zu öffnen, auszutrinken und den Kronkorken möglichst weit von sich zu schleudern, um der Sendung einer wie auch immer gearteten

Abb. 6
Joseph Beuys, Evervess II 1, 1968, bedruckter Holzkasten mit zwei verschlossen, etikettierten Flaschen, 27,0 × 16,5 × 9,5 cm.
Bild: Ina Conzen (Hrsg.), Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler, Köln 1997.
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.

Information teilhaftig zu werden *(Abb. 6).* Beuys selbst bestätigte 1970 in einem Interview die Ernsthaftigkeit dieses Handlungsangebotes: »Ich finde, das Objekt ist richtig nur, wenn es getan wird, vorher ist es noch nicht in Aktion gewesen. Es ist ja in diesem Objekt die Aufgabe für eine kleine Aktion enthalten, die man selbst aufführen soll.«[23] Dem mag man zunächst ganz pragmatisch entgegen halten, dass sich der materielle Bestand (selbst bei einer Editionsauflage von insgesamt 40 Exemplaren) im hier nun nachdrücklich eingeforderten Gebrauch weitgehend verzehren würde: Die Flasche wäre ausgetrunken, der Kronkorken weggeworfen und die ›Information‹ gesendet – was immer es da zu senden gibt. *Evervess II 1* wäre, wenn man es aus dieser rein handlungstheoretischen Perspektive betrachten würde, eine Art serielles Einwegkunstwerk. Was bliebe, wäre das Relikt einer einmaligen Aktion, eine eventuell im Museum zu bewahrende Reliquie eines unwiederbringlichen Ereignisses. Unterstellen wir indes, Beuys habe die Ernsthaftigkeit seines Handlungsangebotes zwar mit Verve verteidigt, dieser Verteidigung jedoch einen eher metaphorischen, fast theatralen Charakter beigemessen; wir gelangten zu der Annahme, dass sich das Potential dieses Multiples weniger im praktischen Gebrauch, als vielmehr in der Frage des Was wäre wenn?, also im rein hypothetischen gleichwohl empathischen Nachsinnen über einen solchen Gebrauch entfaltet: Denken als plastischer Vorgang, Gedankenspiel als aktive Beteiligung. *Evervess II 1* würde, um es in Beuys eigenen Worten zu formulieren, »[...] das Prinzip einer Plastik als ein Sender, als ein Ausstrahlungsprinzip«[24] darstellen. Es würde dieses Prinzip verbildlichen, ohne dass eine wörtliche Umsetzung dieses Prinzips wirklich notwendig wäre. Diese Bildlichkeit scheint mir entscheidend für die Frage nach der Notwendigkeit faktischer Publikumsaktivierung. ›Bildlichkeit‹ verstehe ich dabei – erneut mit Fichte – phänomenal und perzeptiv, nämlich als eine prozessuale Vermittlung von Wahrnehmung *und* Vorstellung im Medium der Einbildungskraft.[25]

Stellt man eine solche Bildlichkeit in Rechnung, wäre dem für Wurms *One Minute Sculptures* arbeitshypothetisch ausgemachtem Modus der Introspektion ein Modus ästhetischer Erfahrung gegenüberzustellen, den ich als ›reflexive Imagination‹ bezeichnen möchte. »Imagination in diesem Sinne bedeutet, sich an ein sichtbares, hörbares, fühlbares, schmeckendes, riechendes Objekt *in seinem Erscheinen* zu erinnern oder es sich vorzustellen.«[26] Oder eben eine erlebte oder erlebbare Situation zu imaginieren. Die reflexive Imagination, also die von einem Reiz ausgelöste Einbildung wäre eine gedankliche Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem. Angesichts der zeichen- oder bildhaften Exponierung von Werken wie *Helena,* den *Lover Boys, Evervess II 1,* ja selbst der Notationen Wurms könnten wir uns vorstellen, wie es wäre, dies oder jenes zu tun. Es wäre dies eine Sonderform ästhetischer Erfahrung, in der wir eine spezifische Situation nicht in actu in ihrer sinnlichen Präsenz erleben, sondern gerade in ihrer Absenz imaginieren, uns sinnlich vorstellen und dergestalt zu einer eigenen ästhetischen Emergenz bringen.[27]

