

Marion Hohlfeldt
Grenzwechsel

Gliederung

Marion Hohlfeldt
Grenzwechsel

*Das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf
den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des
zwanzigsten Jahrhunderts mit einer Fallstudie:
Groupe de Recherche d'Art Visuel*

V&G
Weimar
1999

H. 82-60AA



Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Hohlfeldt, Marion:

Grenzwechsel : das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit einer Fallstudie: Groupe de recherche d'art visuel / Marion Hohlfeldt. - Weimar : VDG, 1999

Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1996

ISBN 3-89739-100-7

Diese Arbeit wurde als Dissertation von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen.

Referenten: Prof. Dr. Antje von Graevenitz

Prof. Dr. Joachim Gaus

Tag des Rigorosums: 16. November 1996

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 1999

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Christian Guisiano, Paris

Druck: VDG, Weimar

Gliederung

Vorwort	7
Einleitung	11
I. Betrachtungen zu einer Ontologie des Spiels	18
1. Die ontologische Ambivalenz	19
a) Spiel und Wirklichkeit	19
b) Spiel und Gesellschaft	23
c) Spiel und Freiheit	29
2. Das unbegrenzte Begrenzte	33
a) Der Raum	35
b) Die Zeit	37
c) Die Regel	39
II. Das Verhältnis von Kunst und Spiel	41
1. Der veränderte Realitätsbegriff der Kunst	42
a) Differenzierung von Kunst und Wirklichkeit	42
b) Werk und Betrachter	47
c) Die ästhetische Grenze	50
2. Der veränderte Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts	54
a) Kunst und Leben	55
b) Der Verlust der Erhabenheit	63
c) Der Gewinn des Betrachters	71
III. Das Spiel in der Kunst — Die GRAV	78
1. Beteiligungsstrategien	79
a) Erweiterung künstlerischer Mittel	79
b) Das Labyrinth	87
c) Geteilte Verantwortung	101
2. Grenzüberschreitungen	108
a) Verlassen des Kunstraumes	108
b) Autonomie und Autorität	114
c) Gesellschaftspolitisches Engagement	125
Nachwort	128
Anmerkungen	130
Literaturverzeichnis	151
Texte der GRAV	161
Abbildungen	197

Das Spiel wird alsdann in der Analyse der Kunstäußerungen der GRAV im Sinne der Rezeptionsästhetik als dem Werk innewohnende Möglichkeit untersucht, wobei der von Wolfgang Kemp in die Kunstgeschichte eingeführte Begriff der Leerstelle sich mit dem aus dem Spiel entwickelten Begriff der offenen Determination deckt¹⁴. Die Spielhandlung liegt beim Betrachter, wobei allerdings nicht nach einer tatsächlichen, sondern nur nach einer strukturell möglichen Spielhandlung gefragt wird¹⁵. Eine kunsthistorische Untersuchung im Sinne von Stilgeschichte, Ikonographie und bildimmanenter Analyse ist weitgehend außer Acht gelassen, denn zum einen liegt bereits die grundlegende Untersuchung von Elverio Maurizi zur GRAV¹⁶ vor, die eine solche Analyse vornimmt, zum anderen soll hier die GRAV als Beispiel für eine umfassendere Tendenz der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre stehen, die sich aus strukturellen Übereinstimmungen mit dem Spiel herleitet.

Vielen gilt es, für ihre Unterstützung bei der Verwirklichung dieser Arbeit zu danken. Erst im Verlauf der erkenntnisfördernden Erfahrung eines solchen Prozesses wird das Ausmaß der Verknüpfungen deutlich, die sich ein ganzes Leben vorbereitet haben. So möchte ich allen voran meinen Professoren Frau Prof. Dr. Antje von Graevenitz und Herrn Prof. Dr. Joachim Gaus für ihre Begleitung und Anregung danken, die ich während meines Studiums erfahren durfte; für die Unterstützung von Frau Prof. Dr. Antje von Graevenitz, die nicht nur meine Arbeit betreut, sondern mich darüber hinaus in meinen beruflichen Projekten bestärkt hat; meinen Freunden und Kollegen, die mich zu vielen anregenden Gedanken herausgefordert haben, mir zusprachen, wo ich zweifelte und kritisierten, wo ich allzu sicher schien; insbesondere Frau Dr. Doris Hansmann, Frau Dr. Doris Krystof und Herrn Dr. Wolfgang Velleur für ihre intensive Auseinandersetzung mit meiner Arbeit während des Korrekturlesens und ihre wertvollen Hinweise; der Graduiertenförderung der Universität Köln für ihre finanzielle Anerkennung meiner Forschungen; meinem Lebensgefährten Christian Guisiano für seine kenntnisreiche Hilfe, um nur diese zu nennen, bei der technischen Realisierung dieser Arbeit, und nicht zuletzt den Künstlern der GRAV, Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein und Jean-Pierre Yvaral, ohne deren Unterstützung diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Einleitung

Die Faszination, die auch heute noch, und gerade wieder, von der Kunst der sechziger Jahre ausgeht, liegt unter anderem zweifelsohne in ihrer nachgebliebenen Hostilität, die sie als Ruinen einer Zeit erscheinen läßt, ohne deren Rekonstruktion die Werke ganz verloren scheinen. Die Privilegierung des Prozesses, in dem sich die Kunst aufheben sollte, macht es uns heute schwer, eine unmittelbare Beziehung zu den Objekten zu erlangen, wie sie einst gefordert war. „In der Rekonstruktion jener Zeit“, so schreibt Bazon Brock, „werden heutige Probleme sichtbar gemacht, die wir aus vielen Gründen nur als Projektion in die Vergangenheit ertragen. Also: Nichts blieb übrig als unsere damaligen Wünsche und Zielsetzungen, gerade weil sie nicht in prächtigen Werken von Museumsrang scheinbar ein für allemal erfüllt worden sind. Gerade die unerfüllten Wünsche aber haben die größte Wirksamkeit.“¹⁷

Die sechziger Jahre zeigen sich hier als Erben der historischen Avantgardebewegungen, die die Autonomie der Kunst in Lebenspraxis zu überführen suchten, und so „die für die autonome Kunst wesentlichen Bestimmungen negieren: die Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis, die individuelle Produktion und die davon getrennte individuelle Rezeption“¹⁸, wie Bürger schreibt. Dabei nehmen die Künstler der sechziger Jahre die Infragestellung des tradierten Kunstwerkbegriffes auf und suchen das abgehobene Werk in einen Interaktionsprozeß zu überführen. Bereits 1913, im Jahre seines ersten Ready-mades, notierte Marcel Duchamp die bedeutsame Frage: „Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas ‚d’art‘?“¹⁹

Ein Werk, das nicht Kunst sein will, muß absichtslos sein, darf nicht von ästhetischen oder kunstimmanenten Anschauungen geleitet sein, darf sich nicht in einen kunst- oder sinnstiftenden Kontext eingliedern²⁰. Ein Werk, das nicht Kunst werden soll, muß demnach privat bleiben. Denn abgesehen vom künstlerischen Akt des Machens oder Findens wird hier zum ersten Mal die Rolle des Betrachtens als konstituierender Akt in die Überlegungen zur Kunst aufgenommen, die sich als folgenreich erweisen wird. Galt zwar auch zuvor, daß Bilder auf einen Betrachter hin konzipiert wurden²¹, so wird hier allerdings dem Gegenstand nur insofern Kunstcharakter zugesprochen, als er Betrachtung findet, und folgerichtig kommt Duchamp zu der Schlußfolgerung „ce sont les regardeurs qui font le tableau“²². Der Künstler als erster Betrachter kann nun darüber entscheiden, ob ein Werk Kunst werden soll oder nicht, indem er es der Öffentlichkeit vorführt oder vorenthält. Duchamp stellt mit seiner radikalen Konzeption des Ready-mades²³ nicht nur die tradierte Vorstellung des Kunstwerkes — und somit die Rolle von Künstler und Betrachter — in Frage, sondern löst zugleich den Begriff des Werkes von der Kunst.

Duchamp steht hier stellvertretend für eine veränderte Kunstauffassung, die sich vor allem auf die drei Bereiche von künstlerischem Schaffen, Präsentation und Rezeption ausgewirkt hat und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts tragend wird. Die Überlegung dessen, was Kunst sei, die Einbeziehung des Betrachters und das Aufsuchen

neuer Präsentationsorte gehören in den ausgehenden fünfziger und vor allem in den sechziger Jahren zum allgemeinen Gedankengut von Künstlern und Rezipienten. Erst jetzt werden die Konsequenzen aus dem Duchampschen Werk gezogen, das bis Ende der fünfziger Jahre noch kaum bekannt war. Wiederentdeckt und aufgegriffen, hat es seither einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt, und Duchamp selbst konnte, aus der Vergessenheit auftauchend, innerhalb von knapp zehn Jahren zur Vaterfigur einer neuen Künstlergeneration werden²⁴. Die aus dem Ready-made abgeleitete Konsequenz bestätigt den Künstler in seiner Souveränität, alles zur Kunst erklären zu können. „Connaissant le jeu [...]“, schreibt Pierre Bourdieu in Hinblick auf Duchamp, „il produit des objets dont la production comme œuvre d'art suppose la production du producteur comme artiste.“²⁵ Wird die Souveränität des Künstlers zum einen aus der Autonomie der Kunst abgeleitet, so gilt anders herum, daß sich die Kunst erst durch den Künstler legitimiert, oder, wie es Bruce Nauman formuliert: „And then the question goes back to what is art? Art is what an artist does, just sitting around in the studio.“²⁶ Die zugespitzte These Thierry de Duves, moderne Kunst sei „n'importe quoi. Point final“ reflektiert allerdings weniger die Kunst der sechziger Jahre, als eine heutige Position²⁷. Denn die historische Situation der fünfziger und vor allem der sechziger Jahre zwingt den Künstler geradezu, seine ästhetische Freiheit an eine ethische Verpflichtung zu binden²⁸.

In diesem Sinne setzt auch die Kritik an Duchamp ein, der sich eben dieser Verantwortung entband. In seiner Aktion „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ von 1964 positioniert sich Joseph Beuys in Gegensatz zu Duchamp als ein Künstler, der, aufbauend auf die aus der Kunst erwachsenen künstlerischen Freiheit, diese in die Gesellschaft zu erweitern sucht. Die Freiheit des Künstlers ist nur insoweit zulässig, als sie die Unfreiheit außerhalb der Kunst demaskiert. Einerseits ist die Entwicklung einer Autonomie der Kunst historische Voraussetzung, aus der heraus sich erst eine Ästhetik entwickeln und künstlerische Freiheit entfalten konnte, andererseits aber bietet gerade diese Freiheit die Möglichkeit, ein gesellschaftlich wirksames Gegenbild zu entwerfen (welches wiederum Motor zu politischem Handeln werden kann)²⁹. In diesem Sinne äußert sich beispielsweise Wolf Vostell: „Mein Beitrag kann über das rein REFLEKTORISCHE hinaus ein HANDLUNGS-Modell für den Alltag werden ... KUNST KANN MORAL SEIN.“³⁰

Hier schwingt also zugleich die Verantwortung gegenüber dem Anderen mit, die in den sechziger Jahren zum Ausdruck kommt. Die künstlerische Freiheit soll auf eine gesellschaftliche übertragen werden, an der jeder Mensch teilhaben kann. Diese Forderung wirkt sich in der Folge in unterschiedliche Richtungen aus. Zum einen betrifft sie das Schöpferische, an dem der Betrachter teilhaben soll, zum anderen betrifft sie das Werk, das allen zugänglich sein soll. Die eingangs zitierte Scheidung von Kunst und Werk erlaubt nun auch eine veränderte Betrachtung beider: Zum einen soll die Kunst sich aus ihrer Institutionalisierung lösen und in die Gesellschaft zurückgetragen werden, was sich in der Forderung ‚Kunst = Leben‘ ausdrückt, zum anderen soll die Fetischisierung des Werkes unterlaufen werden, indem das Objekt entweder zu Gunsten einer Handlung

aufgegeben oder als Multiple entauratisiert wird. Allan Kaprow formuliert 1974 rückblickend, „daß eine der wichtigsten Entwicklungen des letzten Jahrzehnts ein durchdringender Schritt weg vom Objekt war — vom Erstellen (von Ikonen) hin zu Prozessen aller Art; weg von Galerien und Museen (Schreine und Tempel), hin zu täglicher Umgebung und dem psychisch-biologischen Raum der Individuen; weg von der Reinheit der Kunstmedien (Essenzen) und der physischen Trennung von Kunstwerk und Betrachter, hin zu Multimedia und der Teilnahme des Menschen.“³¹ Bereits Mitte der sechziger Jahre weist Robert Klein auf die „aversion contre toutes formes de fétichisme“ bei den zeitgenössischen Künstlern hin, wobei das Kunstwerk als Träger dieser Fetischisierung gemeint ist. Insofern müsse jeder, der „Les valeurs [des Werkes] à l'acte humain qui les pose [reduzieren will] se doit de démystifier l'œuvre d'art.“³² Die Demystifizierung des Kunstwerkes als Träger dieser Werte vollzieht sich vor allem seit den fünfziger Jahren durch Künstler wie Fontana, Cage, Pollock, Klein, Manzoni, Kaprow und nicht zuletzt durch die japanische Künstlergruppe Gutai. Zwar hatten Duchamp mit dem Ready-made, die Kubisten, Futuristen und Dadaisten mit der Einbeziehung von Realitätsfragmenten, die Surrealisten mit dem objet trouvé die Kategorie des Kunstwerkes erweitert, den eigentlichen Kunstbereich konnten oder wollten sie jedoch damit nicht verlassen. Sie haben gleichsam das Leben in die Kunst geholt, und nicht umgekehrt die Kunst ins Leben. Wengleich Duchamp die Rolle des Betrachters als konstitutiv für das Kunstwerk erachtet, und Dadaisten und Futuristen das Werk durch Performance und provokative Geste ersetzen, bleibt die traditionelle Betrachterrolle dennoch weitgehend gewahrt.

In den fünfziger und vor allem sechziger Jahren werden diese beiden Aspekte des Verlassens der Kunst und der Beteiligung des Betrachters zu zentralen Anliegen. Bereits 1942 gestaltet Duchamp eine Inszenierung für die große Surrealistenausstellung in New York³³, die den Besucher aus einer rein passiven Betrachterhaltung herauslocken soll. Dabei verspannt er den Ausstellungsraum derart mit Schnüren, daß ein aufrechtes Wandeln unmöglich wird³⁴. Zur Eröffnung wird zudem eine Gruppe von Kindern geladen, die im so präparierten Raume herumtollen und spielen, ohne daß allerdings jemand davon in Kenntnis gesetzt wird, daß es sich hierbei um ein abgesprochenes Arrangement handelt³⁵. Wie Daniels richtig betont, ist die „heute so geläufige Kategorie der Rauminstallation“ 1942 noch nicht geprägt, und wird die Duchampsche Installation entsprechend noch nicht als Kunstwerk, sondern „eher als eine ungewöhnliche Form der Dekoration“ wahrgenommen³⁶. Interessanterweise überläßt Duchamp den so präparierten Raum nicht einfach dem Betrachter, der kommt, um Bilder zu schauen, sondern er fordert eine Gruppe von Kindern auf, dort zu spielen. Damit wird das Spiel zum konstitutiven Bestandteil der Installation, wengleich auch noch nicht im Sinne einer Partizipation des Betrachters, wie wir sie in den sechziger Jahren finden werden. Noch wird das Spiel als irritierendes Element der Inszenierung eingesetzt, und insofern läßt sich bei der Raumverspannung tatsächlich eher von einer Inszenierung, als von einer Aufforderung zur Spielbeteiligung sprechen. Zugleich rückt aber das

Betracherverhalten, das durch die Schnüre gebrochen wird, in den Mittelpunkt des Interesses, insofern als eine angemessene Haltung vor dem Kunstobjekt nicht mehr möglich ist und durch die eigene Handlung erweitert wird.

Im gleichen Jahr 1942 sah der junge Jackson Pollock in der New Yorker Betty Parsons Gallery ein Bild von Max Ernst mit dem späteren Titel *Junger Mann neugierig den Flug einer nichteuklidischen Fliege beobachtend*.³⁷ Pollock, der bereits mit dem ‚pouring‘ experimentiert hatte, entwickelt diese Technik in den folgenden Jahren zum ‚dripping‘, bei dem der Farbauftrag mittels herabtropfender Farbe auf eine zu Boden liegende Leinwand erfolgt, wie wir dies den Photos von Hans Namuth entnehmen können. Die Leinwand ist dabei keine begrenzte Fläche, sondern wird erst nachträglich auf Keilrahmen gespannt. Damit aber sind die Grenzen in die Umgebung fließend und werden in das außerhalb Liegende erweitert. Da keine bildimmanente Struktur vorliegt, wird auch der Betrachter nach einer außerhalb liegenden Struktur Ausschau halten, die er vermittelt des Sehens zum einen im Künstler, zum anderen in sich selbst erkennt. Das Bild, schreibt Franz-Joachim Verspohl über *Number 32. 1950*, „lenkt den Betrachter nicht suggestiv, sondern bezieht ihn als Dialogpartner in seine Ereignisstruktur mit ein.“³⁸ Das Bild wird so zur Spurensicherung eines Geschehens, welches nicht länger den Kunstgegenstand — das Ergebnis —, sondern den Kunstakt — das Ereignis — in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Zugleich wird dabei der Betrachter in den schöpferischen Prozeß einbezogen, indem er durch seine Verwandtschaft zum Künstler das Ereignis im schöpferischen Sehen nachvollziehen und neu erschaffen kann.

