

Betrachter als Täter

Das Kunstpublikum – eine produktive Partizipation

© Michael Kröger

„If there is a social preoccupation in today's art, then it must take into account this very social reality: the viewer.(...) We want to make him participate. (...)

A viewer conscious of his power of action (...) will be able to make his own
'revolution in art'

GRAV (Groupe de recherche d'art visuel), o. J, (60er Jahre) ¹

Publikumsbefragung

Was wäre eine Gesellschaft ohne ein Publikum, das diese inklusive sich selbst ständig beobachtet – ihre Fehler und Leistungen, ihre Ansprüche und Erwartungen, ihre Talente und Ambitionen? Und was macht dabei gerade das Publikum *als aktiv handelndes Publikum*? Woran genau partizipieren heute die Anteil nehmenden Kunstbetrachter? Und noch genauer: Was macht ein Kunstpublikum, wenn es nicht primär auf die Vorgaben von Künstler*Innen reagiert, sondern genau im Gegenteil vor allem auch mit sich selbst als einer offenen Schnittstelle zwischen öffentlich adressierter Kunst und ästhetisch aktivierter Auseinandersetzung mit politischen Themen agiert? Kann sich im Publikum eine eigene Form von Besonnenheit bilden? (Wie) kann sich ein Publikum selbst zu einem geistesgegenwärtigen zeitgenössischen Handeln ermächtigen?

Faszination mit Beuys

Eine Erwartung ist die kleine Schwester einer Erfüllung. Dass jedes gelingende Kunstwerk die Erwartung weckt, auch als solches erkannt und als Werk nicht übersehen zu werden – an diese Hoffnung knüpfen sich heute mehr denn je auch die Talente innerhalb des Kunstpublikums. Doch das Beste am Publikum ist eigenartigerweise der Umstand, dass wir eigentlich nichts Genaues von ihm wissen². Wie aber lernt man ein Publikum, diese alte und unbestimmte Institution der Moderne, näher

kennen? Indem man seine Talente überhaupt kennen- und wertschätzen lernt - und somit anerkennt. Eine der bis heute hin einprägsamsten Aktionen von Joseph Beuys – *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965)³ – basierte auf der maximalen Irritation des Publikums, das überhaupt nicht wusste, was es da eigentlich erwartete. Selten agierte ein Kunstpublikum so hilflos *und* fasziniert wie damals bei Beuys; die Betrachter*Innen suchten fast verzweifelt Orientierung und fanden sich plötzlich in einer fremden Kunstwelt wieder. Aus der legendär gewordenen *Publikumsbeschimpfung*, mit der ebenfalls 1965 der junge noch unbekannte Peter Handke plötzlich einen breiten Skandal erregte⁴, ist heute eine allgemeine *Publikumsbeschwörung* geworden. Doch paradoxerweise ist diese spezielle gebildete wie auch weniger gebildete Kunstöffentlichkeit, auf die gerade zeitgenössische Kunst in immer expliziterer Weise Bezug nimmt, noch längst nicht angemessen gewürdigt worden.

Gegenwelt

Als die Kunst noch – vor allem seit dem 19. Jahrhundert -eine geheimnisvolle Gegenwelt verkörperte, in der Künstler*Innen noch auf der Suche nach Ruhm, Ehre und Unsterblichkeit waren, war alles viel übersichtlicher. Künstler*Innen glaubten an die Mysterien ihrer jeweils eigenen Werke und den BetrachterInnen, also dem verärgerten oder meistens irritierten Publikum blieb nichts anderes übrig als den Künstlern und ihrer unaufhaltsamen sprudelnden, narzisstischen Kreativität und später ihren partizipatorischen, politisch korrekten Ideen zu folgen.

Nichts hat das Publikum seitdem so sehr interessiert und so sehr vermisst wie einen möglichst eigenständigen Zugang zur Kunst. Ein Wunsch, der auch trotz aller gegenwärtigen Projekte zur Partizipation nicht wirklich eingelöst wurde. *Wir sind das Publikum!* wäre als Slogan eines vor einem Museum demonstrierenden Publikums eine denkbare Option. Die Frage wäre, wofür oder wogegen diese Demonstration demonstrieren würde?

Eine relevante Funktion des gegenwärtigen Publikums besteht *nicht* darin die eigene, individuelle Meinung von Kunst unkritisch zu bestätigen. Im Gegenteil.

„Meister öffentlicher Formen“

Inzwischen haben sich die Verhältnisse in der ständig aktiver und exklusiver werdenden Kunstwelt doch spürbar gewandelt. Das Publikum ist keine Fiktion, auf die Künstler*Innen gnädigerweise herunterschauen, sondern eine Realität, der sie auf Augenhöhe begegnen. . „Ich weiß nicht, ob ich ohne Publikum Kunst machen könnte.“ bekennt etwa der Künstler Christian Jankowski⁵.