Nun mag man reflexive Imagination im Zusammenhang mit Partizipationskunst für unbotmäßige Askese halten, wie sie Wilhelm Busch in seiner *Kritik des Herzens* von 1874 in Versform gefasst hat: »Gott ja, was gibt es doch für Narren! / Ein Bauer schneidet sich 'n Knarren / Vom trocknen Brot und kaut und kaut. / Dabei hat er hinauf geschaut / Nach einer Wurst, die still und heiter / Im Rauche schwebt, dicht bei der Leiter. / Er denkt mit heimlichem Vergnügen: / Wenn ick man woll, ick könn di kriegen!«[28] Verzicht trotz Möglichkeit: Kann hierin nicht gerade ein besonderer ästhetischer Lustgewinn liegen? Kann der Verzicht auf das Verzehren von Bonbons bei Gonzales-Torres oder auf das anaerobe Denken an Spinoza bei Wurm nicht durch einen besonderen ästhetischen Reiz ausgezeichnet sein? Setzt nicht gerade der Verzicht auf das Leeren und Fortschleudern der Beuys'schen Mineralwasserflasche, einen Prozess ästhetischer Erfahrung frei, der vor allem auf reflexiver Imagination beruht?

Das Diktat des Ausstellungskontextes

Als Kronzeugen dieser etwas voltenhaften Überlegung wäre ein Künstler aufzurufen, der über lange Zeit seines Schaffens die Partizipation als elementaren Bestandteil der Werkbildung behauptet hat, nämlich Franz Erhard Walther. Ein Beispiel: Mit der Nr. 46 seines zwischen 1963 und 1969 entstandenen *1. Werksatzes* ist der Betrachter aufgerufen, gemeinsam mit einem Partner das so genannte Werkstück zwischen den Köpfen aufzuspannen und dergestalt einen Sehkanal zu bilden *(Abb. 7)*. 1989 nach dem zunehmenden Entzug der Benutzbarkeit derartiger Werkstücke gefragt – bis zu deren vollständigen Musealisierung –, wiegelte Walther ab: »Physische Tat, visuelle Tat. Die Vorstellung, dass bei ersterer mehr erfahren wird, halte ich für naiv.«[29] So erstaunlich dies ist, Walther war im Laufe der Jahre zu der Haltung gelangt, »dass es nur einen quantitativen, aber keinen qualitativen Unterschied mehr macht, ob ich die Benutzung der Objekte nun real vollziehe oder mir [...] bloß vorstelle.«[30] In dieser Perspektive muss eine auf konkrete Handlungsvollzüge ausgerichtete Partizipationskunst nicht mehr zwangsläufig zur Aus- oder Aufführung gelangen, zumal nicht in der »Bewahr- und Zeigeanstalt«,[31] wie der Museumstheoretiker Gottfried Korff das Museum genannt hat. Für historisch gewordene Artefakte ist diese Perspektive längst akzeptiert. Partizipation um jeden Preis einzufordern, käme – um ein den Sachverhalt zuspitzendes Beispiel zu bemühen – der Forderung gleich, den Besuchern des Kunsthistorischen Museums in Wien die vermeintlich authentische Benutzung der *Saliera* des Benvenuto Cellini zu gestatten, um knapp 500 Jahre nach François Premier dessen Prunktafel nachzuerleben.[32] Es lassen sich historische Ereignisse und Situationen im Ausstellungskontext allenfalls anschaulich darstellen, nacherleben jedoch lassen sie sich nicht. Vielleicht mag die-

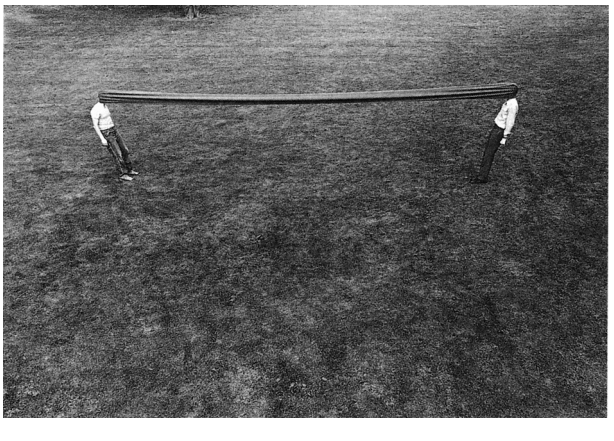

Abb. 7
Franz Erhard Walther, Werksatz Nr. 46 des 1. Werksatzes, 1963–69.
Bilder: Susanne Lange, Der 1. Werksatz (1963–1969) von Franz Erhard Walther, Frankfurt am Main 1991. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.

ser Mangel an authentischer, leibhaftiger Erfahrung und vielleicht mag dieser seitens des Museums ›verordnete Verzicht‹ im Mai 2003 einem radikalisierten Geiste Anlass gewesen sein, die *Saliera* aus dem Wiener Museum zu stehlen, um fortan sein sonntägliches Frühstücksei nunmehr aus einem der Meisterwerke manieristischer Goldschmiedekunst zu salzen.