Die Aktivierung des Betrachters, wie sie in den oben genannten Beispielen zum Ausdruck kommt, vollzieht sich historisch in den beiden Bereichen von bildender und darstellender Kunst. Wolfgang Kemp verweist auf die Bedeutung der ‚Leerstelle‘ im Bild, über die der Betrachter kreativen Anteil am Bild nehmen kann³⁹. Bereits im Mittelalter wird der Anschauung große Bedeutung beigemessen⁴⁰, und es lassen sich Beispiele finden, bei denen der Betrachter durch Verweisgestus und Mittlerfigur direkt angesprochen wird. Hier sei nur stellvertretend die *Anbetung der Hirten*, um 1480, von Hugo van der Goes genannt, auf welchem sich neben den beiden Mittlerfiguren im Vordergrund bereits das Motiv des Vorhanges findet, das dann besonders für das 17. Jahrhundert eine Rolle spielen wird⁴¹. In der darstellenden Kunst verläuft die Entwicklung von der mittelalterlichen Prozession über die höfische Zeremonie der Renaissance und des Barock bis hin zu den Revolutionsumzügen von Jean Louis David oder Tatlin⁴². Die Aktivierung ist dabei durch Bildkomposition oder Festvorschrift reglementiert und soll zu einem bestimmten Erleben führen. In den beiden oben genannten Beispielen fällt diese strenge Form der Reglementierung fort. Zwar ist der Besucher im ersten Fall noch Zuschauer, dem etwas vorgespielt wird, im zweiten Fall noch Betrachter, dem ein Bild vorgegeben ist; es läßt sich aber bereits hier feststellen, daß nicht nur die Regeln weniger eindeutig sind, sondern auch, daß sich die beiden Kategorien von darstellender und bildender Kunst insofern annähern, als die Inszenierung auf die Bilder und das Bild auf das Ereignis verweisen. In gleichem Maße,

wie der Kunstgegenstand seinen Wert zugunsten des künstlerischen Aktes verliert, gewinnt der Betrachter an Bedeutung, denn er soll nun den künstlerischen Akt nicht nur nachvollziehen, sondern zunehmend selbst ausführen. „Die moderne Form der Zuschauerbeteiligung innerhalb der Kunstszene“, schreibt Frank Popper, „[...] bemüht sich zunächst um eine möglichst vielseitige Aktivierung der sinnlichen Wahrnehmung und Erfahrung, um dann über spielerische Tätigkeitsformen autonome Selbstinitiativen und Kreativitätsäußerungen beim Publikum anzuregen.“⁴³ Je stärker dabei die Kunst dem Leben angenähert wird, desto größer wird die Bedeutung des Spiels. Indem nämlich die Grenze des ästhetischen Scheins verletzt wird und nicht mehr klar zwischen Realität und Illusion getrennt werden kann, muß sich der Betrachter verunsichern und provoziert fühlen. An die Stelle der ästhetischen Distanz tritt nun zunehmend das Spielerische, das durch seine ontologische Bestimmtheit einen von der Realität klar abgegrenzten Schutzraum gewährt.

Diese Entwicklung vollzieht sich zunächst in den USA, wohin ein Teil der europäischen Avantgarde emigriert war, wobei das Black Mountain College mit Lehrern wie Albers und Cage eine zentrale Rolle spielt. Im Europa der fünfziger Jahre gilt nach wie vor Paris als kulturelles Zentrum, in dem sich Künstler wie Agam, Christo, Cruz Diez, Klein, Le Parc, Schöffer, Soto, Spoerri, Tinguely und Vasarely ansiedeln, die, im Gegensatz zur traditionellen École de Paris, zu einem internationalen künstlerischen Austausch beitragen⁴⁴. Bereits 1955 zeigt Denise René die erste kinetische Ausstellung *Le mouvement* mit Arbeiten von Calder, Duchamp, Tinguely, Agam, Soto, Bury und Bortnyik. Neben der ‚visuellen Aktivierung‘ des Betrachters, wie sie durch die optische Kunst erzeugt wird, vermag gerade die Bewegtheit der kinetischen Kunst den Betrachter zur Beteiligung zu stimulieren, denn „das kinetisch Bewegte ist nicht mehr herausgestellt im Sinne traditionell ästhetischer Auffassung“⁴⁵. Beide, Op-Art und kinetische Kunst, erweitern dabei ihren Darstellungsmodus zugunsten der Bewegung des Betrachters, während andere Kunstformen, vor allem in den USA, vielmehr ihren Darbietungsmodus zugunsten einer Beteiligungsstruktur verändern.

Bereits 1946 verlangt Lucio Fontana in seinem in Argentinien geschriebenen *Manifesto Blanco* nach einer neuen Einheit der Darstellungselemente, wie sie dann im Environment zur Geltung kommen wird. Wenngleich seine Schriften „nie den theoretischen Charakter von Künstlerschriften wie etwa die Klees erreichen wollten“⁴⁶, so läßt sich doch ein Einfluß gerade auf die junge, lateinamerikanische Generation vermuten, die sich über neue Kunstströmungen fast ausschließlich an Hand von Texten und Abbildungen informieren mußte⁴⁷. Die Vorstellung, daß Kunsträume eine ähnliche Bedeutung wie Architektur erlangen könnten, und somit in die Gesellschaft wirken und den Betrachter einbeziehen, traf sich mit einer sozial engagierten Haltung bei den Künstlern Lateinamerikas, von denen sich Soto, Cruz Diez, Garia Rossi, Demarco und Le Parc in den fünfziger Jahren in Paris niederließen. So schreibt Julio Le Parc 1970 rückblickend, „daß [er] versucht habe, durch [s] eine Experimente ein Verhalten zu finden, das sich von der gewohnten Kunstbetrachtung unterscheidet. Diese Versuche

gehen von der einfachen Netzhautreizung (Flächen-Experimente) bis zur vergleichenden Widerspiegelung von Elementen der Wirklichkeit (Spiel-Tests). Sie können noch sehr viel weiter gehen in Form einer Gruppenarbeit, die mitten in der Wirklichkeit und durch begrenzte Experimente zusammen mit Leuten aus dem Volk Möglichkeiten sucht, die Passivität, die Abhängigkeit und die ideologische Ausrichtung zu bekämpfen, indem sie die latente Fähigkeit zu Reflexion, Vergleich, Analyse, Kreativität und Aktion entwickelt.⁴⁸ Die Aufhebung des tradierten Kunstwerkes zugunsten einer Beteiligung des Betrachters zieht bei vielen Künstlern die Erweiterung ihrer künstlerischen Auseinandersetzung „in Form einer Gruppenarbeit“ nach sich. Dabei weist bereits die spanische Künstlergruppe ‚Equipo ‘57‘, die im Juli 1957 in der Galerie Denise René ausstellt, auf die wichtigen Beziehungen von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft⁴⁹. Ebenfalls 1957 gründen die Künstler Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker in Düsseldorf die ‚Gruppe Zero‘, gefolgt von zahlreichen Gruppengründungen Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre.

Mit ihren ersten programmatischen Texten von 1960 und 1961 steht die ‚Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV)‘ in der Tradition der oben beschriebenen Kunstentwicklung. Die GRAV bekundet in diesen Texten ihren Willen, das Kunstobjekt zugunsten einer genauen Untersuchung seiner Bedingungen und Wirkungen sowohl in formaler als auch in sozialer Hinsicht aufzugeben und, entgegen des Künstlerkultes und der damit verbundenen Vermarktung, eine Anonymität anzustreben, wie sie nur eine Gruppe gewährt. Mit ihrer Hinwendung zur Bewegung, die den Betrachter aktivieren soll, mit ihren Labyrinthen und Gemeinschaftsarbeiten, dem Verlassen der Institutionen und nicht zuletzt dem politischen Engagement einiger ihrer Mitglieder verfolgt die GRAV vor allem in den Jahren von 1962 bis 1968 eine Erweiterung der Kunst in die Gesellschaft. Dies macht sie für unser Thema zu einem herausragenden Beispiel der Kunstentwicklung dieser Zeit, obwohl und gerade weil sie sich in eine allgemeine Tendenz der Kunst der sechziger Jahre einordnen läßt. Es läßt sich an der GRAV eine bestimmte Entwicklung aufzeigen — wie sie vor allem für Europa und insbesondere für Paris gültig ist —, die in den Labyrinthen und Spielräumen über ein Höchstmaß an Beteiligung des Betrachters und Vergänglichkeit des Werkes verfügt. Zugleich zeigt sich gerade bei den Künstlern der GRAV eine Entscheidung zugunsten des Spiels, wie wir sie sonst nur bei wenigen Künstlern ausmachen können. Es soll im folgenden gezeigt werden, wie sich diese Entwicklung im einzelnen vollzogen hat.

Zunächst aber soll den oben genannten Fragen von Kunst und Spiel nachgegangen werden, um zu zeigen, wie die Erweiterung der ästhetischen Grenze die Einbeziehung des Spiels in die Kunst nicht nur möglich, sondern in gewisser Weise sogar notwendig gemacht hat. Die These, daß das Spiel die Funktion der ontologischen Abgrenzung der Kunst vom Leben in dem Moment übernimmt, da die Künstler deren Überwindung proklamieren, muß sich naturgemäß auf eine genaue Analyse beider Phänomene Kunst und Spiel stützen. Es wird deshalb zunächst das Verhältnis von Spiel und Kunst untersucht, um zu zeigen, wie eine solche Erweiterung möglich wird, und zu prüfen, ob

uns das Spiel helfen kann, retrospektiv ephemäre Kunstäußerungen nicht nur zu rekonstruieren, sondern sie auch in ihrer Fülle zu erleben.

Kreises oder Balles erscheinen mag — zu verstehen, sondern Spielregeln haben operativen Charakter, „um so mehr, als das Spiel selbst je ein Werdendes ist, kein fixiertes Ding, kein Gegenstand.“²⁰⁶ Die Bedeutung der Regel als offen determiniertem Ordnungsgefüge erwächst ihr zunächst einmal aus dieser eindeutigen Handlungsanweisung, worauf auch Gadamer aufmerksam macht. „Das Ordnungsgefüge des Spiels läßt den Spieler gleichsam in sich aufgehen und nimmt ihm damit die Aufgabe der Initiative ab, die die eigentliche Anstrengung des Daseins ausmacht. Das zeigt sich auch in dem spontanen Drang zur Wiederholung, der im Spielenden aufkommt und an dem beständigen Sich-Erneuern des Spieles, das seine Form prägt [...]“²⁰⁷ Oder wie Fink es ausdrückt: „Das Spiel befreit uns von der Freiheit“²⁰⁸ der Wahl.

Wenngleich aber die Ordnung fest gefügt ist, das Spiel auf Wiederholung drängt, so ist doch diese Wiederkehr unter Berücksichtigung des Spielers keine Wiederkehr des Immer-Gleichen, sondern es liegt gerade in dieser Wiederholbarkeit die Möglichkeit zu Entwicklung und Veränderung geborgen. Durch die Modifizierung der Regel wird dafür Sorge getragen, daß das Spiel nicht langweilig wird, daß der Bogen des Aktivierungszirkels gespannt bleibt und äußere und innere Bewegung miteinander in Verbindung bleiben. Das bedeutet aber, daß auch dort im Spiel Regeln befolgt werden, wo sie nicht ausdrücklich formuliert oder eindeutig erkennbar sind. „Was vom Kind unbemerkt im Leben existiert“, so schreibt Wygotski, „wird für es im Spiel zur Verhaltensregel.“²⁰⁹ Dabei wiederholt das Kind — oder der Erwachsene — nicht nur real existierende Strukturen, sondern es wandelt sie gleichsam schöpferisch in seinem Sinne. Das Spiel ist also in diesem doppelten Sinne zugleich offen und geregelt, und es verfügt über diese offene Determination auch dort, wo es nicht reines Regelspiel ist, denn jedes Spiel schafft, nach Wygotski, eine fiktive Situation. „Wie nämlich die fiktive Situation notwendig Verhaltensregeln in sich enthält, so enthält auch jedes Spiel mit Regeln eine fiktive Situation in sich.“²¹⁰ Die lustvolle Übereignung an den ‚unverantwortlichen‘ Spielvollzug ist also auch im Imaginationsspiel gewahrt, da sich die Regel von der Spielidee herleitet und auf ihre, zumindest prinzipielle, Erfüllung ausgerichtet ist. Die Spielidee aber leitet sich nicht vom Gegenstand, sondern vom Gedanken, von der Einbildungskraft, her. Insofern bewegt sich die Regel nach Piaget zwischen Akkommodation — der eigenen Anpassung an die Umwelt — und Assimilation — der Einpassung des Wahrgenommenen in das eigene Verhalten. „Im Gegensatz zum objektiven Denken“, so schreibt er, „das sich an die Erfordernisse der äußeren Realität anzupassen versucht, stellt das Spiel der Imagination in der Tat nur eine symbolische Transposition dar, die die Dinge der eigenen Aktivität unterordnet[...].“²¹¹ Wichtig ist dabei die dem Spiel eigene Aktivität, auf die auch Heidemann in ihrer Bestimmung der offenen Determination verweist: „Die Bestimmtheit eröffnet ‚Sprünge‘ für das Denken und Handeln, die verständlich werden am Beispiel des Kindes, das vor- und zurückläuft: das Ziel ist nicht das Ankommen, sondern das ‚Unterwegssein‘.“²¹²

II. Das Verhältnis von Kunst und Spiel

Die philosophische Erörterung des Wesens der Kunst in Analogie zum Spiel setzt Ende des 18. Jahrhunderts mit Herausbildung des Autonomiebegriffs der Kunst ein. Das Einsetzen bürgerlicher Kunst²¹³ und der gleichzeitig entstandenen Ästhetik bringt eine Entwicklung zum Abschluß, die die Kunst außerhalb der Lebenspraxis stellt. Dieser veränderte Realitätsbegriff begünstigt den Vergleich mit dem Spiel, da die Kunst nun über eine dem Spiel verwandte, ambivalente Beziehung zur Realität verfügt²¹⁴. Jedoch bleibt trotz dieses häufigen Verweises in der ästhetischen Betrachtung²¹⁵ unübersehbar, daß es sich hierbei zunächst einmal um zwei Begriffe unterschiedlicher Ebenen handelt. Während das Spiel nämlich eine innere oder äußere *Tätigkeit* bezeichnet²¹⁶, so ist der Begriff Kunst zunächst einmal generell als Fähigkeit (Können) zu verstehen²¹⁷, der sich folglich auf eine *Eigenschaft* bezieht, und erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in unserem heutigen, erweiterten Sinne gebraucht wird²¹⁸. Sofern die Kunst als ein Können an ein Herstellen gebunden ist, verweist sie also in doppeltem Sinne auf einen gemeinverständlichen Gebrauch als nämlich die Nützlichkeit einerseits des Herstellungsaktes und andererseits des Gebrauchsdinges. Darin unterscheidet sich aber die Kunst von anderen Leistungen des Wissens und Könnens, wie etwa die Theorie oder die politische Entscheidung, daß sie nämlich ein Werk entläßt, das in die Welt tritt. „Das Werk“, schreibt Gadamer, „als der intentionale Zielpunkt einer geregelten Arbeitsanstrengung, wird als das, was es ist, freigesetzt, aus dem Verband des herstellenden Tun entlassen. Denn Werk ist per definitionem für den Gebrauch bestimmt.“²¹⁹ Aus diesem Gebrauch heraus leitet sich der Anspruch der Verständlichkeit und des Verstehens, denn nur jenes Werk(zeug) ist verwendbar, das in seiner Ausführung sinnvoll und in seinem Gebrauch verständlich ist. Daraus leitet sich aber automatisch der Verweis des Werkes, wie auch Gadamer betont, „auf gemeinsames Verstehen, auf Kommunikation in Verständlichkeit.“²²⁰ Während ein Werkzeug zu einem bestimmten, aus dieser allgemeinverständlichen Übereinkunft abgeleiteten Gebrauch einlädt, ist die Nutzbarkeit des Werkes der Kunst in unserem heutigen Sinne hingegen bereits in der griechischen Antike nicht mehr so eindeutig zu bestimmen. Trotz des zunächst noch gemeinsamen Begriffes vollzieht sich also hier die für die europäische Kunstbetrachtung wesentliche Differenzierung zwischen Kunstwerk und Gebrauchsobjekt, insofern, „daß das“, wie Danto betont, „was *wir* Statuen, Gravüren, Riten und ähnliches nennen, eine Umwandlung durchmachte von dem Zustand, in dem es einfach Teil der Realität war, die ihrerseits magisch strukturiert war — kraft dessen, daß besondere Dinge, die als Träger besonderer Kräfte galten, vielfach gegenwärtig sein konnten —, zu dem Zustand, in dem diese Dinge mit der Realität *kontrastierten* und sozusagen außerhalb von ihr und gegen sie standen, als die Realität selbst eine entsprechende Umwandlung durchmachte, bei der sie in den Augen der Menschen ihre Magie verlor.“²²¹

Wenn Spiel und Kunst ihren Ursprung in einer magisch strukturierten Wirklichkeit haben, und also ununterscheidbar voneinander und von der Lebenswelt waren, so stellt sich nun erneut die Frage, welche Konsequenzen die Differenzierung der Lebenswelt für Kunst und Spiel nachsichzieht. Wurde im ersten Kapitel die Beziehung von Spiel und Wirklichkeit untersucht, so muß nun die Frage des Realitätsbegriffes in Hinblick auf die Bestimmung der Kunst gestellt werden, um zum einen die ontologischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Spiel und Kunst aufzuspüren, und um zum anderen damit die Basis zu schaffen, auf der die These, daß Spiel in dem Moment Aufnahme in die Kunst findet, als diese versucht, ihre ästhetische Grenze ins Leben zu überschreiten, erörtert werden kann.

1. Der veränderte Realitätsgehalt der Kunst

a) Differenzierung von Kunst und Wirklichkeit

„Kann man Werke machen, die nicht Kunst sind?“ Die von Duchamp 1913 gestellte, eingangs zitierte Frage mutet unter dem Gesichtspunkt des hier kurz skizzierten Bedeutungsursprungs von Kunst beinahe wie eine rhetorische an, hätte sich nicht der Werkbegriff seit der griechischen Klassik und vor allem seit der Entwicklung der Ästhetik im 18. Jahrhundert grundlegend von dem der handwerklichen Produktion gelöst. Denn natürlich läßt sich diese Frage in Hinblick auf gemeinsame Ursprünge von Gebrauchs- und Kunstwerk ohne Zögern nur positiv beantworten, ist doch die Welt voller Werke, die keine Kunst sind. Das Problem bestand für Duchamp folglich auch nicht darin, Dinge zu finden, die keine Kunst sind, sondern diese unverändert in einen ästhetischen Kontext zu überführen, d.h. zu Werken zu machen, denen gegenüber die ursprünglich bestehende, ästhetische Gleichgültigkeit auch in einem ästhetischen Kontext aufrecht erhalten bleibt. Diese radikale Konfrontation von Gebrauchsding und Kunstwerk einerseits und von künstlerisch-handwerklicher Produktion und intellektueller Geste andererseits, die im Ready-made zum Ausdruck gebracht wird, rührt an den Grundfesten des Wesens von Kunst und wirft Fragen auf, die das Kunstverständnis des zwanzigsten Jahrhunderts prägend beeinflusst haben.

Die erste Frage, wodurch sich denn Werke des Gebrauchs und der Kunst unterscheiden, wird in der griechischen Klassik dahingehend beantwortet, „daß es sich hier [bei der Kunst] um imitatives Tun handelt, um Nachahmung.“²²² Indem die Kunstwerke aus dem Gesamtzusammenhang der ‚realen‘ Gebrauchsdinge entlassen wurden, kann in ihnen etwas zur Darstellung gebracht werden, was als solches in der Welt der ‚realen‘ Dinge nicht, oder nicht mehr darstellbar ist. Das Kunst Ding verfügt insofern über einen anderen Realitätscharakter, als in ihm etwas zur Anschauung kommt, was durch das Gebrauchsding nicht vermittelt werden kann. Das Gebrauchsding bezieht

sich nämlich auf ein Konkretes und erhält seine Seinsbestimmung aus der Funktion; es *ist*, während das Kunstwerk *bedeutet*. Weil aber auch das Kunstwerk als Ding unter Dingen über Realität verfügt, wie uns die moderne Kunst lehrt²²³, entpuppt sich die Frage nach dem Realitätscharakter der Kunst als ähnlich komplex wie die des Spiels. Denn was die Kunst zur Kunst macht — und was sie mit dem Spiel verbindet — ist gerade der ihr eigene Abstand zur Welt, eine sich in der griechischen Antike verändernde Auffassung von Darstellung, die für die Kunst und Ästhetik seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bedeutsam wird.