Wenn inzwischen gerade und vor allem auch Künstler*Innen, wie der Kunstkritiker Kolja Reichert schreibt, „Meister in der Erzeugung öffentlicher Formen“⁶ sind und das Publikum ständig die neuesten *Celebrity*-Werte von Künstlern bewerten kann, dann hat sich die Relation zwischen Kunst und Publikum eindeutig in Richtung zunehmender *Publicity* verschoben. Der Kunsthistoriker Daniel Hornuff spricht jüngst sogar von der *Geburt des Publikums* nach dem „Tod des Kurators“⁷

Im Gegensatz zu heutigen Künstler*Innen weiß das < Publikum allerdings nicht genau, was es da eigentlich tut: *betrachten*. Betrachten heißt heute auch und zugespitzt formuliert, nach einer gewissen Zeit Entscheidungen zu treffen: zu handeln oder nicht zu handeln, sich selbst und Anderen Ideen des Publikums – und nicht nur des Kunstpublikums – zu eröffnen, Veränderungsprozesse im Inneren von Problemen anzustoßen. Die große Paradoxie , die jedes ein Publikum adressierendes partizipatorisches Projekt kennzeichnet, lautet: *Das Publikum ist kein/e Künstler*In*, sondern eine Adresse, an die sich Werke richten und eine Institution, die sich auf eigene Faust Gedanken macht und Fragen formuliert, die unangenehm sein können aber heute notwendig auf der Agenda stehen.

Betrachter als Täter

Ein an aktuellen Ideen zur Kunst partizipierender Betrachter ist selbst *kein* Künstler, sondern, überspitzt gesagt, eher ein autonom handelnder Täter⁸, der inspiriert und animiert durch die Ideen und das eigene und fremde kreative Handeln, seiner eigenen gegenwärtigen Zeit noch keinen angemessenen Ausdruck verliehen hat. Ein Täter handelt im Vergleich zum Künstler zunächst scheinbar autonom: Ein Künstler will sich durch sein erworbenes Ansehen als Künstler aus der Masse sichtbar machen; ein Täter will sich beweisen, dass er zu seiner aktuell anstehenden Tat fähig ist. In beiden Fällen geht es nicht wie noch in früheren Zeiten um eine Selbstfindung, sondern um Selbstermächtigung, die Ambition seinem jetzigen Leben mit dem Einsatz seiner Werke gerecht zu werden. So jedenfalls lautet der kollektive Mythos, der immer noch gerne und immer wieder neu nacherzählt wird.

Die/der Künstler*In verwandelt sich aus dieser abstrakten Sicht zu einem instrumentellen Transformator, der etwas Anderes, Indirektes oder Gegenteiliges von dem macht, das die Betrachter*Innen erwartet hatten. Die Betrachter, so unterstellt diese Perspektive, ist gegenüber dem Künstler als kreativer Produzent ein handelnder Täter, der immer wieder glaubt oder zumindest so tut, als hätte sie/er alle die Fäden in der Hand, die andere vor ihr/ihm bereits ausgelegt haben.

Den Schalk im Nacken

Was ist aber nun Ihr individuelles Bild Ihrer eigenen Handlungen innerhalb des zeitgenössischen Kunstpublikums? Sie sind selbst ein Teil der Gesellschaft, von dessen Kunst sie gerade exklusiv profitieren und an deren Kritik sie sich möglichst beteiligen können sollten. Der Schalk im Nacken der Kunst sitzt offenbar mitten unter uns – im gegenwärtigen Publikum.

Wenn sich im Museum historische Erinnerungen an ein unbekanntes Jetzt verkörpert, dann verkörpert das Publikum heute eine Vergegenwärtigung

an die Zukunft, die noch nicht (geistes-)gegenwärtig genug ist. Ein Publikum trifft auf eine Gegenwart und verwandelt so gleich auch die Kunst, deren Geist von dieser Begegnung erzählt.

Selbstaktivierende Fiktion

„Das Publikum wird zur Erfindung, zur Phantasie des Künstlers“ hieß es noch vor Jahren in Niklas Luhmanns „Kunst der Gesellschaft“⁹. Heute würden wir es vorsichtiger so formulieren: das Publikum eröffnet eine – die Kunst der Gesellschaft – selbstaktivierende Fiktion. Es ist ein relevantes Medium der Kunstwelt, die sich aus unterschiedlichsten Typen von Betrachter*Innen konstituiert. So wie der Künstler heute kein Werk *ohne* Beziehung auf das abwesende Publikum entwerfen kann, kann auch die Betrachter*Innen beziehungsweise die Kunstvermittler*Innen nur in seltenen unwahrscheinlichen Fällen einen angemessenen Zugang zur Kunst herstellen¹⁰ – nämlich in einer nicht-funktionalen, individualisierten Form, die einerseits getrieben wird durch den sozialen Druck zur kreativen Aktivierung und andererseits durch den Wunsch nach einer aktuellen, jeweils dem einzelnen Werk angemessenen Form von Nähe.