In seiner 1976 erschienen Essayfolge *Inside the White Cube* hat Brian O'Doherty polemisiert, dass, wenn man Kunst in einer Galerie oder in einer Vitrine ausstelle, man sie »in Anführungszeichen« setze.[33] Diese Aussage lässt sich auf den gesamten zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb ausweiten. Partizipationskunst und der Aufruf zur Publikumsbeteiligung stehen dort, so lässt sich mit Walther schließen, ebenfalls in Anführungszeichen – Anführungszeichen, die markieren, dass diese prozessorientierte Kunst auch auf etwas verweisen will, und sei es bloß auf ihre eigene Setzung. Indem diese Kunst auf den Ausstellungsbesucher als Mitwirkenden setzt, verkündet sie zwar die Abkehr von einer objektivistischen Kunstauffassung und proklamiert die Kooperation als radikale Strategie. Zugleich aber entblößt der Ausstellungskontext diese Strategie als eine, die dechiffriert werden will. So scheint die immer wieder eingeforderte Notwendigkeit einer Publikumsbeteiligung im institutionellen Kunstbetrieb wenig mehr zu sein, als eine bloße Beschwörungsformel, die gewissermaßen gleichfalls in Anführungszeichen zu setzen wäre. Im Ausstellungskontext geht es der Partizipationskunst eben nicht allein um das *Wie* einer ästhetischen Erfahrung, oder gar, wie der Philosoph Dieter Mersch argumentiert, um das *Dass* eines Ereignisses.[34] Innerhalb der Grenzen des Kunstbetriebes geht es, wollte man es zuspitzen, um eine anschauliche Behauptung: die Behauptung der Befreiung vom Werk. Mag diese Befreiung vom Werk auch »mit einer Originalität und Phantasie betrieben werden, die früher gerade von der Werkschöpfung verlangt worden waren«,[35] sie bleibt in letzter Konsequenz doch uneingelöste Behauptung, weil sie immer wieder aufs Neue im institutionellen Kunstbetrieb affirmiert und damit in ihr Gegenteil verkehrt wird.

Das Potential einiger Küchenmixer, eines Bonbonhaufens, zweier Mineralwasserflaschen oder eines Kübelpaares, eine aktive Beteiligung des Ausstellungspublikums anzuregen, steht uns, so wäre zu schließen, zeichen- oder bildhaft vor Augen. Gerahmt durch die Bedingungen des Ausstellungsbetriebes sind diese ›Requisiten ihrer Aufführung‹ vor allem eines: Zeichenträger, Semiophoren, wie es der Museumshistoriker Kryzstof Pomian genannt hat;[36] Zeichenträger, an denen ästhetische Erfahrung Funken schlagen kann, Semiophoren, die einen kontingenten Prozess der Bedeutungsgewinnung auszulösen vermögen – und dies auch ohne aktive Beteiligung. Nach Pomian vermag der Semiophor zwischen Gegensätzen zu vermitteln, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, vor allem aber zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Er ist Bedeutungsträger *und* Verweisobjekt. Der Semiophor hat eine substantielle *und* eine semiotische Seite. Seine Janusköpfigkeit wäre im Falle der Partizipationskunst zu denken als Vermittlung des immer wieder antagonistisch gedachten Begriffspaares Handlungsvollzug und Zeichenhaftigkeit. Akzeptiert man diesen Gedanken, lässt sich zu folgendem Schluss gelangen: Die *Möglichkeit* der aktiven Beteiligung bedeutet nicht zwangsläufig deren *Notwendigkeit.* Dass mit dem, was sich hochgegriffen eine Ästhetik des Verzichts nennen ließe, ästhetische Sinnlichkeit einer un-

sinnlichen Reflexivität geopfert würde, wäre, wie gezeigt, ein Vorwurf, der zu kurz griffe und überdies in überholten, wenn nicht gänzlich falschen Alternativen dächte.