Aufbauend auf Nietzsches Erörterungen über „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ entwickelt Danto diesen Begriff der Darstellung, wobei er die Verschiebung des Realitätsgehaltes anhand der veränderten Auffassung von Darstellung darlegt, nämlich vom Ritual zur Tragödie. Im ersteren ging „das Bestreben [...], kurz gesagt, dahin, die rationalen Fähigkeiten und die moralischen Hemmungen zu betäuben und die Grenzen zwischen den Selbsten einzureißen, bis sich auf dem Höhepunkt der Gott selbst den Feiernden zeigte. Bei jedem Mal glaubte man, daß er buchstäblich präsent war, und das ist die erste Bedeutung von Darstellung“²²⁴ (re-presentation: Vergegenwärtigung). In der Folge trat an die Stelle des Rituals seine Aufführung, wobei die Anwesenheit der Feiernden durch den Chor, die des Gottes durch einen Darsteller (aus dem sich der tragische Held entwickelte) repräsentiert wurde. Hier nun bedeutet Darstellung (representation: Stellvertretung) die stellvertretende Anwesenheit des Abwesenden. Diese Bedeutungsverschiebung der Darstellung ist nun allerdings nicht nur für die Kunst, sondern in gleichem Maße für das Spiel bedeutsam und erklärt nicht nur den gemeinsamen Ursprung, sondern auch den ähnlichen Abstand zur Wirklichkeit²²⁵. Wie Danto darlegt, entspricht diese doppelte Bedeutung von Darstellung ziemlich genau dem Begriff der Erscheinung, die einmal ‚das Ding selbst‘ in Entsprechung zur Epiphanie, zum anderen nur den Anschein, also den Unterschied von Erscheinung und Realität, bezeichnet²²⁶. Ist im Falle der Darstellung als Ritus oder Tragödie der Unterschied zwischen beiden offensichtlich, so ist dies im Falle der künstlerischen Darstellung etwa als Bild nicht mehr so deutlich, denn der entscheidende Wandel vollzieht sich nun nicht in der Erscheinung, sondern in der ‚eigenen Auffassung von der Beziehung‘, wie Danto sagt. Während etwa ein Altarbild im Mittelalter noch völlig in den übergeordneten Zusammenhang der rituellen Verehrung eingebettet war, so verändert sich mit der Entwicklung des Autonomiebegriffs der Kunst die Rezeption des Werkes, das jetzt der Lebenspraxis enthoben ist. „Wenn etwas aufhört, eine Re-präsentation der Kreuzigung zu sein“, so Danto, „und nur noch als das dasteht, was wir als Kreuzigungs-Darstellung bezeichnen können — als bloßes Bild —, dann ist jedenfalls die Versammlung, an die es sich richtet, ein Publikum geworden und hat nicht länger teil an einem Stück mystischer Geschichte.“²²⁷

Es wird deutlich, daß die Differenzierung des Darstellungsbegriffes zweierlei Konsequenzen nach sich zieht, die noch für den heutigen Kunstdiskurs von größter Bedeutung sind. Zum einen verändert sich nämlich die Haltung des Künstlers

wieder zusammenzufügen. D.h. bereits innerhalb der arbeitsteiligen Gesellschaft soll die Kunst die Ausbildung der Totalität menschlicher Anlagen ermöglichen, die innerhalb seines Tätigkeitsbereichs zu entwickeln dem einzelnen verwehrt ist.“²⁴¹ „Hier“, so auch Wind, „muß die Kunst vermittelnd eingreifen und die Vorstellung der Totalität wenigstens im Spiele wachrufen, die der Wirklichkeit abhanden gekommen ist. Nirgends ist Schiller der platonischen Auffassung näher als dort, wo er, in scheinbar völliger Umkehrung des Sinnes, die spielerische Nachahmung als das Mittel preist, sich der ‚Idee‘ zu nähern, und in einer charakteristischen Abwandlung der Anamnesislehre verkündet, daß aus den „Symbolen (und das heißt: den Scheinbildern) des Vortrefflichen“ die wirkliche Vortrefflichkeit sich entwickeln werde.“²⁴²

Diese idealistische Umkehrung der Anamnesislehre ist die für die Kunstbetrachtung bis in das 20. Jahrhundert hinein Prägende geworden und so mag es wenig erstaunen, daß die Ästhetik die nun ambivalente Bindung der Kunst an die Realität vermittelt des Spiels zu erklären sucht. Noch bei Gadamer ist diese idealistische Prägung der Kunstbetrachtung unübersehbar: „Denn es ist ja so — und es ist ein und derselbe Vorgang —, daß wir in die Dinge das Bild einbilden. So ist es die Einbildungskraft, die Kraft des Menschen, sich ein Bild einzubilden, an der sich das ästhetische Nachdenken vor allen Dingen orientiert.“²⁴³ Es zeigt sich, daß dieser Darstellungsbegriff dem des Spieles sehr nahe kommt. Nachahmung und Darstellung werden in dem Moment Gegenstand der Reflexion, da sich die Kunst aus einer Lebenspraxis zu lösen beginnt, die ihrerseits immer differenzierter wird. Kunst und Spiel, „die enge begriffliche Verbindungen“ aufweisen, wie Danto betont, stehen „außerhalb der Welt [...] und zu ihr in genau derselben Art von Abstand [...]“.²⁴⁴ Deshalb wird in der Ästhetik so häufig auf das Spiel verwiesen, da die Kunst jetzt über eine ähnliche ontologische Ambivalenz wie das Spiel verfügt. So ist das Werk, das die Kunst entläßt, einerseits reale Verwirklichung des Dargestellten, und andererseits verweist es nur im Medium des Scheins auf das Darstellbare, das selbst nicht mehr der Realität, sondern der Idee angehört²⁴⁵. Das Spiel mit seinem ontologischen Charakter des ‚Zwischen‘ wird dabei zum Gleichnis der Kunst, um zwischen den beiden Polen von Schein und Wirklichkeit, Natur und Freiheit, Formtrieb und Stofftrieb, Erscheinung und Anschauung zu vermitteln. Nicht zuletzt deshalb wird ihm auch in der Hermeneutik Gadamers ein großer Stellenwert eingeräumt. Wie auch das Spiel verfügt die Kunst über diese ontologische Ambivalenz, als sie „nicht nur das tatsächlich Gegebene im raumzeitlich Dinglichen ist, sondern darüber hinaus auch Anteil an dem Gedachten, an der Vorstellung und Empfindung hat.“²⁴⁶ Nachahmung und Darstellung erschöpfen sich dabei weder beim Spiel noch bei der Kunst „in einer sklavischen Nachbildung“, wie Fink für das Spiel unterstreicht, sondern lassen „Möglichkeiten aufblitzen, die wir im Rahmen unseres sonstigen Lebensvollzuges nicht kennen“²⁴⁷. Die Ausbildung des Autonomiebegriffs unterstützt diese Entwicklung zur folgenlosen Freistellung²⁴⁸ der Kunst, die wie das Spiel nur in „Abgehobenheit von der realen Welt zugleich die Möglichkeit zu Transzendenz und Kreativität“²⁴⁹ enthalten kann.

b) Werk und Betrachter

Mit dieser veränderten Auffassung des Kunstwerkes wandelt sich zugleich auch die Beteiligungsstruktur des Betrachters vom Teilhabenden zum Schauenden. Indem der Betrachter seinerseits in Distanz zu dem Geschehen oder dem Gebilde steht, kann er wiederum aus diesem Abstand eine spielerische oder dem Spiel verwandte Haltung einnehmen. Dies ist der andere Aspekt, in dem die Kunst dem Spiel verwandt ist, nämlich in dem mit ihr verbundenen Kunstgenuß, der realer Vollzug ist, wenngleich er sich zur Wirklichkeit wiederum dem Spiel entsprechend verhält. Hatten wir eingangs gesagt, daß das Werk auf eine gemeinsame Verständlichkeit, auf Kommunikation und Teilhabe ausgerichtet ist, so läßt sich dies am Beispiel des Theaterspiels gut verdeutlichen. Ist also der Zuschauer einerseits dem Ritus entrückt, so wird er dennoch andererseits von dem dargestellten Geschehen berührt, und derart vom Spiel aufgenommen, daß aus dem bloßen Zusehen ein Mitspielen wird²⁵⁰.

Diese Interaktion, der Appell zum Spiel — nun allerdings zunächst einmal als reines Phantasiespiel verstanden — findet in ähnlicher Weise zwischen Werk und Betrachter statt. Hatten wir im ersten Kapitel darauf hingewiesen, daß das Spiel, geleitet von der Idee, ein Spiel mit Bildern ist, so kann man nun umgekehrt formulieren, daß die Bildhaftigkeit der Darstellung — des Werkes — die Kunstbetrachtung in die Nähe des Spieles rücken läßt. Denn es vollzieht sich ja auch hierbei ein vitaler Zirkel zwischen Objekt und Anschauung, die sich gegenseitig speisen und eine vitale innere Bewegung erzeugen. Nehmen wir hinzu, daß das Dargestellte, anders als das Spielobjekt, *von sich aus* auf das Darstellbare verweist, welches wiederum nur in der Transzendenz des Dargestellten zu erblicken sein mag, so scheint die Artverwandtschaft zwischen Kunstbetrachtung und Spiel offensichtlich. Was wir eingangs für das Spiel formulierten, scheint also gleichfalls für die Kunstbetrachtung zuzutreffen, daß nämlich ein Bild nur den zu bewegen vermag, der „sich durch innere Teilhabe in pathischer Verbundenheit mit dem Gegenstand selbst bewegt“. Es ist dabei „für die zyklische Bewegung“ der Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter „wichtig, daß der Gegenstand [das Werk] auch immer bei sich verweilen läßt, daß seine Transzendenz eine aktive Bewegung bleibt, und er nicht nur auf den Verweis alleine gerichtet ist.“²⁵¹

Gerade dieses Moment der Interaktion — ob zwischen Spieler und Zuschauer, Objekt und Spieler, Werk und Künstler oder Gebilde und Betrachter — scheint ein zentrales Element der Darstellung zu sein. Denn in der Darstellung kommt etwas zur Anschauung — sei es im Spiel oder in der Kunst —, das als solches *gemeint* ist und *verstanden* werden will. Darin aber, in diesem Moment der Interaktion, liegt nach Gadamer die hermeneutische Identität des Werkes begründet. Indem die ästhetische Erfahrung in „Selbigkeit“ gemeint ist, „kann es gar keine mögliche Kunstproduktion geben, die nicht in der gleichen Weise immer das *meint*, was sie produziert, als das, was es ist.“²⁵² Um aber das Gemeinte, als das zu verstehen, was es ist, muß es als solches identifiziert werden, und „diese Identität allein“, so Gadamer, „macht den Werksinn

aus.“²⁵³ Wenn dies aber, so Gadamer weiter, „die Identität des Werkes ist, so hat es immer nur für den ein wirkliches Aufnehmen, eine wirkliche Erfahrung eines Kunstwerkes gegeben, der ‚mitspielt‘, d. h. der eine eigene Leistung aufbringt, indem er tätig ist.“²⁵⁴ Eine Darstellung verstehen, heißt demnach, „die beständige hermeneutische Bewegung vollziehen, die von der Sinnerwartung des Ganzen gesteuert wird und sich vom Einzelnen her im Sinnvollzug des Ganzen schließlich erfüllt.“²⁵⁵

Erfahrung ist für Gadamer der hermeneutische Zirkel aus Erleben und Wissen, wobei das Wissen, im Sinne eines Vorverständnisses für die Sache, Erfahrung überhaupt erst möglich macht (und wobei dieses „Vorverständnis“ mittels der Erfahrung in ständigem Wandel begriffen ist)²⁵⁶. Erst durch die Wechselwirkung von beidem — erst durch die „gestaltete Bewegung“, wie wir fürs Spiel sagen würden — kann ein „Sinnvollzug des Ganzen“ schließlich erfolgen. Die Begründung des ästhetischen Erlebens als Überwindung des historischen Abstandes zwischen Werk und Betrachter und als Garant seiner Repräsentation findet jedoch in Bächtmann einen scharfen Kritiker²⁵⁷. Gegen die analytisch nicht klar faßbare Vorstellung der „Einführung“ und des Erlebnisses, mit welcher das Kunstwerk vergegenwärtigt werden solle, setzt er die Begriffe von Erfahrung und Anschauung²⁵⁸.

Erfahrung in aristotelischem Sinne, so führt Bächtmann aus, geht über die einfache Wahrnehmung insofern hinaus, als „sie einen Zusammenhang sucht zwischen der elementaren Unterscheidungs- und Orientierungspraxis und den Verfahren der Bildung und Begründung von Theorien.“²⁵⁹. In Anlehnung an Husserl²⁶⁰ verweist Bächtmann dabei auf die Bedingtheiten unserer Erfahrung zwischen dem „Lebensweltlichen Apriori“ einerseits und einer „Theoriebildung der Wissenschaften“ andererseits. Wengleich er die sinnliche Erfahrung — anders als Panofsky²⁶¹ — als sinnvolle Grundlage der Anschauung anerkennt, so folgt er Husserl doch nicht in seinen Ausführungen über das Wesen dieses lebensweltlichen Apriori. Gerade der Verweis auf die Prozeßhaftigkeit der Erfahrung, so wie Husserl sie als „anschauliche Gegenwärtigung“ charakterisiert, welche „durch eine Reihe von Perzeptionsakten ‚aufgebaut‘ werden“ muß, um sich zu einer Erfahrung ein und desselben Gegenstandes zu synthetisieren²⁶², scheint aber für unsere Untersuchung von Bedeutung. Die sinnliche Erfahrung als unmittelbares, ästhetisches Erleben, wie sie als erster John Dewey — und in der Nachfolge insbesondere Richard Shusterman — verteidigt, scheint Bächtmann suspekt. Für ihn ist sinnliche Erfahrung nicht ästhetischer Genuß, sondern dient als Korrektiv dialektischer Erfahrung. Diese aber ist nach Bächtmann „nicht Bestätigung, sondern Widerlegung“²⁶³, das heißt im besten Sinne Ent-täuschung von Erwartungen. Nun verhält es sich doch wohl aber so, daß Identität nur durch ein Mindestmaß an Übereinstimmung und Kontinuität erzeugt werden kann, so daß Erfahrung sich sowohl aus Bestätigung, als auch aus Widerlegung zusammensetzen muß, damit diese Identität gewahrt bleibt. Wenn also Bächtmann schreibt, daß „die Erfahrung [...] vom Wissen [ausgeht], wie es heute da ist, und vom Gegenstand, wie er heute angesehen wird“²⁶⁴, so scheint es doch zum einen eine Erwartung über den Konsens „heute“ zu geben, der sich zu bestätigen sucht, und zum

anderen eine Vorstellung von einer Identität des Gegenstandes über seine Auslegung hinaus. Die Frage nach der Identität des Werkes beschäftigt aber Bächtmann weniger als etwa Gadamer oder Shusterman. „Si l'identité du texte [oder des Werkes] en tant qu'objet doué de sens“, so fragt Shusterman, „est seulement un produit des efforts destinés à lui donner un sens, alors les lecteurs [oder Betrachter] lui donnant un sens différent, comment ne dégénérerait-elle pas en une variété d'œuvres différentes, et comment pourrions-nous continuer à l'identifier comme étant la même œuvre?“²⁶⁵

Hier erweist sich die Bedeutung der hermeneutischen Bewegung im Sinne Gadamers im Gegensatz zu einer linearen (oder pyramidalen); erst das zyklische Erfassen aus ästhetischem Erleben einerseits und Erfahrung — durchaus auch im dialektischen Sinne — andererseits ermöglicht die Einsicht in die Identität des Werkes. Dabei ist allerdings diese Vorstellung des Werkes wiederum gebunden an einen bestimmten kulturellen und kontextuellen Zusammenhang, worauf bereits eingangs hingewiesen wurde. So schreibt etwa Shusterman: „Les œuvres d'art sont des entités culturelles constituées et reconstituées comme objets individuels par les pratiques et les traditions de la culture auxquelles elles appartiennent. Leur individuation et leur identité (référentielle et substantielle) ne repose pas sur autre chose que sur telles pratiques, si bien qu'elles sont aussi ouvertes au changement que ces pratiques elle-mêmes.“²⁶⁶ Natürlich ist dieser Zusammenhang auch Bächtmann klar — ein Teil seiner Auslegungspyramide basiert auf der Analyse der historisch-systematischen Bedingungen —, aber sein Anliegen scheint sich zunächst einmal darauf zu richten, die Begriffe zu klären, die in der kunsthistorischen und ästhetischen Literatur so unterschiedlich — und teilweise ununterschieden — verwendet werden. Erfahrung an einem Kunstwerk zu machen bedeutet aber, bereits etwas darüber zu wissen, was ein Kunstwerk ist — und genau dieses Problem beschäftigt Danto, wie wir bereits gesehen haben. Die spezifische Erfahrung aber, die wir an einem Kunstwerk machen, ist nach Bächtmann die der Anschauung. Hier schließt sich der Kreis könnte man meinen, denn „Anschauung“, so Bächtmann, „ist die produktive Tätigkeit des Subjekts am Bild.“²⁶⁷ Sie ist jedoch nicht gleichzusetzen mit dem, was wir weiter oben „ästhetisches Erleben“ genannt haben. Ästhetische Erfahrung im Sinne Gadamers ist durch eine Unmittelbarkeit gekennzeichnet, die dem Spiel verwandt ist und über das reine Schauen hinausgeht. Aus diesem Grund ist sie auch für die folgende Untersuchung so wertvoll. Dies setzt aber voraus, daß weder das Objekt der Anschauung, noch die Anschauung selbst — das ästhetische Erleben — mit der Wirklichkeit identisch sind, sondern zu ihr in einem Wechselverhältnis, einer ontologischen Ambivalenz stehen²⁶⁸. Es bedeutet weiterhin, daß nicht nur Werk und Realität, sondern auch Werk und Betrachter in einer Distanz zueinander stehen, die unter dem Begriff der ästhetischen Grenze näher betrachtet werden muß.

c) Die ästhetische Grenze

War die Trennung zwischen Kunst- und übrigen Lebensbereich mit Herausbildung des Autonomiebegriffs bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert noch selbstverständliche Voraussetzung der Kunstbetrachtung, so wird sie mit Aufbrechen dieser Grundannahme Gegenstand sowohl des Kunstschaffens als auch der theoretischen Reflexion. Wurde zuvor in der ästhetischen Theorie vor allem darüber nachgesonnen, wie diese Trennung vermittels der ästhetischen Erfahrung ideell zu überwinden sei, so werden Anfang des 20. Jahrhunderts Überlegungen dazu angestrengt, wie sie sich nun zunächst einmal bestimmen ließe, um dann, aufbauend auf dieser Theorie, die Verbindungen zwischen Werk und Betrachter näher bestimmen zu können.