Zwischen der Fiktion, die ein Publikum auch verkörpert und der Paradoxie, nach der nur ein selbstaktives Publikum sich Kunst nähern kann, besteht nach wie vor eine Distanz, der man sich nähern kann ohne sie jemals zu erreichen. Das Werk eines Publikums besteht also auch in deren unbestimmter Nachwirkung – im Wandel des Publikums, die diese zur Sprache bringt, indem sich jenes der Funktion nach selbst verwandelt während gleichzeitig die gegenwärtige Transformation von Kunstöffentlichkeit als reflektierter Zugang zur Kunst dokumentiert wird.

Das Heil, das das Publikum in der Kunst sucht, findet es zunächst, indem es sich als Publikum überhaupt erst einmal beim Namen nennt. Frei nach Schiller könnte man formulieren: *Das Publikum erfährt sich nur dort, wo es sich selbst spielerisch beobachten kann...* Das Kunstpublikum

kommuniziert so auf dem schmalen Grat zwischen seiner eigenen Geistesgegenwart und seinen zukünftigen Möglichkeiten, indem es seinen Optionen, die es noch nicht kennt, eine explizite Form zu geben versucht. Es gibt keine Vorstellung eines gegenwärtigen Publikums ohne eine kritische Form von deren eigenen Ambitionen.

Anmerkungen

¹ Zit. n.: Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London 2012, S. 89.

² Man weiß allerdings relativ genau, aus welchen Gründen Besucher Ausstellungen gerade zeitgenössischer Kunst *nicht* besuchen: „Sie [die Nichtbesucher] möchten Kunst verstehen und auflösen und haben nicht das Selbstvertrauen, dass es reicht, Kunst intuitiv zu begreifen. Sie sind nicht mit den kulturellen Codes vertraut, aufgrund derer man weiß, dass Kunst immer einen Rest von Nicht-Verstehen und Nicht-Auflösbarkeit impliziert.“ Zit. nach: Thomas Renz, Birgit Mandel, *Barrieren der Nutzung kultureller Einrichtungen. Eine qualitative Annäherung an Nicht-Besucher* (2010). Zit n.: Nina Tessa Zahner, *Die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst als Herausforderung für die Rezeptionstheorie Pierre Bourdieus?* <http://www.fachverband-kulturmanagement.org/wp-content/uploads/2012/10/DieSelektivit%C3%A4tDesPublikumsZeitgen%C3%B6ssischerKunst.pdf>.

³ https://www.youtube.com/watch?v=z_VPN8M1SGw

⁴ Bezeichnenderweise bildete der Skandal, den Handkes „Publikumsbeschimpfung“ unmittelbar auslöste, für ihren Autor einen Ausdruck der eigenen Selbstbefreiung: „Der Ausdruck dieser Befreiung, das Glück darüber nicht so leben zu müssen, wie ich gesollt hätte, das war dieses Stück ...“. Peter Handke in. Hans Höller, *Peter Handke*, Reinbek 2007, S. 44.

⁵ Christian Jankowski. Zit n.: „Christian Jankowski – Die Legende des Künstlers und andere Baustellen“, Kat. Haus am Lützowplatz 2016, o. S.

⁶ Kolja Reichert, *Kunst- was war das?* In *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 11. Februar 2018, S. 45.

⁷ Daniel Hornuff, *Der Tod des Kurators*. <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-tod-des-kurators-ld.1330098>

⁸ Ich verdanke diese Verwendung des Begriffs vor allem Hanna Deinhard, die 1967 in ihrem Buch „Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei“ (Neuwied 1967) die Beteiligten in Rubens „Bethlehemitischem Kindermord“ als „Täter und Opfer“ charakterisierte. Für die emigrierte jüdische Kunsthistorikerin (*1898 in Osnabrück †1984 in Basel) reflektierte diese in Rubens Bild beobachtete Wirklichkeit eine kritische, jetzt fragwürdig gewordene Form der Annäherung an das Mordgeschehen, die die Frage nach dem Warum nur indirekt stellt: „Es zeigt nur: so ist die Welt“. (ebda., S. 52)

⁹ Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft. Ffm 1997, S. 478.

¹⁰ Vgl. dazu Wolfgang Ullrich, „Und das soll Kunst sein?“ Der Streit als Merkmal und Legitimation moderner Kunst. In: Wolfgang Ullrich, Gesucht: Kunst!. Phantombild eines Jokers. Berlin 2007, S. 180.