Epilog mit Fischen

Ausgangspunkt meiner Überlegungen waren Marco Evaristtis widersprüchlichen Aussagen zu seinem Moulinetten-Ensemble *Helena.* Zeigte sich der Künstler rückblickend erschrocken über den Missbrauch der Funktionsfähigkeit der Küchenmixer, so hatte er doch zugleich einen solchen Missbrauch einkalkuliert, in der Hoffnung auf den Erfolg seines »sozialen Experiments«. Diese Widersprüchlichkeit findet ihre Spiegelung im eigentümlichen Umgang des Koldinger Museums mit dieser Installation. Stante pede nämlich war *Helena* binnen Jahresfrist der museale Status eines adorablen Artefakts eingeräumt worden. Mit ihrem Ankauf hatte sich Evaristtis Installation bereits 2001 irreversibel in die Inventarbücher des Museums eingeschrieben – dies allerdings unter spezifisch musealen Bedingungen. So schwimmen die kleinen Goldfische heute nicht mehr in klarem Wasser, provozieren keinen Missbrauch mehr und vermögen dementsprechend nicht mehr die reflexive Imagination eines *Was wäre wenn?* anzuregen. Sie sind in Kunstharz konserviert, präpariert für die museale Ewigkeit, petrifiziert als historische Dokumente eines angeblich niemals intendierten Ereignisses – ein echter Circulus vitiosus des institutionellen Ausstellungsbetriebs. Der Künstler gab sich denn auch ganz realitätsnah über den Zustand seines Werkes, das nunmehr, so Evaristti, eine Dokumentation sei: »[...] ein Bild dessen, was damals war.«[37] Ein ›Bild‹ indes war es bereits bei seiner erstmaligen Präsentation. Und eben diese Bildlichkeit scheint mir der Partizipationskunst von Anbeginn eingeschrieben – allen Behauptungen einer zwingenden Notwendigkeit faktischer Handlungen zum Trotz.

Anmerkungen

1. Marco Evaristti, zit. in: Buchhart, Dieter; Hofbauer, Anna Karina: *Sollen wir alle Menschen verklagen, die Meeresfrüchte essen? Ein Gespräch mit Marco Evaristti.* In: Kunstforum International, Bd. 162, Ruppichteroth, November bis Dezember 2002, S. 270–279, hier S. 273.

2. Ebenda, S. 273.

3. Man denke allein an die Funktion von Rahmen und Sockeln, wie sie sich von Georg Simmel und Ernst Michalski über Brian O'Doherty und Jack Burnham bis zu Jacques Derrida beschrieben findet. Siehe Simmel, Georg: *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch* [1902]. In: ders.: *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kulturphilosophische Aufsätze.* Potsdam 1922, S. 46–54; Michalski, Ernst: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte.* Berlin 1932, o. S.; O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube.* Berlin 1996, S. 103; Burnham, Jack: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century* [1968]. 6. Aufl. New York 1982, S. 19; Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei.* Wien 1992, S. 56–104.

4. Die Notwendigkeit eines Austauschs mag allerdings auch der Tatsache geschuldet sein, dass die Fische in den Küchenmixgeräten langfristig keine adäquaten Lebensbedingungen gefunden hätten.

5. Evaristti 2002, (wie Anm. 1), S. 273.

6. Ich möchte den Begriff der Partizipation dabei auf jene extensiven Tätigkeiten des Publikums begrenzen, die zu einer zumindest temporären Veränderung der materiellen Struktur eines ästhetischen Objekts führt – im Falle von *Helena* das Zerhäckseln von Fischen qua Knopfdruck. Zur jüngeren Diskussion des Begriffs siehe u. a. Blunck, Lars: *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe.* Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2001. Weimar 2003, S. 16–19; Rollig, Stella: *Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts.* In: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum.* Wien 2002, S. 128–139, hier S. 135–139; Ustvedt, Øystein: *Dear Passenger.* In: Ausst.-Kat. Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst: *Passenger. The Viewer as Participant.* 19. Januar bis 21. April 2002 (Redaktion: Marit Woltmann) 2002, S. 65–87, hier S. 66 ff.

7. Kravagna, Christian: *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis.* In: Babias, Marius; Könneke, Achim (Hrsg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum.* Dresden und Amsterdam 1998, S. 28-46, hier S. 30 f.

8. Felix Gonzales-Torres, zit. n. Elger, Dietmar: *Erläuterungen zu den Katalogeintragungen.* In: ders. (Hrsg.): *Felix Gonzales-Torres. Catalogue Raisonne.* Band II. Ostfildern-Ruit 1997, S. 8–11, hier S. 9.

9. Rosen, Andrea: *›Ohne Titel‹ (Das nichtendende Porträt).* In: Elger, Dietmar (Hrsg.): *Felix Gonzales-Torres. Text.* Band I. Ostfildern-Ruit 1997, S. 24–42, hier S. 40.