Der Anspruch der Künstler auf Realität des Werkes, wie er seit der Renaissance etwa im Rangstreit der Kunstgattungen oder im *trompe-l'œil* zum Ausdruck kam²⁶⁹, leitet eine Entwicklung ein, die mit Trennung beider Erfahrungsbereiche von Kunst und Leben gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen vorläufigen Abschluß findet. Bürger weist darauf hin, daß diese Entwicklung zur Autonomie der Kunst keine einheitliche ist, da etwa die Produktion bereits seit der Renaissance individuell vorgenommen wird, die Rezeption jedoch erst mit der bürgerlichen Kunst auf individuelle Weise geschieht²⁷⁰. Wengleich aber noch höfische Kunst als Repräsentationsobjekt in einen Funktionszusammenhang eingebettet war, hatte sich die Trennung zwischen Bild und Realität, die in der sakralen Kunst noch in einem wirkmächtigen Zusammenhang standen, bereits faktisch vollzogen²⁷¹. Denn auch wenn beim *trompe-l'œil* oder der illusionistischen Malerei ‚reale‘ Reaktionen erzeugt werden konnten, so wurde der Moment der affektiven Grenzüberschreitung alsbald durch das Erkennen des Kunstobjektes und die Einsicht in die Darstellung in eine ‚ästhetische‘ Erfahrung gewandelt²⁷². Präsentationsort und tradierte Darstellungsträger waren Garanten für eine eindeutige Zuordnung der Darstellung als eine von der Welt abgehobene, die durch den institutionalisierten Repräsentationsrahmen (Kirche, Kunstsammlung) und die kodifizierte Repräsentationsweise (Tafelbild, Sockel) als solche definiert und erkennbar war.

Die Aufhebung dieses Bezugsrahmens vollzieht sich nun Ende des 19. Jahrhunderts zunächst über die räumliche Annäherung des Artefakts an den Betrachter. Als Rodin im Jahre 1884 den Auftrag zu einem Monument erhält, welches dem Opfergang der sechs Bürger von Calais zur Verteidigung ihrer Stadt im Jahre 1347 gedenken soll, kommt er zu der revolutionären Lösung, dieses als ebenerdige Denkmal zu gestalten, um auf diese Weise sowohl den historischen als auch den ästhetischen Abstand zu überbrücken. Nicht nur wird hier Betrachter- und Kunstraum durch die Aufhebung des Sockels in eins gesetzt²⁷³, sondern zugleich durch die öffentliche Aufstellung die Realitätsebene des Kunstwerkes der des Lebens angeglichen. Erst durch die Einbettung in den alltäglichen Lebensbereich wird die Grenze überschritten, da der Betrachter nunmehr der Einstimmung auf ein Kunstwerk durch den Übergang in einen abgegrenzten und tradierten Umraum entbehrt und vielmehr Passant ist, der nun allerdings zum Betrachten

aufgefordert wird. Naturgemäß stieß dieser unkonventionelle Entwurf auf großen Widerstand und fand infolgedessen seine erste Aufstellung im Jahre 1895 auf einem hohen Sockel. „Ehrlich gesagt bin ich nicht dazu gelangt, meine Idee zu verwirklichen“, äußert sich Rodin später dazu. „Die Konvention hat es nicht zugelassen. Ich wollte gar kein Postament für meine Gestalten. Ich hatte den Wunsch, sie sollten vor dem Rathaus der alten Stadt stehen, eingelassen in das Pflaster des Platzes, ganz als wären sie eben im Begriff, zum Feldlager der Engländer aufzubrechen. Sie hätten sich so, unsere Brüder, in das tägliche Leben der Stadt aufgenommen gesehen. Passanten, die sie berühren, hätten die Empfindung gehabt, wie das Geschehnis der Vergangenheit wieder auflebte in ihrer Mitte.“²⁷⁴

Die räumliche Annäherung von Kunstwerk und Betrachter führte in der Folge zu einer ersten Bestimmung des Verhältnisses von Kunst- und Umraum. Bereits Hildebrand²⁷⁵ definiert dieses Verhältnis, und zwar als eine Beziehung der Verdrängung, bei der das Volumen der Skulptur den Raum im Umfang ihres Hohlmaßes verdrängt, und so unmittelbar in den leeren Raum einbricht. Michalski²⁷⁶ definiert nun Kunstraum einerseits und dinglosen Umraum andererseits als zwei unterschiedliche Raumtypen, nämlich den autonom-ästhetischen und den heteronom-realen, die an einer bestimmten, meßbaren Stelle zusammenstoßen. „Die Stelle des Konflikts“, so Boehm, „heißt ästhetische Grenze.“²⁷⁷ Wengleich wir uns heute über die Begrenztheit dieses materialistischen Ansatzes zur Bestimmung der ästhetischen Grenze im klaren sind²⁷⁸, so steht doch die Bedeutung dieser Annäherung, wie sie sich in der Kunst vollzieht und in der Kunsttheorie widerspiegelt, außer Zweifel. Denn wurde zuvor die — ideelle — Verbindung im Sinne des ästhetischen Erlebens, der Reproduktion oder Anschauung zwischen Kunstwerk und Betrachter untersucht²⁷⁹, so wendet sich nun der Blick auf die — materielle — Trennung beider. Das Bewußtsein unterschiedlicher Raumauffassungen von Kunst und Leben scheint dabei zugleich Teil der Analyse ihres jeweils unterschiedlichen Realitätscharakters, wie er eingangs bestimmt wurde. Gerade durch das Ready-made wird diese Bedeutung der unterschiedlichen Raumauffassung als Garant der Betrachterhaltung gegenüber dem Kunstwerk in eklatanter Weise vor Augen geführt.

Wurde zuvor der Realitätscharakter der Kunst analog zum Spiel als ein ambivalenter bezeichnet, so scheint sich ebenfalls die Raumauffassung des Kunstwerkes auf ähnliche Weise wie die des Spiels zu verhalten. Es ist an dieser Stelle noch einmal wichtig, auf die unterschiedliche Herkunft beider Begriffe zu verweisen, um diese Raumvorstellung und mit ihr die ästhetische Grenze deutlich herauszuarbeiten. Denn wenn es sich bei dem Kunstwerk ursprünglich um ein gestaltetes Gebilde handelt, so bedeutet das Spiel vielmehr einen gestalteten Vollzug. Dieser Unterschied ist für die Kunstbetrachtung von großer Bedeutung, da es sich hier ebenfalls um einen Vollzug handelt, der nun zwischen den beiden Größen Betrachter und Gebilde vermittelt. Indem das Kunstwerk die zuvor festgelegte Grenze des Sockels oder Rahmens verläßt, die es eindeutig als solches ausweist, werden Kunst- und Betrachterraum in eine Ebene verlegt. Sie greifen ineinander über. Es scheint aber für die Betrachtung, d.h. den gestalteten Vollzug der

Betrachtung wesentlich, vom Gegenüber eine Vorstellung zu haben, um es überhaupt als Kunstwerk wahrnehmen zu können. Ohne eine eindeutige Bestimmung der Grenze, ohne eine Festlegung des Ortes, scheint Kunstbetrachtung folgerichtig nicht stattfinden zu können²⁸⁰.

Hier zeigt sich erneut die ursprüngliche Nähe von Kunst und Spiel. Das Spiel, d. h. der Spielvollzug, bedarf einer deutlichen Abgrenzung, um den Übergang in eine andere Realitätsebene deutlich zu machen. Erst durch die Einstimmung und veränderte Einstellung kann sich das Spiel entfalten. Diese aber wiederum kann nur dann erreicht werden, wenn die Trennung beider Welten deutlich hervortritt. Ähnliches gilt für die Kunstbetrachtung. Solange ein Zweifel darüber besteht, ob es sich um Kunst oder Nichtkunst handelt, ist der Genuß der Betrachtung gestört. Denn wie für das Spiel hervorgehoben wurde, ist die Festlegung dieser Grenze unabdingbare Voraussetzung der Entfaltung des Geschehens insofern, als durch den umgrenzten Raum ein Aktionsraum eröffnet wird, der als ‚potential space‘ bezeichnet wurde²⁸¹. Ausgehend von der Idee, die durch die Darstellung im Darstellbaren erblickt werden kann, eröffnet sich dieser begrenzte Raum als Leerraum, der sich durch die erst von der Idee gestalteten Bewegung erfüllt. Dabei ist dieser Raum zum einen physisch als konkrete Begrenzung, zum anderen geistig als unbestimmte Offenheit auf eine Idee bezogen zu verstehen. Erst die Grenze verleiht dem Kunstwerk seinen Ort. Insofern ist dieser Ort definierter Raum, der dem zunächst undefinierten Umraum gegenüber gestellt wird. Da aber Gebilde und Betrachter in kommunikativem Sinne aufeinander bezogen sind und sich zwischen beiden eine dem Spiel verwandte Interaktion vollzieht, wird durch die Betrachtung zugleich der definierte Raum um den Faktor des Betrachters erweitert; die ursprünglich materielle Grenze dehnt sich in einen bedeuteten, dem Spielraum verwandten Ort geistiger Betätigung aus.

Erst durch die ästhetische Grenze, nun also physisch und geistig verstanden, kann sich das freie Spiel der Gedanken entfalten: Spiel, bezogen auf eine Idee. Der nach innen undeterminierte Freiraum stellt sich, wie beim Spiel, dieser Idee zur Verfügung. Die Idee selbst aber wird bei der Kunstbetrachtung wiederum von der Darstellung geleitet. Die Darstellung gibt einen Raum vor, in den sich der Betrachter mittels seiner Imagination einfinden kann. Damit öffnet sich der Bildraum in einen Freiraum, der als ‚Leerstelle‘ bezeichnet wurde²⁸². Sie entspricht dem aus dem Spiel entwickelten ‚potential space‘, der sich als kreativer Spannungsbereich zwischen äußerer Welt und innerer Disposition öffnet. Durch ihn wird der Betrachter konkret in den Potentialraum der Darstellung aufgenommen, und das freie Spiel der Einbildung kann sich vollziehen. Die aktive Beteiligung des Betrachters wird demnach durch die konkrete Bezugnahme des Bildes nicht nur unterstützt, sondern gar initiiert. Anders formuliert, kann ein Gebilde, welches nicht auf einen potentiellen Betrachter bezogen ist und deshalb nicht als solches verstanden wird, gar nicht wahrgenommen werden. In diesem ist auch die These Dantos zu verstehen, daß nämlich ein Kunstwerk nur als ein Kunstwerk erkannt werden kann, wenn ich weiß, daß es sich um ein Kunstwerk handelt. Daß es sich um ein Kunstwerk handelt, erfahre ich idealerweise aus dem Kunstwerk selbst, das einen Freiraum eröffnet,

in dem sich die gestaltete Idee entfalten kann. Oder anders, mit Gadamer formuliert, ist „die Darstellung der Kunst [...] ihrem Wesen nach so, daß sie für jemanden ist, auch wenn niemand da ist, der nur zuhört oder zuschaut.“²⁸³

Die ästhetische Grenze ist also ein wesentlicher Faktor zur Bestimmung und Erfahrung von Kunst. Sie tritt in dem Moment in Kraft, da Kunst sich mit einem differenzierten Realitätsverständnis gegen das Leben abgrenzt, wie bereits ausgeführt. Während aber in der äußeren Begrenzung noch etwas von ihrer ursprünglichen Bedeutung in einem ritualisiertem Kontext weiterwirkt und auf den ‚heiligen Bezirk‘ verweist, offenbart sich in ihrer inneren Offenheit die dem Menschen eigene Freiheit. Dieser ‚potential space‘ erscheint deshalb als grundlegender Aspekt der Kunst. Es ist gerade dieser Freiraum, der nicht nur die Schwierigkeit des Schaffens, sondern auch die Komplexität der Auslegung bestimmt. Diesen Freiraum aber haben Kunst und Spiel gemeinsam. Wie für das Spiel ausgeführt wurde, ist dieser Freiraum allerdings kein gänzlich unbestimmter, kein unendlicher Raum, da er sich zugleich durch die Idee Grenzen setzt. „Was sich hier“, schreibt Gadamer, „in Form des zweckfreien Tuns selber Regeln setzt, das ist Vernunft.“²⁸⁴ Denn, „der Spielraum, in dem sich das Spiel abspielt“, so betont er an anderer Stelle, „wird gleichsam durch das Spiel selbst von innen her ausgemessen und begrenzt sich weit mehr durch die Ordnung, die die Spielbewegung bestimmt, als durch das, woran sie stößt, d.h. die Grenzen des freien Raumes, die die Bewegung von außen beschränken.“²⁸⁵ Freiheit entäußert sich demnach in selbstgesetzter Begrenzung²⁸⁶. Da es sich bei der Kunstbetrachtung um eine Interaktion zwischen Gebilde und Schauendem handelt, ist der Betrachter zugleich an die ihm vorgegebene Ordnung gebunden. Insofern verhält er sich nicht irgendwie, sondern nimmt eine dem Gebilde entsprechende Haltung ein. Hierin, in diesem Zusammenspiel, können wir wieder die bereits erläuterte hermeneutische Identität erkennen, indem zum einen das Kunstwerk als das erkannt werden will, was es ist, und zum anderen, „daß solche Identität mit Variation und mit Differenz verknüpft ist. Jedes Werk läßt gleichsam für jeden, der es aufnimmt, einen Spielraum, den er ausfüllen muß.“²⁸⁷

Die hier postulierte „Differenzierung des Spielraumes zwischen Identität und Differenz“²⁸⁸ läßt also einerseits sowohl Kunstgebilde als auch Betrachter als Ganzes bestehen; andererseits verweist sie zugleich auf die in den verschiedenen Auslegungsmodellen zugrunde gelegten Erkenntnis- und Interpretationsebenen. Es wird dabei deutlich, daß die ästhetische Grenze nun nicht nur eine räumlich materielle und ontologisch ambivalente Begrenzung bedeutet, sondern darüber hinaus auch über eine soziokulturelle Qualität verfügt. Indem sich das Kunstgebilde aus dem kultisch-rituellen Bezugsrahmen löst, in welchem es sich noch selbstverständlich an *alle* Versammelten richtete, stellt sich nun zugleich mit der veränderten Realitätsauffassung die äußerst komplexe Frage nach dem veränderten Bezugssystem. Gehen wir zurück auf den eingangs formulierten Werkbegriff Gadamers, so läßt sich daraus ableiten, daß das Kunstwerk jetzt wesentlich durch den individuellen Auftraggeber oder Produzenten im Gegensatz zur Kultgemeinde bestimmt wird²⁸⁹. Das Kunstwerk richtet sich in der Folge, eingebettet in

ein kulturelles System, nur noch mittelbar an alle Versammelten, wobei diese nicht mehr identisch sind mit der früheren Gemeinde. Denn Kunst ist nun nicht mehr Allgemeingut, sondern auf eine intellektuelle, politische oder finanzielle Minderheit ausgerichtet, die sie für sich reserviert. Wenngleich diese Ausschließlichkeit im ausgehenden 18. Jahrhundert sukzessive aufgehoben wird, so bleibt diese ästhetische Grenze in inhaltlicher Hinsicht bis weit ins 20. Jahrhundert bestehen. Auch die oben ausgeführte hermeneutische Identität des Werkes setzt eine bestimmte Disponiertheit voraus, um das im Werk ausgedrückte Ordnungsgefüge überhaupt erst erkennen zu können. Je nach Adressat bedarf es folglich einer Vorbildung — das Gadammersche Vorverständnis —, die bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert weitgehend durch intellektuelle oder religiöse Kenntnis bestimmt war. Auch hierin zeigt sich also das revolutionäre der Rodinschen „Bürger von Calais“; sie sollten sich an alle, also nicht mehr nur an ein eingeweihtes Kunstpublikum richten. Hier sollte die ästhetische Grenze auch in dieser soziokulturellen Hinsicht überschritten werde. Es kann deshalb nicht überraschen, daß die herrschende Konvention sich nicht ohne weiteres abschütteln ließ, sondern daß es eines jahrzehntelangen Prozesses bedurfte, um die Voraussetzung für einen solchen veränderten Kunstbegriff zu schaffen.

2. Der veränderte Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

„Die **„Grenze, der Kunst besteht gerade darin, daß sie ihre Autonomie nicht abwerfen kann.**“²⁹⁰

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und vor allem mit der historischen Avantgarde wird die Forderung einer Rückbeziehung der Kunst auf gesellschaftliche Zusammenhänge zu einem der vorrangigen Anliegen der modernen Kunst. Die Künstler reagieren dabei zum einen auf den Kunstbegriff, wie er sich Mitte des 19. Jahrhunderts im Ästhetizismus ausgeprägt hat, zum anderen auf die ihm zugrundeliegenden gesellschaftlichen Strukturen, die nun mit Mitteln der Kunst grundlegend kritisiert und verändert werden sollen²⁹¹. „Eine Hauptforderung der Kunstprogrammatik des zwanzigsten Jahrhunderts ist es [folglich]“, so Jürgen Schilling, „Kunst nicht als illusionistisch abgehobene Scheinwelt, sondern als dem Leben bis zur Identität angenäherten Prozeß erscheinen zu lassen.“²⁹²

Die Anbindung der Kunst an das Leben vollzog sich in der historischen Avantgarde vor allem auf zwei Ebenen. Zum einen wurden die künstlerischen Mittel um das in den Kunstkontext integrierte Realitätsfragment erweitert, das durch seinen Appellcharakter eine neue Betrachtungsweise nicht nur der Kunst, sondern des Lebens selbst bedeutete. So vermag beispielsweise das *objet trouvé* die Sensibilität des Betrachters für die Poesie

alltäglicher Gegenstände zu schärfen und eine ästhetische Betrachtung außerhalb des Kunstkontextes ermöglichen²⁹³. Zum anderen wurde die Kunstäußerung Austragungsort einer Konfrontation mit der realen Welt. Indem die Künstler die tradierten Voraussetzungen zur ästhetischen Betrachtung außer Kraft setzten, riefen sie statt der ästhetischen eine außerästhetische Reaktion des Publikums hervor. Hier verweist das Kunstwerk nicht mehr nur auf die Realität, sondern es siedelt sich unmittelbar dort an, wo es wirken will. Sei es Revolutionskunst oder dadaistischer Skandal, außerhalb der Wahrnehmungskonventionen wird es nicht mehr als Werk wahrgenommen, sondern in kunstfremde Zusammenhänge eingeordnet und vermag so direkt auf den Prozeß gesellschaftlicher Umbrüche im Sinne revolutionärer Veränderung oder sozialer Umwertung zu wirken.

Die Erweiterung künstlerischer Mittel und des Kunstbegriffs der klassischen Moderne bilden die Basis für die Avantgarde der ausgehenden fünfziger und sechziger Jahre. Wenngleich viele Elemente, die für die Kunst dieser Jahre eine Rolle spielen sollen, bereits von der historischen Avantgarde vorweggenommen wurden, so findet hier eine entscheidende Veränderung statt, die uns im folgenden beschäftigen wird. An die Stelle des Zuschauers tritt nun der Mitspieler, an die Stelle des Skandals die Interaktion. Künstler und Betrachter treten in eine neue Beziehung zueinander. In gleichem Maße versucht die Kunst, ihren ihr vorgeschriebenen Platz zu verlassen.

a) Kunst und Leben

„Il y a des décennies“, schreibt Jeff Kelley, „qui prennent fin avant de se terminer et qui démarrent avant de débuter.“²⁹⁴ Wenn dies für die amerikanische Kunst der fünfziger Jahre gültig erscheint, um wieviel mehr trifft diese Aussage auf die Kunst der sechziger Jahre zu. Zweifelsohne wurzelt diese Kunst in der klassischen Moderne, doch vollziehen die Künstler nun eine radikale Erweiterung des Kunstbegriffs, der auf unkonventionelle Weise an das Leben zurückgebunden werden soll. Sie greifen dabei vor allem auf die beiden oben beschriebenen Stränge innerhalb der historischen Avantgarde zurück: das Realitätsfragment, insbesondere in Form von collagiertem Environment, und die künstlerische Aktion.

1952 ist das entscheidende Jahr. Im Juni präsentiert Guy Debord — einer der wichtigsten Theoretiker der fünfziger und sechziger Jahre, Mitbegründer der Situationistischen Internationale — im Musée de l'Homme, Paris, seinen Film *Hurllements en faveur de Sade*²⁹⁵. Es ist ein Film ohne Bilder, bei dem sich mit Stimmen unterlegte, weiße und mit Schweigen unterlegte, schwarze Leinwand abwechseln. Die längste Sequenz des Schweigens dauert 24 Minuten, jedoch mußte die Vorführung nach bereits 20 Minuten auf Grund der sich entladenden Unruhen unterbrochen werden. Die *Hurllements en faveur de Sade* wurden damit allerdings geliefert, bezeichnet der Titel doch eben die Schreie des aufgebrachtsten Publikums (zu Gunsten Sades!). Die Nähe zur dadaistischen Provokation ist unübersehbar; auch hier ist der Erfolg der Veranstaltung

dann erreicht, wenn das Publikum sich empört. Dennoch geht Debord über den reinen Skandal hinaus. Bereits der Titel verweist auf das Publikum; die folgende Stille setzt ihn in den Mittelpunkt der Aktion. Sie ist die Leerstelle, die sich der Betrachter im Laufe des kommenden Jahrzehnts erobern wird, um sie mit seiner Präsenz, seiner Intuition und seinem Spiel zu erfüllen.

In seinem Konzert '433', das am 29. August des gleichen Jahres in der Maverick Hall, Woodstock, NY, aufgeführt wird, geht John Cage einen Schritt weiter. Jeder der drei Sätze dieses Musikstücks ist mit TACET überschrieben, welches in der Musik fortgesetztes Schweigen während eines gesamten Satzes bedeutet²⁹⁶. Bei der Uraufführung schloß der Pianist David Tudor zu Beginn eines jeden der 33", 2'40" und 1'20" dauernden Sätze, den Klavierdeckel, den er am Ende eines jeden Satzes wieder öffnete, wobei keinerlei absichtliches Geräusch erzeugt werden sollte. Dieses Stück radikaler Musik, welches entsprechend Malewitschs weißem Quadrat als „weiße Stille“ bezeichnet wurde²⁹⁷, lädt ein, dem Schweigen zu lauschen, um dabei festzustellen, daß absolute Stille nicht existiert. Es handelt sich hier gleichsam um das Gegenstück zu Debords „schwarzer Stille“. Während nämlich bei Debord die 24-minütige Stille in erster Linie als Abwesenheit eines jeglichen, zu erwartenden Ausdrucks aufgefaßt, und infolgedessen vom Publikum als Provokation empfunden wurde — eine Reaktion, die Debord, wie der Titel beweist, genauso beabsichtigt hatte —, ist die „weiße Stille“ Cages hingegen eine tatsächliche Komposition, die, durch das Wirken des Pianisten gegliedert, eben auf Anwesenheit verweist.

„Les notions de non-intentionalité“, so Cage, „de hasard, de collage, et surtout l'analyse des conditions d'apparition de l'œuvre reportée non sur l'émetteur mais sur le récepteur [...] ouvraient la voie à une liberté de création insoupçonnée [...]“²⁹⁸. Die Verlagerung des Augenmerks vom Künstler (émetteur) auf den Betrachter (récepteur) knüpft an die bereits ausgeführte Konsequenz der Duchampschen Ready-mades: „ce sont les regardeurs qui font le tableau“. Während sich aber Duchamp mit seiner radikalen Infragestellung der traditionellen Kunstkategorien von Werk und Betrachter immer noch mit den Möglichkeiten des Künstlers auseinandersetzte, und somit letztlich eben im Bereich der Kunst verblieb²⁹⁹, wendet ihr Cage mit '433' den Rücken. Diese Abwendung bedeutet nun nicht nur Erweiterung der künstlerischen Mittel im Sinne einer Einbeziehung von Alltagsgeräuschen in die Komposition, wie bereits in der historischen Avantgarde geschehen³⁰⁰, sondern vielmehr eine Hinwendung zum Außerkünstlerischen. Hier ist nicht mehr Kunst, weil der Betrachter sie sieht, sondern hier ist Musik Hören bzw. nicht Musik hören, hier ist Kunst Erfahrung. In diesem Sinne äußert sich Cage, wenn er sagt: „Art, instead of being an object made by a person, is a process set in motion by a group of people. Art's socialized. It isn't someone saying something, but people doing things, giving everybody (including those involved) the opportunity to have experiences they would not otherwise have had.“³⁰¹

Kunst wird also nicht mehr als Werk im herkömmlichen Sinne verstanden, sondern bedeutet lediglich den nötigen Freiraum, in dem sich ein Prozeß vollziehen kann, in dem

Erfahrungen gemacht werden können, die ohne diesen Freiraum nicht gemacht werden könnten. Cage vollzieht mit dieser Aussage quasi den Umkehrschluß zur Duchampschen Formel. Wo Duchamp versucht, ein Werk zu entlassen, das keine ästhetische Erfahrung mehr verursacht, will Cage eine ästhetische Erfahrung ermöglichen, die sich nicht mehr von einem Werk herleitet. Die ästhetische Erfahrung ist somit nicht mehr an die Kunst, sondern an das Leben gebunden. So schreibt Dieter Wellershof über '433': „Cage erweiterte demonstrativ die Freiheitsspielräume der Künstler. [...] Die äußerste Konsequenz dieses Konzepts war es, das Kunstwerk zur Leerstelle, zum bloßen Erwartungshorizont zu machen, in dem das gewöhnlich überhörte Leben wahrgenommen werden kann.“³⁰²

Bereits in den dreißiger Jahren formuliert John Dewey diese These in seiner grundlegenden Schrift „Art as Experience“³⁰³. In anbetracht der sozialen Isolation der Künstler sucht Dewey nach einer Rückbindung der Kunst an ihre ursprünglich soziale Aufgabe innerhalb der Gesellschaft. „Afin de restaurer ce lien affaibli entre l'œuvre d'art et son genius loci“, so Kelley, „Dewey engageait les artistes à regarder au-delà de l'objet, vers le champ empirique de celui-ci — vers ce qu'il nommait „l'expérience esthétique sur le vif“.“³⁰⁴. Lebendige ästhetische Erfahrung ist nach Dewey nicht nur essentieller Rohstoff von Kunst, sondern eine Grunderfahrung des Lebens überhaupt. Er versteht darunter jene Erfahrungen, die unmittelbar, intensiv und bezogen sind, die über eine Dauer und über eine individuelle Einheit verfügen, d.h. klar begrenzt sind, und innere Beteiligung erfordern. Das Leben ist nach Dewey demnach kein ununterbrochener Fluß von Erfahrungen, sondern Erfahrung ist das herausgehobene Bewußte, das das Leben strukturiert.

In seiner Analyse der Deweyschen Erfahrung verweist Shusterman auf den immensen Einfluß, den die von Franz Matthias Alexander entwickelte Theorie psychosomatischer Zusammenhänge auf Dewey ausgeübt hat³⁰⁵. Die Einsicht, daß Körper und Geist zueinander in wechselseitiger Wirkung stehen und beide von äußeren, gesellschaftlichen Faktoren beeinflusst werden, führte Dewey dazu, die korporelle, d.h. nicht-diskursive, unmittelbare Erfahrung gegenüber der in der westlichen Kultur einseitig ausgeprägten intellektuellen zum Zentrum seiner Philosophie zu erheben. Nur eine bewußte Erweiterung der vernachlässigten körperlichen Möglichkeiten vermag eine Harmonie zu schaffen zwischen Soma und Psyche, intuitiver Erfahrung und bewußter Reflexion, „à guérir“, so Shusterman, „la douloureuse fragmentation de la vie humaine dont nous faisons l'expérience (même si c'est souvent inconsciemment)“.³⁰⁶ Der Einsicht in die fundamentale Entzweiung von Körper und Geist in der westlichen Kultur setzt Dewey den Versuch entgegen, durch eine Veränderung der Wahrnehmung unserer Erfahrungen eine neue Ganzheitlichkeit zu erlangen.

Veränderung der Wahrnehmung bedeutet einen Prozeß der Bewußtwerdung. Die Einsicht, daß Erfahrung sinnliches Erleben bedeutet, spielte bereits für die Lebensreformbewegung und Gestaltpsychologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle³⁰⁷. Mitte des Jahrhunderts greift Merleau-Ponty diese Vorstellung

auf, indem er die Erfahrung zur Grundlage jeden Wissens von Welt erhebt³⁰⁸. Erfahrung wird dabei als sinnliches Empfinden verstanden, durch das der Mensch Kontakt mit der Welt aufnimmt³⁰⁹. Dieser Kontakt wird durch das ‚Körperschema‘ bedingt, welches „ne sera plus le simple résultat des associations établies au cours de l’expérience, mais une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel, une ‚forme‘ au sens de la Gestaltpsychologie.“³¹⁰ Shusterman weist auf die Nähe von Merleau-Pontys Konzeption der Körpererfahrung als Grundlage der Wahrnehmung zur lebendigen ästhetischen Erfahrung Deweys³¹¹. Beide, Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung, spielen unzweifelhaft eine bedeutende Rolle nicht nur für die Kunstbetrachtung, sondern für den künstlerischen Prozeß überhaupt. Das Entscheidende an der Theorie Deweys ist in unserem Zusammenhang die Öffnung der ästhetischen Wahrnehmung für außerhalb des Kunstbereichs Befindliches, die Öffnung der Künste zum Leben. Das Mittel jedoch, das die Künstler auf diesem Wege verwendet haben, ist die sinnliche Wahrnehmung, die sich zum einen auf alle Sinne bezieht, und zum anderen die Selbstwahrnehmung und die Bewußtwerdung der Wahrnehmungsbedingungen miteinander bezieht.

In 4'33" wendet Cage der traditionellen Kunstauffassung den Rücken. Zwar ist ihm der Gedanke an Transzendenz nicht fremd, jedoch findet er seine Entsprechung nicht in der westlichen Kultur. Transzendenz ist für Cage eher das Hingegebenensein ans Tun³¹². Deshalb sensibilisierte er die „Wahrnehmung des Betrachters, indem er ihn mit sich selbst konfrontierte, mit seinen eigenen, nackten Erfahrungen.“³¹³ Das Lauschen gilt nun zum einen dem eigenen Körper, d.h. der eigenen Wahrnehmung, zum anderen der direkten und indirekten Umwelt, d.h. sowohl den Geräuschen der anderen Anwesenden, als auch den von außerhalb eindringenden Lauten. Hatte sich zuvor das Kunstwerk an eine Versammlung gerichtet, die eben das Außerhalb ausschloß, so wird nun die Aufmerksamkeit der Versammlung von einem möglichen künstlerischen Akt fort auf gerade dieses außerhalb liegende gerichtet. Die Beziehung zur Versammlung selbst bleibt aber ambivalent, da Cage gerade der tradierten Einstimmung auf ein künstlerisches Ereignis — das, was wir zuvor die angemessene Haltung nannten — bedarf, um nun mit dem, auf das sich die Aufmerksamkeit richtet, zu brechen. Cage will nicht mit der Kunsterfahrung brechen, sondern diese im Gegenteil erweitern. So kommt er zu dem Schluß: „Man kann Kunst haben, ohne sie zu machen. Alles, was man tun muß, ist das Bewußtsein zu ändern.“³¹⁴

Es stellt sich nun berechtigterweise die Frage, was Cage unter Kunst versteht. Hatten wir zu Beginn den Kunstbegriff aus der Bedeutung des Werkes hergeleitet, so stehen wir bei 4'33" vor dem nicht unbedeutenden Problem, daß es sich nicht um ein Kunstwerk im engeren Sinne handelt, sondern um ein Konzert. Können wir aber Werk und Musikstück miteinander vergleichen, ohne ihre konstitutiven Unterschiede zu nivellieren? Oder anders gefragt, ist es nicht gerade die Verbindung beider, die den Kunstbegriff Cages so revolutionär erscheinen läßt? Während nämlich bei einem Konzert durch einen sinnlichen Prozeß etwas zur Aufführung kommt, wird bei der Kunst durch ein stoffliches Gebilde etwas zur Anschauung gebracht. Dabei ist das stoffliche Gebilde das Werk, das

den Betrachter konfrontiert, die Anschauung aber ein sinnlich-geistiger Prozeß der Interaktion. Hier zeigt sich wieder die doppelte Bedeutung des Werkbegriffs, wie wir ihn zu Beginn entwickelt haben, daß nämlich das Werk „auf eine gemeinsame Verständlichkeit, auf Kommunikation und Teilhabe ausgerichtet ist“³¹⁵ und die sinnlich-geistige Aufnahme impliziert³¹⁶. Es scheint deshalb naheliegend, daß der Musiker Cage von dieser Form der ästhetischen Erfahrung innerhalb der Aufführungskünste ausgeht, um sein Kunstkonzept zu erweitern.

Hatten wir uns ausgehend vom Werkbegriff im vorherigen Kapitel mit der ästhetischen Erfahrung als Bewegung zwischen Darstellung und Anschauung befaßt, so stellt sich an dieser Stelle nun ausgehend von der ästhetischen Erfahrung umgekehrt die Frage nach Verhältnis von Werkbegriff und Darstellung. Hatten wir zuvor den Werkbegriff aus der Darstellung abgeleitet, so kann man also nun präziser fragen: Was kommt zur Darstellung? Denn der Werkbegriff als „eine bestimmte historische Ausprägung“ der Kategorie Werk — und hier ist unvermeidlich das Stoffliche bezeichnet — ist seit der historischen Avantgarde im Umbruch begriffen. So zitiert Bürger den „rätselhaften Satz Adornos“: „Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.“³¹⁷ Bürger entwickelt daran anknüpfend den Wandel der historischen Kategorie Werk vom organischen zum nicht-organischen, d.h., im Anschluß an Benjamin, zum allegorischen Kunstwerk³¹⁸. Wichtigste Bestimmung des allegorischen Werks ist die Fragmentierung, das Herausreißen einzelner Teile aus dem übergeordneten Sinnganzen, und die Verleihung neuer Bedeutung. „Der ein organisches Werk produzierende Künstler [...] behandelt sein Material als etwas Lebendiges, dessen aus konkreten Lebenssituationen entstandene Bedeutung er respektiert. Dem Avantgardisten dagegen ist das Material nur Material; seine Tätigkeit besteht zunächst in nichts anderem als darin, das „Leben“ des Materials zu töten, d.h. es aus seinem Funktionszusammenhang herauszureißen, der ihm Bedeutung verleiht. Wo der Klassiker im Material den Träger einer Bedeutung erkennt und achtet, sieht der Avantgardist darin nur das leere Zeichen, dem Bedeutung zu verleihen einzig er befähigt ist.“³¹⁹ Diese Bestimmung Bürgers, die ihre deutlichste Form in der Montage findet, ist eindeutig an der historischen Avantgarde orientiert. Zeitlich nach ihr, so Bürger, ist der Status quo der Kunst unleugbar gefestigt, die Kunst „in eine postavantgardistische Phase eingetreten“³²⁰. Betrachten wir die Ausführungen Bürgers jedoch genauer, so scheint in ihnen im Gegenteil gerade der Unterschied zwischen historischer und ‚zeitgenössischer‘ Avantgarde aufzublitzen.

Während nämlich der Dadaist oder Futurist in seinen Aufführungen das Publikum als Material benutzt, um eine von ihm bestimmte Wirkung zu erzielen, so muß man bei 4'33" feststellen, daß Cage nicht versucht, „das „Leben“ des Materials zu töten“, sondern vielmehr das Leben selbst, Publikum und Alltagsgeräusche zum Mittelpunkt seines Konzertes erhebt. Zwar ist es ihm auch Material, aber sein Material ist etwas Lebendiges, dessen Bedeutung er respektiert. Zwar ist der Lauschende durch den Konzertbesuch auch aus seinem Lebenszusammenhang gerissen, aber er kann gerade durch das Konzert wieder auf ihn bezogen werden. Insofern scheint mir der Versuch

Bürgers, eine neue Werkkategorie zu entwickeln, die sich weiterhin an stofflicher Ausformung und Kunstkontext orientiert für einen Großteil der künstlerischen Äußerungen der fünfziger und sechziger Jahre am wesentlichen vorbeizugehen, wemgleich uns beide, Material und Kontext auch weiterhin beschäftigen. Ist aber nicht der „rätselhafte Satz Adornos“ vielmehr im Sinne Duchamps zu verstehen, der bereits auf die Kluft zwischen Werk und Kunst verweist? Wird hier nicht vielmehr unterschieden zwischen einem Werk, in dem etwas zur Darstellung gelangt, und der historischen Kategorie Werk? Demnach wären also für Adorno diejenige Kunstäußerungen von Bedeutung, die die historische Werkkategorie abschütteln *und* etwas zur Darstellung bringen, was sie gleichsam als Werk charakterisiert³²¹.