10. Zur Kommentarbedürftigkeit siehe zu-

sammenfassend Bracht, Christian: *Kunstkommentare der sechziger Jahre. Funktionen und Fundierungsprogramme.* Zugl.: Aachen, TH, Diss., 1998. Weimar 2002, S. 42–49.
11. Nach Elger 1997, (wie Anm. 8), S. 9. ›Ideal‹ meine, so zumindest Andrea Rosen, »einfach nur eine Richtlinie zur Installation des Objekts, wobei der Aussteller diese Vorgaben nach seinen eigenen Vorlieben interpretieren kann. Wenn zum Beispiel das Idealgewicht eines Bonbonobjekts mit 160 kg angegeben ist, kann der Besitzer oder Aussteller es auch mit 900 kg installieren, wenn ihm danach zumute ist. Wenn es in einer Ausstellung zu sehen ist und sämtliche Blätter oder Bonbons mitgenommen sind, hat der Aussteller auch das Recht, es nicht nachzufüllen und den Platz des Werkes für die Dauer der Ausstellung leerzulassen.« Rosen 1997, (wie Anm. 9), S. 25, Anm. 4.
12. Fuchs, Rainer: *Der autorisierte Betrachter.* In: Elger, Dietmar (Hrsg.): *Felix Gonzales-Torres. Text.* Band I. Ostfildern-Ruit 1997, S. 83–88, hier S. 84. Vgl. auch Puvogel, Renate: *Felix Gonzales-Torres.* In: Kunstforum International, Bd. 139, Ruppichteroth, Dezember 1997 bis März 1998, S. 344, und Elger, Dietmar: *Minimalismus und Metapher.* In: ders. (Hrsg.): *Felix Gonzales-Torres. Text.* Band I. Ostfildern-Ruit 1997, S. 62–72, hier S. 68.
13. Bruce Altshuler hat diesbezüglich einen Komplex von Fragen entwickelt: »How closely must one follow the instructions of do it, or of the works comprising the show, to count as realizing this exhibition, or that particular work? How important in this regard are the curator's or the artist's intentions, and what other factors are relevant?« Altshuler, Bruce: *Art by Instruction and the Pre-History of do it.* In: Obrist, Hans-Ullrich (Hrsg.): *do it.* New York 1997, S. 29 f.
14. Siehe Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [1968]. Frankfurt am Main 1997, S. 113 und 119.
15. Der Begriff der *One Minute Sculpture* steht bei Wurm symbolisch für eine begrenzte Aufführungszeit, gleichgültig ob diese in der entsprechenden Instruktion mit einer oder fünf Minuten angegeben ist.
16. Janecke, Christian: *Service-Kunst. Nutzungsangebote in Projekten der Gegenwartskunst zwischen Bild und Vorgeblichkeit.* In: Bühler, Marcel; Koch, Alexander (Hrsg.): *Kunst & Interkontextualität. Materialien zum Symposium schau-vogel-schau.* Köln 2001, S. 225–276, hier S. 259. Vgl. auch die Figur des ›exemplarischen Betrachters‹ in: Daniels, Dieter: *Über Interaktivität.* In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter.* Köln 1996, S. 85–100, hier S. 95 f.
17. Siehe auch Damianovic, Maia: *Von Moment zu Moment.* In: Weibel, Peter (Hrsg.): *Erwin Wurm.* Stuttgart 2002, S. 25–32, hier S. 28.
18. Ziche, Paul (Hrsg.): *Introspektion. Texte zur Selbstwahrnehmung des Ichs.* New York und Berlin 1999, S. V.
19. Ebenda, S. 3 f.
20. Fichte, Johann Gottlieb: *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* [1797]. In: *Johann Gottlieb Fichte, Sämtliche Werke.* Band 1. Hrsg. v. Immanuel H. Fichte. Berlin S. 451–518, hier S. 463.
21. Seel, Martin: *Kann das Erscheinen verschwinden? Zur Bedeutung der Sinnlichkeit in der neuen Kunst.* In: Liesmann, Konrad Paul (Hrsg.): *Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese.* Wien 1999, S. 283–305, hier S. 304.
22. Vgl. den Titel und die wirkungsmächtige These von Susan Sontags Essay *Against Interpretation* aus dem Jahr 1966. Sontag, Susan: *Against interpretation, and other essays.* New York 1966.
23. Joseph Beuys, zit. in: Klüser, Bernd; Schellmann, Jörg: *Fragen an Joseph Beuys.* In: dies.: *Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst. Werkverzeichnis.* 4., völlig neu bearb. Aufl. München 1978, o. S.
24. Joseph Beuys am 3. August 1968 in einem Fernsehinterview, zit. in: Kliege, Melitta: *Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tapies.* Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1996. München 1999, S. 185.