Der entscheidende Wandel, der sich hier vollzieht, ist der der Darstellung, und zwar im Hinblick auf ihre beiden Aspekte von Präsenz (representation) und Verweis (representation). Zwar kann man Bürger nur zustimmen, wenn er betont, daß die postavantgardistische Kunst ihren Autonomiestatus nicht abwerfen kann³²², aber er übersieht dabei, daß die postavantgardistische Kunst eben gerade mit den Grenzen der Darstellung experimentiert, indem sie Präsenz und Verweis miteinander zu verbinden versucht. Man kann also die eingangs formulierte Frage nach dem Werk 4'33" dahingehend beantworten, daß hier tönende Stille dargestellt wird, die im Zuhörer widerhallt. Insofern nämlich verweist das Werk auf und ist zugleich Präsenz. Die Möglichkeiten der Rückbeziehung des Werkbegriffs auf diesen doppelten Gehalt der Darstellung gehen nun nicht von ungefähr von den ‚darstellenden‘ Künsten — Musik, Theater, Tanz — aus, ist doch in ihnen bereits in besonderem Maße immer auch die Präsenz der Versammlung Bestandteil der Aufführung. Diese Präsenz wird nun in der Folge zu einer aktiven physischen, und nicht mehr allein virtuellen, Teilhabe und Einflußnahme ausgebaut.

Im Sommer des gleichen Jahres organisiert Cage im Black Mountain College, wo er als Lehrer tätig ist, eine Aufführung, die berechtigterweise als erstes Prototyping bezeichnet wird. *Untitled Event* ist ein Zusammenwirken verschiedener Kunstgattungen, die in einer konzertierten Aktion verbunden werden. „Devant les spectateurs répartis en quatre triangles formant carré sous un dais de peintures blanches de Rauschenberg“³²³, spielt David Tudor Klavier, liest John Cage aus *Meister Eckhart*, bedient Robert Rauschenberg ein Grammophon, werden Filme und Photos projiziert, wobei Merce Cunningham sich mit seinen Tänzern durch die Zuschauerreihen bewegt. Am Ende der Veranstaltung wird den Zuschauern Kaffee gereicht. Wie bei den meisten darstellenden Künsten, findet sich hier der Zuschauer mit der Präsenz des Akteurs konfrontiert. Er wird durch die Darstellung, die hier eine Verquickung unterschiedlicher, sinnlicher und intellektueller Reize impliziert, in das Geschehen miteinbezogen. Neben die traditionelle, virtuelle Beteiligung tritt nun aber eine doppelte, physische Einbeziehung, indem die Grenze zum Betrachterraum überschritten wird. Zum einen tritt das Geschehen dem Betrachter in Form der Tänzer entgegen, zum anderen erscheint der Betrachter durch die *White Paintings* von Rauschenberg im Kunstwerk selbst, wie Kaprow hervorgehoben

hat³²⁴. Er berichtet, sie während eines Atelierbesuches bei Rauschenberg zum ersten Mal gesehen zu haben, wobei er sie anfangs als monochrome Malerei identifizierte. Erst als er sich vor ihnen bewegte, sah er seinen eigenen Schatten im Bild. Die *White Paintings* sind in erster Linie eine Leinwand, auf der sich der Betrachter reflektiert. Auf diese Weise wird er, der Betrachter, ins Zentrum des Bildes gerückt, das ohne ihn, ohne seine Präsenz keine Bedeutung mehr hat. Hier ist nun das Bild, die Leinwand die Leerstelle, die zuvor in der Stille lag. Der Betrachter wird durch sie als wichtiger Bestandteil eines Interaktionsprozesses thematisiert, durch den sich das Werk erst entfalten kann.

Was hier zur Darstellung gelangt, ist der Mensch, der sich nun allerdings nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich bewegen muß, um das Bild zu verstehen. Insofern ist es Zeichen und Bild. Zeichen insofern, als es „nicht so auf sich ziehen [darf], daß es bei sich verweilen läßt, denn es soll nur etwas gegenwärtig machen, das nicht gegenwärtig ist, und so, daß das Nichtgegenwärtige allein das Gemeinte ist.“³²⁵ Bild aber ist es dadurch, daß es auch ein Gegenwärtiges ist, welches als solches gemeint ist und zur Anschauung kommt, und zwar in doppeltem Sinne als weiße Leinwand und als Projektionsfläche des Betrachters³²⁶. Anders als bei 4'33" ist das Werk hier nicht vollkommen in der Anschauung aufgehoben — wobei ‚aufgehoben‘ in seinem dreifachen Wortsinn zu verstehen ist —, sondern verfügt selbst über stoffliche Präsenz, die dem Betrachter entgegensteht. Hatten wir anfangs bereits die *Anschauung* in die Nähe des Spielvollzuges gerückt, so scheint dies hier um so mehr zuzutreffen, als *Anschauung* den aktiven Vollzug impliziert. Denn „es ist“, so hatten wir formuliert, „[...] für die zyklische Bewegung des Spiels wichtig, daß der Gegenstand auch immer wieder bei sich verweilen läßt, daß seine Transzendenz eine aktive Bewegung bleibt, und er nicht nur auf den Verweis alleine gerichtet ist. Insofern ist das Spiel ein Spiel mit Bildern und verweist es auf die Idee, die sich im Spiel in innerer Bewegtheit und äußerer Bewegung verwirklicht.“³²⁷

War 4'33" nur in einem bestimmten Rahmen der angemessenen Haltung möglich, um so den konstitutiven Prozeß der Einstimmung zu ermöglichen, so sind die *White Paintings* durch ihre Bildhaftigkeit auf einen anderen Kontext transponierbar. Ihre Einbettung in das *Untitled Event* öffnet nun einerseits den Bühnenraum zugunsten einer Partizipation des Zuschauers, wobei die Grenze zwischen gespielter Darstellung und realer Präsenz verwischt, andererseits aber wird durch die Einbeziehung des Zuschauers in das Spielgeschehen eine neue Grenze zum außerhalb liegenden errichtet, um so eine wirkliche Beteiligung zu ermöglichen. „Die weniger distanzierte Haltung des Betrachters, der in den Kunstraum einbezogen wird,“ so formuliert es Schilling, „läßt einen engeren Kontakt zwischen ihm und seiner [...] künstlerisch gestalteten Umwelt aufkommen. Rauschenberg fordert den passiven Betrachter zur spielerischen Mitarbeit auf.“³²⁸ Die ‚ästhetische‘ Grenze zum Leben wird hier also durch die spielerische ersetzt, wobei Darstellung und Anschauung zu einer neuen Einheit zusammengefaßt werden.

Es ist interessant zu beobachten, daß sich die Erweiterung und Veränderung der künstlerischen Mittel bzw. der ästhetischen Grenze nun einmal innerhalb der

darstellenden Künste vollzieht, zum anderen aber von der abstrakten, d.h. nicht figurativen Malerei ausgeht. Im Dezember 1952 erscheint der für die Rezeption des abstrakten Expressionismus entscheidende Artikel „The American Action Painters“ von Harold Rosenberg³²⁹. „At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than as a space in which to reproduce [...]. What was to go on the canvas was not a picture but an event.“³³⁰ Auch wenn die meisten abstrakten Expressionisten mit dieser Form der Interpretation nicht übereinstimmten, so ist ihr Einfluß auf die nachfolgende Generation unbestritten³³¹. Mit wenigen Worten öffnet Rosenberg den traditionellen Werkbegriff zugunsten einer Interaktion. Denn wengleich er vom Künstler und dessen Aktion schreibt, so wird hier indirekt ebenfalls der Betrachter miteinbezogen, wie auch Restany betont: „Visitant une exposition de Pollock, Kaprow avait eu la sensation physique d'entrer dans le ‚dripping‘, d'être entouré et inclus dans la peinture.“³³² In gleichem Maße wie das Bilden nun Ausdruck körperlichen Handelns wird, wird das Bild zur Spurensicherung von Präsenz. Es weist in beide Richtungen aus dem Bild hinaus auf den bildenden und auf den schauenden Akt³³³. An Stelle des Gebildes tritt das Ereignis, an Stelle der Komposition der Vollzug. Der traditionelle Bildraum öffnet sich um das tätige Wesen, und Leben findet Einzug in die Kunst. In diesem Sinne äußert sich auch Rosenberg: „Si la façon dont Rosenberg concevait l'action painting“, so Kelley, „faisait de la libération personnelle de l'artiste une métaphore de la libération en général, elle avait aussi, selon ses propres termes, ‚ruiné toutes les distinctions entre l'art et la vie.“³³⁴

Kaprow ist einer der führenden Künstler, der in den folgenden Jahren diese Erfahrungen zu einer konkreten Integration des Lebens in die Kunst ausbauen wird. Dabei greift er zum einen auf die Montagetechnik verschiedener Realitätsfragmente etwa der Assemblage zurück, die er nun in den dreidimensionalen Raum überträgt. Zum anderen bezieht er das Leben selbst in diese Environments mit ein, indem er den Betrachter, wie bei Pollock oder Rauschenberg, ins Zentrum des so gestalteten Raums setzt. „Keine der Frühformen des Environments,“ so Schilling, „weder El Lissitzkys Prounen- und Demonstrationsräume noch Schwitters' Merz-Bauten enthielten lebendige Teile, erst die Fortentwicklung Rauschenbergs [oder Kaprows] sind imstande, auf menschliche Präsenz zu reagieren, Vostells Raumgestaltungen wollen von Menschen ergangen sein. Die Aktionskunst schloß eine Lücke, indem sie natürliche und gestaltete Umgebung mit Leben füllte.“³³⁵ Diese doppelte Einbeziehung des Lebens in die Kunst bedeutet aber zugleich eine veränderte Auffassung von der Funktion der Kunst. An die Stelle der Erbauung durch das Kunstschöne — den Verweis und die Transzendenz — tritt nun die konkrete Beteiligung durch die Aktion. Kunst soll nicht mehr nur ein vom Leben abgehobenes Gegenbild entwerfen — welches als solches durchaus kritisch zu verstehen sein mag —, sondern im Leben selbst konkrete Veränderung hervorrufen. Diesem Punkt muß nun in den nächsten beiden Kapiteln weiter nachgegangen werden.

b) Der Verlust der Erhabenheit

Mit der Einbeziehung des Lebens als Präsenz im Gegensatz zur Repräsentation entwickelt sich in der Kunst eine entscheidende Wandlung sowohl hinsichtlich der Materialien als auch der Interaktion. Ausgehend von den radikalen Positionen der historischen Avantgarde — Realitätsfragment und künstlerischer Aktion — setzen sich die Künstler der fünfziger und sechziger Jahre zunehmend mit den Mitteln des Ephemeren auseinander. Dabei verändert sich nicht nur das verwendete Material bis zur Immaterialität, bei Einbeziehung von Luft, Wasser, Licht, Bewegung, Aktion, Körper und reinem Konzept, sondern auch die Haltung des Künstlers gegenüber seinem Werk und seinem Publikum.

„With the breakdown of the classical harmonies“, schreibt Kaprow, „following the introduction of ‚irrational‘ or nonharmonic juxtapositions, the Cubists tacitly opened up a path to infinity. Once foreign matter was introduced into the picture in the form of paper, it was only a matter of time before everything else foreign to paint and canvas would be allowed to get into the creative act, including real space.“³³⁶ Was bedeutet die Integration von Realitätsfragmenten und die sukzessive Auflösung des Werkbegriffes durch Materialien, die dem Außerkünstlerischen angehören, sei es in Form von Collage oder in Form von Ready-mades? Es muß an dieser Stelle der Begriff des Werkes erneut untersucht werden, und zwar diesmal in Hinblick auf ästhetische Betrachtung und seine ‚Erhabenheit‘, um die Veränderung der Kunstauffassung der Avantgarde zu verstehen.

Es wurde bereits zur Sprache gebracht, daß es noch im 18. Jahrhundert selbstverständlich, und noch im 19. Jahrhundert geläufig war, von der ‚schönen‘ Kunst zu reden, wenn man von der bildenden Kunst sprechen wollte³³⁷. Das Schöne bezieht sich dabei zunächst auf das Gebilde, und zwar nicht nur weil dieses über Exemplarität verfügt, sondern „weil für unser Denken über das Schöne das platonische Erbe immer allgegenwärtig ist.“³³⁸ Aus diesem Grunde verstehen wir das Kunstschöne immer auch als Verweis auf ein urbildlich Schönes, welches nur durch seinen weltlichen Abglanz im Gebilde erschaut werden kann; das Bild ist somit ein „Anbild“ (Gadamer), da wir aus ihm „das Bild gleichsam heraussehen und [...] einbilden“³³⁹ können. Hier schwingt nun zum anderen die ästhetische Erfahrung mit, durch die sich das Schöne erst offenbart. Kant hat den Begriff des Schönen zum zentralen seiner Ästhetik erhoben, wobei von Bedeutung ist, daß er sich dabei nicht am Gebilde, sondern an der Natur orientiert. Aus der Erfahrung des Naturschönen heraus entwickelt er seine bedeutungsvolle Wendung vom ‚interesselosen Wohlgefallen‘, das heißt die begriffs- und bedeutungsfreie Schönheit, die uns erbaut, ohne daß diese Erbauung einem anderen Ziel als eben dem Wohlgefallen dienlich ist. Schön ist nun aber nicht, was *mir* gefällt, sondern sinnt auf Gemeinsein, meint das, „was uns alle mehr oder minder prägt“³⁴⁰. Da es sich beim Kunstwerk jedoch um ein absichtsvoll gestaltetes Gebilde handelt, schwingt neben dieser freien Schönheit der Anschauung eben auch immer die Bedeutung mit, „die wir im Kunstwerk ahnend verstehen“³⁴¹. Hier scheint wieder das platonische Erbe auf, insofern als die

metaphysische Auffassung vom Schönen dieses „auf eine Übereinstimmung zwischen Schein und Wesen des Gegenstandes, zwischen Angeschautem und Urbild zurück[zuführen sucht].“³⁴² Hier äußert sich die „Spannung“, wie Gadamer schreibt, „zwischen der reinen Aspekthaftigkeit des Anblicks und Anbilds [...] und der Bedeutung, die wir im Kunstwerk ahnend verstehen“³⁴³.

Diese Spannung erinnert an die bereits ausgeführte Ambivalenz der Darstellung, die einerseits reale Verwirklichung des Dargestellten ist und andererseits auf das Darstellbare verweist, das selbst nicht mehr der Realität, sondern der Idee angehört. Diese idealistische Vorstellung, daß sich die Idee nur im ‚Medium des Scheins‘ offenbart, wird zudem mit dem Begriff des Schönen verknüpft, wie etwa Benjamin zum Ausdruck bringt: „Mag der Schein sonst überall Trug sein — der schöne Schein ist die notwendige Hülle des notwendigen Verhülltesten.“³⁴⁴ Im Benjaminschen Sinne ist das Schöne ein dialektisches aus Wesen und Erscheinung, insofern als es einerseits Eigenständigkeit des Werks gegenüber der Welt behauptet, und zugleich an sie, an den vertrauten Zusammenhang der Welt, gebunden bleibt. Dieser Schein der Eigenständigkeit macht nach Benjamin die Aura des Kunstwerkes aus, welche es im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu verlieren droht³⁴⁵.

Der Begriff der Aura und des schönen Scheins beinhaltet hier ebenfalls den doppelten Gehalt der Darstellung als Verweis und Präsenz, d.h. Gebilde und Anschauung, wie wir ihn bereits entwickelt haben. Was sich mit der historischen Avantgarde ändert, ist gerade das Aufbrechen dieser Spannung, indem zum einen die Bezogenheit des Gebildes zugunsten seiner merkantilen Verwertbarkeit aufgegeben wird, zum anderen „ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung“³⁴⁶ proklamiert wird. „Diese Unverwertbarkeit“, so Benjamin weiter, „suchten sie [die Dadaisten] nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen.“³⁴⁷ Es ist offensichtlich, daß Schönheit hier wie die Kunst durch ihren doppelten Charakter von Hinführung und Abglanz sich aus dem Verhaftetsein an dem Alltäglichen entheben muß, um beide Funktionen zu erfüllen. Wengleich Kant seinen Begriff der Schönheit noch aus dem Naturschönen, d.h. aus der ästhetischen Erfahrung entwickelte, ist dieser Begriff doch zugleich durch seine Bindung an die Kunst, an deren Autonomie als Abgehobenheit vom Leben verfangen. Ist es aber nicht auch möglich, gerade aus der ästhetischen Erfahrung heraus den Begriff des Schönen an das Leben zu binden, und dadurch eine Erweiterung und nicht Zerstörung der Anschauung zu erzielen³⁴⁸? Wieder einmal stoßen wir auf die Frage nach der ästhetischen Grenze, die hier im Kleide der Schönheit erneut vor uns auftaucht. Denn was Benjamin als „Entwürdigung der Materialien“ bezeichnet, ließe sich umgekehrt als Erweiterung dieser Grenze verstehen, daß also das Alltägliche durch seine Einbeziehung in den Kunstkontext gleichsam an der Schönheit teilhat.

In der historischen Avantgarde wird jedoch nicht nur Alltägliches in die Kunst einbezogen, wie man dies bei Collage und objet trouvé finden kann, sondern die historisch der Kunst vorbehaltenen Schönheit wird zudem auf Außerkünstlerisches übertragen. So erklären die Futuristen in ihrem Manifest von 1909: „une automobile

[...] est plus belle que la Victoire de Samothrace“³⁴⁹. Auch wenn das Bindeglied zwischen beiden die Geschwindigkeit ist, die in der Nikeskulptur nur dargestellt wird, durch den Rennwagen jedoch verwirklicht werden kann, so wird doch zugleich der Angriff auf tradierte Schönheitsnormen bildender Kunst deutlich, die sich auch in der Absage an den Akt niederschlägt. Bereits Künstler wie Picasso und Matisse hatten durch Einführung außereuropäischer Gestaltungsformen diesen tradierten Darstellungskanon aufgebrochen. Die Futuristen vollziehen darüber hinaus, zumindest in ihrem theoretischen Anspruch, die Ästhetisierung außerkünstlerischer Phänomene³⁵⁰. Das Aufbrechen tradierter Schönheitsnormen durch die historische Avantgarde führte jedoch bereits im Laufe der zwanziger Jahre zu einem „retour à l'ordre“ und zu restaurativen Tendenzen der Kunstauffassung, die im Faschismus ihren Höhepunkt erreichten³⁵¹. Der künstlerische Widerstand gegen diese Form der Vereinnahmung führte folglich in den fünfziger und sechziger Jahren zu einem Rückgriff auf jene ‚unwürdigen‘ Materialien, zu einer Zerstörung formaler Strukturen und letztlich zu einer Aufhebung des veräußerbaren Gebildes durch Vervielfältigung und Prozeßhaftigkeit, denn, so schreibt Bürger: „Im avantgardistischen Werk verweist das Einzelzeichen nicht mehr primär auf das Werkganze, sondern auf die Wirklichkeit. Der Rezipient kann das Einzelzeichen, sei es als lebenspraktische wichtige Äußerung, sei es als politische Anweisung, aufnehmen. Das hat für die Stellung des Engagements im Werk wesentliche Folgen. Wo das Werk nicht mehr als organische Totalität konzipiert ist, untersteht auch das politische Einzelmotiv nicht mehr der Herrschaft des Werkganzen, sondern kann als isoliertes wirken.“³⁵²

Anders jedoch als bei der Montage wird die organische Totalität in der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre nicht völlig ausgeschlossen, sondern findet mit der Einbeziehung des Menschen wieder Eingang ins Werk. Dennoch ist es kein Zufall, daß sich die Künstlergeneration der sechziger Jahre gerade hieran, an die Fragmentierung des Werkganzen anschließt, indem sie aus der Assemblage Happening und Environment entwickelt, denn in ihnen wird das Verhältnis der Teile zum Werkganzen stellvertretend für die Strukturen der Gesellschaft kritisch gebrochen. „In der Befreiung der Form [aber]“, so schreibt Adorno, „[...] verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft, denn Form, der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig.“³⁵³ Das Kunstschöne als affirmativer Bestandteil institutionalisierter Kunst wird folglich in einem Prozeß der Aufhebung und Anstoßung unterwandert, wie auch Marcuse betont: „La révolte contre la raison répressive [...] s'attaque au caractère affirmatif de l'art [...] et à son haut degré de sublimation (qui empêche de réaliser pleinement sa vérité et sa valeur cognitive).“³⁵⁴

Während nämlich die Bedürfnisse der Menschen nach Glück in der affirmativen Kunst immer nur im Medium des Scheins befriedigt werden können³⁵⁵, soll die Verwirklichung dieses Anspruchs in den sechziger Jahren in den Lebensverhältnissen selbst ermöglicht werden. Die Zerstörung der Form richtet sich dabei zunächst gegen die

bürgerliche Gesellschaft, wie dies bereits die Dadaisten vorspielten. „Angeekelt von den Schlächtereien des Weltkrieges“, schrieb Hans Arp, zog man sich im Zürich des Jahres 1916 in die Kunst zurück — aber nicht in eine schönheitstrunkene, ästhetisch verinnerlichte, sondern in eine, die nach außen wie ein ‚Rüpelspiel‘ wirkte.“³⁵⁶ Das Nicht-Schöne verweist nicht wie das Schöne auf eine ‚bessere Welt‘ oder auf durch die Kunst sublimiertes und nur in ihr erfahrbares Glück, sondern auf die realen Lebensverhältnisse. Es ist auch an dieser Stelle bedeutsam, daß sich die sukzessive Aufhebung der Form und des Kunstschönen von und durch ‚darstellende‘ Kunst vollzieht, da in ihr traditionellerweise Darstellung und Handlung über die materielle Form hinaus von Bedeutung ist. Durch die Verschmelzung verschiedener Kunstgattungen, wie Theater, Konzert, Tanz und bildende Kunst, tritt an die Stelle des Gebildes in zunehmenden Maße Inszenierung und Geschehen. Millet bezeichnet die Kunst der fünfziger und sechziger Jahre folglich als bilderstürmerisch, wenngleich zahlreiche Künstler weiterhin traditionelle Kunstformen wählen, aber nun, „en travaillant dans un esprit de résistance à l'iconoclasme, ou au contraire en lui concédant des sacrifices.“³⁵⁷

Der Angriff auf das Werk vollzieht sich in den fünfziger und sechziger Jahren auf mehreren Ebenen. Beeinflußt durch Cages „Theory of Inclusion“ wächst den Künstlern nicht nur eine neue Freiheit in Bezug auf die Materialien zu, sondern sie ändern zugleich ihre Haltung, wie auch Kelley betont: „de l'artiste créateur de sens à l'artiste témoin de phénomènes.“³⁵⁸ Während nämlich in den zehner und zwanziger Jahren die Künstler das Realitätsfragment noch in einen Kunstkontext einbetteten, und zwar in Form von künstlerischem Skandal oder der Poetisierung des zufällig Aufgefundenen³⁵⁹, so wählen die Künstler der späten fünfziger Jahre absichtsvoll das Abstoßende und Vergängliche, die Kehrseite der etablierten Gesellschaft, zu der eben auch das etablierte Kunstwerk gehört. Der Künstler als Zeuge will nicht mehr vom kanonisierten Kunstmaterial abstrahieren, um auf das „notwendig Verhüllteste“ zu verweisen, sondern er nutzt im Gegenteil die Materialität seiner Gegenstände, um das Offensichtliche zur Anschauung zu bringen³⁶⁰. Indem die Künstler nach Schön, „Materialien benutzen, die der profanen Dingwelt angehören und nicht von der Aura künstlerischer Wertbeständigkeit umgeben sind, verleugnen sie bereits schon jeden metaphysischen Anspruch, die simple Wirklichkeit zu überhöhen, den die Theoretiker des die ganze europäische Kunstgeschichte durchziehenden Idealismus an ein Kunstwerk gestellt haben.“³⁶¹

Der „regard froid“ und die „éloge de l'abject“, um mit Lascault zu sprechen³⁶², sind die beiden Seiten der gleichen Unterwanderung, durch die das Konsumgut als Ware und Abfall vor Augen gehalten wird. Dabei sind die Verfremdungsgesten der Künstler in Wahrheit die Konfrontation mit dem Allzubekanntem, denn, so Adorno, „was die Manipulierten von sich schieben, [ist ihnen] insgeheim [...] nur allzu verständlich; analog zum Diktum Freuds, das Unheimliche sei unheimlich als das heimlich allzu Vertraute. Darum wird es weggeschoben.“³⁶³ Und darum wird es von den Künstlern herbeigetragen, wird dem Betrachter vorgehalten und vorgeführt, damit er nun, da er sich der Kunst zugewandt, das Leben finde. Vermischt mit der künstlerischen Aktion, wie

wir dies vor allem bei den amerikanischen Künstlern der späten fünfziger Jahre finden, wird die Haltung des Verbrauchers in doppelter Weise entlarvt, indem das Material zum einen der Konsumgesellschaft entnommen und zum anderen auf Konsum ausgerichtet ist, insofern als es im Laufe der Aktion verbraucht wird. Hier wird aber zugleich der Warencharakter der Kunst selbst in Angriff genommen und sukzessive durch die Aktion — das Ephemäre — und das Multiple — die Vervielfältigung — unterlaufen³⁶⁴.

Der Künstler als Zeuge versucht allerdings nicht nur, die außerkünstlerische Dingwelt darzustellen, sondern will im einzelnen Zusammenhänge bloßstellen, die dem normalen Lebensvollzug entgehen. Insofern schafft auch er Bilder, die über die reine Anschauung hinausgehen. Hier erweist sich die bereits im vorigen Kapitel ausgeführte Bedeutung der Verschmelzung von Präsenz und Verweis, die durch das Material erneut betont wird. Denn war zuvor durch das genormte Kunstmaterial — Farbe, Leinwand, Rahmen, bzw. Bronze, Marmor, Sockel — das Augenmerk weg von der realen Präsenz des Materials hin auf die reine Darstellung, bzw. das durch sie ‚angebildete‘ Darstellbare gerichtet, so wird hier reale Präsenz bedeutet, indem Alltagsgegenständliches in einen ungeschiedenen Raum zum Betrachter gesetzt wird. Die Verschmelzung von Kunst- und Umraum verwickelt den Betrachter in die Darstellung und fordert aktive Teilnahme insofern, als Distanz im herkömmlichen Sinne nicht mehr möglich ist. Zugleich verweist sie dadurch aber auch auf die Verwickeltheit des Menschen in seinem realen Lebenszusammenhang, und fordert also zugleich aktive Teilnahme außerhalb des Kunstbereiches. Der erste Schritt ist die Bewußtwerdung dieser Verwickeltheit. Deshalb bemühen sich die Künstler „zunächst um eine möglichst vielseitige Aktivierung der sinnlichen Wahrnehmung und Erfahrung, um dann über spielerische Tätigkeitsformen autonome Selbstinitiativen und Kreativitätsäußerungen beim Publikum anzuregen.“³⁶⁵

Das Herausgreifen selbst des ‚unwürdigen‘ Materials, dem bildnerische Qualität verliehen wird, weist bereits spielerische Charakteristik auf, denn, wie Röhrs schreibt, verleiht „gerade die Tatsache, daß ein wertloser, kaum beachteter Gegenstand durch spielerische Erfindungsgabe [...] Gestalt und Bedeutung gewinnt und dadurch aus seiner Randexistenz heraustritt, [...] der Tätigkeit einen kreativen Grundzug.“³⁶⁶ Das nicht-schöne Material verringert also ebenso wie die räumliche Gestaltung die Distanz zum Betrachter, dem die Scheu des Eingreifens genommen werden soll. Dabei gilt es, die erlernte Haltung zum Kulturprodukt zu verändern, wie auch Kaprow betonte. In seinem *Happening Yard* von 1961 waren die Besucher aufgefordert, mit den gestapelten Autoreifen umherzutollen, aber „they were awkward. It's not that they didn't want to participate but they couldn't because people were dressed up to go to galleries... Some of them came back later in jeans and had a lot of fun.“³⁶⁷ Die ehemals angemessene Haltung gegenüber dem Kunstwerk, die sich bis in die Kleidung hinein spiegelt, ist nun nicht mehr die Angemessene, und muß sich, wie auch die Kleidung, entsprechend der Anforderungen verändern. Auf diese Weise aber greift das Material entscheidend in die Lebensstrukturen der Besucher, die sich hier selbst eine neue Form geben müssen, um das Kunstwerk zu begreifen.

Hatten wir im vorigen Kapitel auf die Bedeutsamkeit der ästhetischen Erfahrung und der Wahrnehmung hingewiesen, so können wir nun feststellen, daß das Material diese Bewußtwerdung entscheidend fördert. Wie auch Popper hervorhebt, vollzieht sich dieser Prozeß zunächst über eine sensuelle Stimulanz, die mehrere Medien miteinander verbindet. In Kaprows *Beauty Parlor* von 1957 (zweite Version 1958) zum Beispiel wurde der Gast verschiedenen Stimuli ausgesetzt, die ihn in Beziehung zum Umraum setzten: dem Licht der Projektoren, den elektronischen Geräuschen eines Lautsprechers, chemischen Gerüchen und visuellen Brechungen durch Spiegelscherben. Bereits Fontana betonte in seinem Weißen Manifest von 1946 die Wichtigkeit einer Synthese physisch-psychischer Elemente in der Kunst, um der menschlichen Natur gerecht zu werden. Nach jahrhundertelanger Unterdrückung sinnlich-materieller Impulse durch die Vernunft, so Fontana, fordert er nun eine neue Achtung der wesentlichen Antriebe des Menschen: „Reason does not create. In creating shapes, it is subordinate to the subconscious. In all of his activities, man uses all of his faculties. Their free development is fundamental for creating and interpreting a new kind of art. Analysis and synthesis, meditation and spontaneity, construction and sensation, are all values which come together to work in union; and their development in experience is the only way to achieve a complete demonstration of being.“ Ihre Entwicklung in *Erfahrung*, d.h. in einem ganzheitlichen Prozeß der Gewahrwerdung, ist Voraussetzung und Garant für eine kreative Lebensgestaltung des Menschen. Deshalb muß „A new, integrated art flow[...] from this new state of consciousness, in which existence is shown in its totality.“³⁶⁸

Die ‚organische Totalität‘ des Werkes, die mit dem allegorischen Kunstbegriff nach Bürger aufgebrochen wurde, wird hier als Totalität des Menschseins erneut eingefordert. Dabei ist das Environment nicht nur Zusammenwirken verschiedener Materialien — Raum, Zeit und Bewegung eingeschlossen —, sondern vor allem auch Interaktion, denn, so schreibt Brock: „Die Form der Teilnahme soll ja für den Einzelnen durch das Umschlossensein oder durch das Einbezogensein beschreibbar werden. Das macht den Unterschied zum kunstgeschichtlich älteren Begriff des „Ambiente“, der zwar auch eine geschlossene Verweisung von Einzelmonumenten aufeinander bezeichnet, aber ohne dabei von dem Teilnehmer als Mittelpunkt auszugehen.“³⁶⁹ Das Environment, aus dem Ende der fünfziger Jahre das Happening entwickelt wird, macht deutlich, daß eine klare Trennung von Materialität und Partizipation, wie wir sie hier vorgenommen haben, nun nicht mehr zu leisten ist. Mit zunehmender Auflösung des Gebildes zugunsten des Prozesses wird nämlich die Partizipation zu einem Hauptanliegen der Kunst der sechziger Jahre. „Créer la possibilité de participer aux processus de l'art, processus qui seraient eux-mêmes issus de la vie, fut la suite logique de cette recherche“, schreibt Kelley. „Dans cette perspective, l'art ouvrait directement sur les matériaux, les moyens, les processus, les environnements, les événements et les formes d'interaction sociale — sur les simples choses du réel — qui constituent le monde moderne.“³⁷⁰

Indem das Transitorische an die Stelle des Beispielhaften tritt, wird zugleich die ästhetische Grenze auch von Seiten des Schönen her überschritten. Die „simples choses

du réel“ richten sich nicht mehr in erster Linie an ein Bildungsbürgertum, das in der Lage ist, ihre Bedeutung zu entschlüsseln, sondern an jedermann, der bereit ist, sich ihnen zu stellen. Die Bereitschaft, sich mit ihnen auseinanderzusetzen wird aber wiederum durch ihre Einbettung in einen Prozeß unterstützt, während dessen der Besucher eingeladen wird, relativ banale Interaktionsübungen mit ihnen auszuführen. Das Material reizt dazu an, die respektvolle Distanz zugunsten eines Bewußtwerdungsprozesses aufzugeben, der das Material seinerseits wieder aufhebt. In diesem Sinne bezeichnete sich zum Beispiel Bazon Brock als einen „Beweger“. Die veranlaßte Bewegung bedeutet dabei einerseits eine physische Bewegung mit und durch das Material, andererseits aber eine psychisch-intellektuelle, die die Beteiligten aus „der beschaulichen Haltung des Kulturkonsums [reißt]“, wie Höck formuliert. „Den größten Erfolg hat sein Agieren dann“, so Höck weiter, „wenn alles bewegte Material verschwunden, wenn es völlig umgesetzt ist in psychische und Bewußtseinsprozesse.“ Für ihn ist die „materielle Spurlosigkeit [...] geradezu die Voraussetzung dafür, daß die Bewegung sich fortsetzt, weil sich der Zuschauer nicht an entstandene Kunstprodukte halten kann.“³⁷¹ Wenngleich die völlige Aufhebung des Materials einen wichtigen Schritt innerhalb der Erweiterung des Kunstverständnisses bedeutet, scheint es hier jedoch wesentlich, daß das Material als Anregungspotential bestehen bleibt, um die Bewegung nicht nur zu initiieren, sondern um ihr auch Dauer zu verleihen. Erst dadurch wird die Bewegung eine zyklische.

Indem einfache Gegenstände des Lebens als Anregungsmaterial verwendet werden, wird aber nicht nur Außerkünstlerisches in einen Kunstkontext eingebettet, sondern auch umgekehrt werden Erfahrungen, die an diesen Gegenständen gemacht wurden, in den Lebensbereich übertragen. In diesem Sinne äußert sich etwa Wolf Vostell über *T(bermo) E(lektrischer) K(augummi)* von 1969/70. In diesem Environment muß der Eintretende allein und mit einem Koffer in der Hand über unzählige Gabeln und Löffel hinweg zwei Spaliere aus Stacheldraht durchschreiten, wobei Assoziationen mit Todesstreifen, Konzentrationslager und Schützengräben augenfällig sind. Die Objekte wie Gabel und Löffel werden ihrer Unschuld beraubt, und „[...] so muß jedem sensiblen Menschen, wenn er [...] Stunden später seine Suppe ißt, beim Betrachten des Löffels mehr einfallen als ihm bisher eingefallen ist. Er wird plötzlich den Löffel in Verbindung mit Stacheldraht sehen, er wird, wenn er an Stacheldraht denkt, vielleicht an Krieg denken und in dem Moment, wo er die Analogien hat, auf den Fernsehschirm blicken und vielleicht genau das sehen, was er denkt.“³⁷²

Der Wunsch, mittels Kunst außerkünstlerisches Verhalten zu verändern, das heißt, der Wille der Künstler Ästhetik an Ethik anzubinden, führt zu der konsequenten Lösung, nun gänzlich den Kunstkontext zu verlassen, und den Menschen direkt in seiner vertrauten — oder vielmehr unheimlich vertrauten — Umgebung aufzusuchen. „Getreu der Devise Majakowskys“, so Schilling, „Die Straßen sind unsere Pinsel, unsere Palette die Plätze“, inszenierte Vostell seine Straßenaktionen: *Das Theater ist auf der Straße*, *Cityrama* und *Petite Ceinture*.³⁷³ Mit der Einbeziehung und Verwendung

außerkünstlerischer Materialien einerseits und dem Standortwechsel des Kunstgeschehens andererseits ist der konventionelle Rahmen der Kunst und der Kunstbetrachtung allerdings zerstört. In der Tat wollen die Künstler ja keine ästhetischen, sondern außerästhetische Reaktionen hervorrufen. Diese Grenzüberschreitung bereitet aber nicht unwesentliche Probleme der Wahrnehmung und Reaktion, insofern als nun das Dargestellte nicht mehr eindeutig als Kunst identifiziert werden kann. Die Unterscheidbarkeit von Kunst und Realität ist aber notwendig — und von einem ethischen Standpunkt aus unerlässlich —, nicht nur um ein ästhetisches Erleben zu ermöglichen, sondern auch um umgekehrt adäquate Reaktionen im Realen zu gewährleisten.

Es ist offensichtlich durchaus möglich, zu vielerlei Ereignissen und Gebilden eine ästhetische Distanz einzunehmen und sie als herausgehoben zu erleben, wie wir dies bereits anhand der ästhetischen Erfahrung nach Dewey gesehen haben. Es wäre aber bedenklich, diese ästhetische Distanz auf *alle* Ereignisse und Gebilde ausdehnen zu wollen und die Welt aus einer rein kontemplativen Haltung heraus als Schauspiel zu betrachten. Zweifellos gibt es Fälle, „bei denen es falsch oder unmenschlich wäre, eine ästhetische Einstellung einzunehmen und bestimmte Realitäten in Distanz zu rücken [...]“, betont Danto. Auch ist „etwas falsch daran [...], Stücke über die Art von Unrecht zu schreiben, bei der wir eine Verpflichtung zum Eingreifen haben, da dies das Publikum genau in jene Art von Distanz setzt, die der Begriff psychische Distanz zu beschreiben meint.“³⁷⁴ Bereits Adorno hat auf die ethische Unmöglichkeit verwiesen, das Grauen von Auschwitz künstlerisch darstellen zu wollen³⁷⁵. Genau hieran aber schließt sich m. E. die Haltung vieler Künstler der sechziger Jahre an. Mit Einbeziehung der Realität als Material und Präsentations- bzw. Aktionsort soll die psychische Distanz gegenüber der häufig nur mediatisiert erfahrenen Wirklichkeit³⁷⁶ durch spontane Reaktionen gebrochen werden. Um eine neue Erfahrung zu ermöglichen, die mit der üblichen distanzierten Haltung gegenüber der Welt bricht, ist es aber unerlässlich, eine klare Grenze zur übrigen Welt zu ziehen³⁷⁷, damit sich die Haltung, die hier kritisiert wird, eben nicht wiederholt.