25. Zum Bildbegriff Fichtes siehe: Drechsler, *Julius: Fichtes Lehre vom Bild.* Zugl.: Mainz, Univ., Habil.-schr., o. J. Stuttgart 1955. »Die Einbildungskraft«, so Fichte, »ist ein Vermögen, das zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte schwebt.« Fichte, Johann Gottlieb: *Grundriss des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre* [1795]. In: Fichte 1971, (wie Anm. 20), S. 216.
26. Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens.* Frankfurt am Main 2003, S. 125.
27. Martin Seel hat zu Recht darauf hingewiesen, dass ästhetische Wahrnehmung grundsätzlich immer für ästhetische Imagination offen sei: »Dies ist ein entscheidender Zug ihrer Konstitution. Darum ist der von ihr vollzogene Rückgang auf die Gegenwart oft zugleich ein Hinausgehen über sie.« Ebenda, S. 145. Im Ansatz wäre die reflexive Imagination der emphatischen Werkschau Johann Joachim Winckelmanns vergleichbar, ohne allerdings deren Emotionalität, deren – mit Gombrich – »Schwärmerei« zu teilen. So schrieb Winckelmann angesichts des Torso von Belvedere 1759: »Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtung gekrümmt scheint, ein Haupt, das mit der frohen Erinnerung seiner erstaunenden Taten beschäftigt ist. Und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebt, fangen in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder sich an zu bilden: Es sammelt sich ein Ausfluss aus dem Gegenwärtigen und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung.« Winckelmann, Johann Joachim: *Beschreibung des Torso im Belvedere in Rom* [1759]. In: ders.: *Kleine Schriften und Briefe.* Band 2. Leipzig 1925, S. 165–172, hier S. 170; hier zit. n.: Prange, Regine: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft.* Köln 2004, S. 35.
28. Busch, Wilhelm: *Kritik des Herzens.* Berlin 1959, o. S. (den Hinweis auf Buschs *Kritik des Herzens* verdanke ich Christian Janecke, Frankfurt am Main).
29. Franz Erhard Walther, zit. n.: Schmidt, Karlheinz: *Franz Erhard Walther. Wieder ganz am Anfang. Ein Gespräch mit Karlheinz Schmidt.* In: Kunstforum International, Band 104, Ruppichteroth, November bis Dezember 1989, S. 314.
30. Franz Erhard Walther, zit. in: Lingner, Michael; Walther, Franz Erhard (Hrsg.): *Zwischen Kern und Mantel. Franz Erhard Walther und Michael Lingner im Gespräch über Kunst.* Klagenfurt 1985, S. 44.
31. Korff, Gottfried: *Zur Eigenart der Museumsdinge* (1992). In: Eberspächer, Martina, König, Gudrun Marlene; Tschofen, Bernhard (Hrsg.): *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren.* Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140–145, hier S. 142.
32. Zur Benutzbarkeit der Saliera siehe v. a.: Prater, Andreas: *Cellinis Salzfaß für Franz I. Ein Tischgerät als Herrschaftszeichen.* Stuttgart 1988, S. 76 ff.
33. Siehe O'Doherty 1996, (wie Anm. 3), S. 103.
34. Die Ästhetik des Performativen widme sich als Ereignisästhetik nicht dem ›Was‹, dem *quid,* sondern dem ›Dass‹, dem *quod:* »Es handelt sich also nicht um ein bestimmtes Ereignis, nicht einmal um ein Bestimmbares [...], sondern allein um Augenblicke des Auftauchens selbst, um das Entspringende, das noch kein ›Als‹ oder ›Was‹ bei sich trägt, und im selben Moment wieder erlöscht.« Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main 2002, S. 19. Vgl. auch Mersch, Dieter: *Kunst und Sprache. Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignis.* In: Huber, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik Erfahrung.* Wien und New York S. 41–59, hier S. 55.
35. Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk.* München 1998, S. 12.
36. »Gegenstände ohne Nützlichkeit [...] Gegenstände die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer Bedeutung versehen sind.« Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln.* Berlin 1998, S. 50.
37. Evaristti 2002, (wie Anm. 1), S 277.