Wir stehen also vor einem Paradox der Absichten und Strukturen. Einerseits soll die ästhetische Grenze im klassischen Sinne durch eine Annäherung an die Realität gebrochen werden, andererseits bedarf es einer deutlichen Abgrenzung der künstlerischen Arbeit von der Realität, um ein durch Partizipation erfahrenes, neues Verhalten der Realität gegenüber zu gewinnen. Und genau hier setzt das Spiel ein, indem die Künstler dessen ontologische Besonderheit nutzen, um beiden Anforderungen gerecht zu werden. Die durch das Material in Bewegung gesetzte Partizipation ist jetzt keine Interaktion im Sinne der Kunstanschauung mehr, wie wir dies weiter oben ausgeführt haben, sondern eine Spielbeteiligung, die auch, aber nicht mehr in erster Linie kontemplative Züge aufweisen kann. Wir werden uns nun dieser Partizipation zuwenden, um den anderen Aspekt der veränderten Kunstauffassung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu betrachten.

c) Der Gewinn des Betrachters

Hatten wir bis hierhin die immanente Notwendigkeit der Künstler gesehen, in gleichem Maße auf außerkünstlerische Abgrenzung zurückzugreifen, wie ihre Kunst die tradierten, ästhetischen Grenzen verläßt, um so einerseits eine Veränderung der Bewußtseinsprozesse hervorzurufen, und um andererseits die Rückbindung der Kunst an das Leben zu gewährleisten, so wenden wir unseren Blick nun auf die Entwicklung und die Bedingungen dieser Partizipation selbst. Ging die Entwicklung zur Partizipation zum einen von der Einbeziehung von Realitätsfragmenten in die Kunst aus, so hatten wir zum anderen bereits auf die Bedeutung der Einbeziehung des Lebens nun in die abstrakte Kunst verwiesen. Wie bei den *White Paintings* von Rauschenberg werden hier zunächst traditionelle Kunstmaterialien verwendet, die nun allerdings durch eine veränderte Auffassung und Anschauung kritisch gebrochen werden.

Im Bereich der abstrakten Kunst suchte als einer der ersten der seit 1951 in Paris lebende Israeli Yaacov Agam „to launch the appeal to total participation“³⁷⁸. Interessanterweise geht auch er in seiner ersten, interaktiven Installation *La Nuit* von 1953 von einer, so Popper, „perceptible absence of the image“ aus, indem er von Betrachtern bewegte Objekte auf einen neutralen Hintergrund projiziert³⁷⁹. Anders aber als bei den *White Paintings*, auf denen sich der Betrachter eher zufällig als Schlagschatten auf der Leinwand wiederfindet³⁸⁰, fordert *La Nuit* den Betrachter geradezu heraus, an der Verwirklichung des ästhetischen Gebildes teilzuhaben³⁸¹. Hier wird nicht versucht, durch ein Material aus dem normalen Lebensbereich eine Aufhebung der ästhetischen Betrachtung hervorzurufen, sondern hier unterstützt das künstlerische Material den Gestaltungsprozeß, indem der Betrachter im kreativen Akt als Komplize des Künstlers an der Hervorbringung des Gebildes teilhat. Der Betrachter muß aus seiner kontemplativen Haltung heraustreten, um die Struktur des Werkes in Veränderung zu begreifen, die nur durch den Prozeß der Bewegung — als Selbstbewegung des Gebildes oder eingreifende Bewegung des Betrachters — erfahrbar und einsichtig wird.

Wenngleich der Handlungsspielraum zunächst begrenzt ist, wird eine bedeutsame Bewegung initiiert, die durch ihre Bindung an das Objekt eine zyklische wird³⁸². Die kinetische Kunst nimmt die Bewegung unmittelbar als wesentlichen Bestandteil auf, und reizt dadurch bereits eine wichtige Stimulanz zur außerästhetischen Partizipation an. Denn wenngleich der Betrachter in ihr am Gestaltprozeß beteiligt ist und seine tätige Mitwirkung Bestandteil des kreativen Ausdrucks wird, so ist seine Beteiligung jedoch keine ästhetische mehr im tradierten Sinne. Denn das Gebilde verweist nicht mehr auf eine virtuelle Bewegung, sondern führt reale Bewegung vor bzw. initiiert sie. Insofern aber ist diese Bewegung wiederum eine Verschmelzung aus Präsenz und Verweis, nämlich Präsenz der Bewegung, d.h. der Verwendung von realem Raum und realer Zeit, und Verweis auf die reale Anwesenheit des Betrachters. Der wesentliche Unterschied zu den historischen Vorläufern der kinetischen Kunst³⁸³ ist hier wiederum die konkrete

Einbeziehung des Betrachters in die Werkstruktur selbst, die sich nur durch seine Handlung entfalten kann³⁸⁴. Die ersten Skulpturen Jean Tinguelys beispielsweise, *Moulin à prière I-IV* von 1954, bewegen sich durch eine Handkurbel im Rhythmus der Drehbewegung des Betrachters. Ihre Struktur ist vor der eingreifenden Handlung nicht voraussehbar, da sie sich erst durch die vom Betrachter initiierte Bewegung offenbart³⁸⁵.

Eine ähnliche Entwicklung zugunsten der Betrachterbewegung findet sich in der optischen Kunst, wobei beide, Op-Art und kinetische Kunst, Mitte der fünfziger Jahre noch nicht unterschieden wurden, und die Künstler häufig mit beiden Möglichkeiten experimentierten³⁸⁶. Es ist aufschlußreich, daß im Paris der fünfziger Jahre die wichtigen Impulse zur Entwicklung der kinetischen und optischen Kunst von ausländischen Künstlern ausging. So beschreibt Millet die Situation der französischen Kapitale als „völlig auf sich selbst bezogen“: „On ignorait presque tout, également du Bauhaus [...]. De même, une ouverture avait été créée par les artistes cinétiques dont deux, Vasarely et Schoeffer, hongrois d'origine, venaient d'un pays où s'était produit l'activisme, l'un des foyers du constructivisme au début des années vingt.“³⁸⁷ Vasarely war zweifelsohne einer der wichtigsten Anreger dieser neuen Kunstentwicklung, wengleich er „restricted himself to abstract painting with the addition of various forms of transparency, with the kinetic affects arising as the spectator moved about (*déplacement du champ visuel*)“³⁸⁸, wie Hulten schreibt. Es ist von dieser Entwicklung her verständlich, daß Popper seine These von der Zuschauerbeteiligung von diesen beiden Strängen der Aktivierung des Betrachters her entwickelt, wengleich Unterschiede deutlich werden. So kann man zwei Tendenzen unterscheiden, die in der Folge akzentuiert werden: die optische Sensibilisierung durch das stabile Gebilde einerseits, die eine virtuelle oder reale Bewegung des Betrachters auslöst, und die reale Selbstbewegung des mobilen Gebildes andererseits, die häufig die physische Einmischung des Publikums herausfordert³⁸⁹.

In Jahre 1955 organisiert Denise René unter Mitwirkung von Victor Vasarely in ihrer Galerie die erste Ausstellung, die sich explizit der kinetischen Kunst widmet³⁹⁰. „L'exposition que j'ai organisée en 1955“, so formuliert sie später, „a permis à une tendance qui existait virtuellement de façon dispersée de prendre corps.“³⁹¹ Sie vereint Künstler verschiedener Generation, die sich mit unterschiedlichen Aspekten der Bewegung auseinandergesetzt haben: neben der optischen Aktivierung und virtuellen Beteiligungsstruktur etwa der *Rotatives demi-sphère* von Duchamp die *Mobiles* von Calder, die zum einen, wie Popper schreibt, „provoke the spectator to tactile intervention“, und zum anderen eine „joyous demystification of art-work considered as ‚masterpiece“ beschreiten³⁹². Hier finden wir bereits die beiden im vorigen Kapitel beschriebenen Entwicklungslinien der Erweiterung der Kunst um die Realität — hier in Form reeller Bewegung sowohl des Objekts als auch der Umgebung (Wind, vom Betrachter verursachter Luftzug). So schreibt Sartre über die *Mobiles*: „Calder suggests nothing; he captures real live movements and shapes them for his purpose. His mobiles

do not signify anything, or refer to anything, outside themselves. They are — and this is all there is to say: ‚They are absolutes.“³⁹³

Was Sartre hier zum Ausdruck bringt, ist die Abwesenheit einer durch Sujet oder Kontext verliehenen Bedeutung, die in den Mobiles zur Anschauung käme. Ihr so beschriebenes An-sich-sein verleiht ihnen eine Grundlosigkeit in Bezug auf äußere Sinnverleihung, oder anders formuliert, dadurch, daß sie keinem äußeren Grund dienen, sind sie, wie etwa Phänomene der Natur, in sich selbst Gründende. Die Nähe zur Naturbetrachtung führt erneut zur Frage nach dem Schönen, das hier als reine ästhetische Erfahrung erscheint. Durch ihre Bewegtheit sind die Mobiles ja nicht mehr das in sich selbst Ruhende, sondern lenken unsere Aufmerksamkeit auf die aleatorische Bewegung. Sie enthalten damit ein kontemplatives Überraschungsmoment, das wir durchaus als Schauspiel bezeichnen können. Wie etwa das Spiel der Wellen oder der Blätter im Wind wird hier durch die zyklische Bewegung und das Unvorhersehbare ein tätiges Mitwirken des Betrachters erzeugt, das dem Spielvollzug gleicht. Durch die Möglichkeit einer Beeinflussung dieser Bewegung wird zudem die aktive Beteiligung verstärkt. Die „Demystifikation des Kunstwerks im Sinne eines Meisterstücks“, wie Popper formuliert hat, findet sich bei Calder bereits in seinem *Circus* von 1943, bei dem das einzelne Gebilde tatsächlich zum Spielzeug wird, mittels dessen Calder sein Schauspiel vorführt³⁹⁴. Dabei ist wesentlich, wie wir beim Spiel betonten, daß sich die Qualität des Gegenstandes von seiner Bildhaftigkeit herleitet. Wichtig ist nun also nicht mehr das Objekt, sondern der Gedanke, der sich von der Spielidee herleitet³⁹⁵.

Das Unvorhergesehene der Bewegung und die dadurch erzeugte Spannung sind wesentliche Merkmale der Arbeiten von Agam, Bury, Soto, Tinguely und Vasarely, die ebenfalls in der Ausstellung „Le Mouvement“ vertreten sind. Durch die dem Gebilde innewohnende Interaktionsstruktur wird die Bewegung in den Betrachterraum verlängert, der so Teil des Interaktionsraums wird. Die Bewegung wird vom Betrachter aufgenommen und nimmt auf diese Weise verändernden Einfluß auf das Gebilde. Am deutlichsten wird dies in den beiden *Meta-Matics* von Jean Tinguely, die hier zum ersten Mal ausgestellt werden. Es handelt sich bei diesen beiden ersten Malmaschinen, denen eine ganze Reihe im Frühjahr und Sommer 1959 folgen sollte, um Reliefs aus weißen, geometrischen Formen, die sich vor schwarzem Hintergrund bewegten. Wesentliche Bestandteile waren eine Scheibe, auf der ein Stück Papier befestigt, und eine Halterung, in die ein Stift eingeklemmt werden konnte. Die vom Besucher ausgelöste Bewegung überträgt sich auf den mit Marker oder Kreide bestückten Arm, der seine aleatorischen Spuren auf dem Papier hinterläßt. Auch wenn die Handlungsmöglichkeit des Publikums sich auf Auswahl des Farbstiftes und Bestimmung der Intervalle der Drehbewegung beschränkt, so ist der Einfluß dieser Maschinen auf eine veränderte Betrachterhaltung nicht zu unterschätzen, wird doch hier der Betrachter in doppeltem Sinne in einen kreativen Prozeß einbezogen, den wir zum einen vom Spiel, zum anderen von einer, damit einhergehenden, veränderten Kunstauffassung herleiten können.

Wir hatten eingangs ausgeführt, daß es sich beim Spiel um eine zyklische Bewegung handelt, „die aus sich selbst zur Wiederholung neigt“³⁹⁶. Wie in der psychoanalytischen Literatur hervorgehoben, rührt diese Wiederholung aus dem Aktivierungszirkel von Spannung und Lösung, der lustvoll erlebt wird. Wie Heckhausen nun ausführt, wird dieser Aktivierungszirkel durch verschiedenartige Diskrepanzen hervorgerufen, die das Spiel anregen und ihm Dauer verleihen³⁹⁷. Wir können dabei beobachten, daß alle vier Kategorien, die Heckhausen anführt, durch die Meta-Matics stimuliert werden, und so eine spielerische Haltung hervorrufen. Die ersten beiden Diskrepanzen Neugierde und Überraschung beziehen sich dabei auf eine Differenz zwischen gegenwärtigen und erlernten Erwartungen. Hier wird zum einen Neugierde durch eine unerwartete, der Maschine eigenen Bewegung erweckt, zum anderen aber wird mit den Konventionen gebrochen, indem das Werk, das nicht mehr das ruhende Gebilde ist, den Betrachter zur spielerischen Partizipation anstatt zur ästhetischen Kontemplation einlädt. Neugierde und Überraschungsgelast sind hier die beiden Stimulanzen, die, wenngleich bedeutsam, dem Spiel jedoch noch keine Dauer verleihen. Das ist beispielsweise das Problem der Provokation, die ausschließlich eine Kontextverschiebung vornimmt, ohne zugleich eine neue, nachhaltende Erfahrung hervorzurufen, daß ihre Wirkung nämlich in relativ kurzer Zeit verpufft, und nicht wiederholbar ist, da sie alsbald in das bestehende Überzeugungssystem eingeordnet wird³⁹⁸.

Hier wird die dritte Diskrepanz der Verwickeltheit wirksam, die „Diskrepanz zwischen Teilen des gegenwärtigen Wahrnehmungs- bzw. Erlebnisfeldes“³⁹⁹. Die Verwickeltheit, so hatten wir formuliert, „ist Beweggrund für jegliche Art von problemlösenden Beschäftigungen“. Wie etwa beim Mobile löst die Verwickeltheit eine zugleich aktive und kontemplative Bezogenheit aus, die sich in einer zyklischen, aktiven Bewegung entäußert. Insofern schließen die Meta-Matics die Anschauung keineswegs aus, sondern aktivieren sie vielmehr. Das Offene und Unvorhersehbare der Struktur selbst der Maschine wird durch die Möglichkeit der Interaktion intensiviert. Wie in der Theorie des Chaos sind die einzelnen Faktoren, die zu einem bestimmten Ergebnis, d.h. einem bestimmten metamatischen Bild führen, unberechenbar und weichen in der Wiederholung um infinitesimale Werte voneinander ab, so daß es nie zu einem gleichen Ergebnis kommen kann⁴⁰⁰. Die Verwickeltheit bezieht sich also zum einen auf die „problemlösende Beschäftigung“, die Struktur der Maschine nachzuvollziehen, zum anderen aber auf die kreative Handlung, ein metamatisches Bild zu malen. Der Betrachter hat die Möglichkeit, nach seinem kreativen Gutdünken die Faktoren so zu beeinflussen, daß ein von ihm akzeptiertes Bild entsteht. Hier offenbart sich aber die mit dem Spielerischen einhergehende, veränderten Kunstauffassung, die in den Meta-Matics zum Ausdruck kommt. Zum einen wird konsequent mit den Normen von herausgehobener Künstlerpersönlichkeit und passivem Betrachter gebrochen, zum anderen wird Kreativität als eine dem Menschen innewohnende Kraft vorgetragen, die sich hier spielerisch entfalten kann. „Mr. Tinguely believes“, so Buchwald über die große metamatische Ausstellung von 1959, „everyone is an artist at heart [...]“⁴⁰¹, oder wie

Tinguely selbst formuliert: „Everyone has an artistic sense, but many people don't have the courage to express themselves.“⁴⁰²

Wie bereits Duchamp bricht Tinguely mit dem Klischee der Künstlerperson als allein Begabtem, indem er freistellt, das metamatische Bild als eigenes Werk oder als ‚einen echten Tinguely‘ zu betrachten⁴⁰³. Er bricht zugleich mit der Vorstellung, daß Kunst eine besondere, handwerkliche Fähigkeit voraussetzt. Wenngleich das metamatische Bild zweifelsohne einen ironischen Kommentar zur tachistischen Malerei der École de Paris darstellt⁴⁰⁴, ist es nicht ohne Interesse, daß dieses Bild zugleich Spurensicherung einer Malaktion ist, deren innewohnende Struktur in der Erlebnis Spur des Betrachters aufgehoben ist. Es ist somit ein Gedächtnisbild, das den spielerischen Akt in Erinnerung zu rufen vermag. Wichtiger als das angefertigte Produkt ist jedoch der Prozeß selbst, der einmal in Gang gesetzt, durchaus auch unabhängig von der metamatischen Maschine wiederholt werden kann. Das meint aber Kreativität, „the courage to express themselves.“ Hier schließt sich die vierte Diskrepanz an, die der Ungewißheit oder des Konflikts. „Gerade [die] Ungewißheit der Aussichten und der damit gegebene Konflikt führen zu lustvoll erlebten Aktivierungszirkeln.“⁴⁰⁵, so Heckhausen. Das Spiel rührt mit der Meta-Matic an das Ureigenste, das kreative Potential des Menschen nämlich, das von einer genormten Kunsttradition überwältigt, sich nicht anders auszudrücken vermag als im Spiel. Insofern ist das Spiel besonders geeignet, mit bestehenden Überzeugungen zu brechen und neue Erfahrungen zu ermöglichen, als es einerseits eine hohe Bereitschaft des Publikums zur Partizipation auslöst, und andererseits durch seine ontologische Ambivalenz das Erlebte an das Leben zurückzubinden vermag. Denn wenngleich sich der kreative Akt im Medium des Scheins vollzieht, so ist die Erfahrung selbst jedoch eine reale.

Wurde im vorigen Kapitel entwickelt, daß die Kunst mit Übergang in die Realität einer neuen Grenze bedarf, damit das Dargestellte als Kunstäußerung erkennbar bleibt und entsprechende Reaktionen hervorruft, so zeigt sich hier die Bedeutung dieser Grenze von ihrer anderen Seite. Denn war im ersten Falle eine eindeutige Grenzziehung zur Wirklichkeit, d.h. nach *außen* hin notwendig geworden, so zeigt sich hier die Bedeutung dieser Grenze für eine Entfaltung der spielerischen Erfahrung *innerhalb* des Spielraums selbst. Denn dies ist die eigentliche Bedeutung der Leerstelle für die ästhetische, für die spielerische Erfahrung, daß sie einen ‚potential space‘ eröffnet, in dem sich die Spielidee verwirklichen kann. Er wurde als ‚leerer‘ Raum bezeichnet, „der durch das Spiel erst erfüllt wird“, als „undeterminierte[n] Freiraum, der der Spielidee zur Verfügung steht.“⁴⁰⁶ Die äußere Begrenzung garantiert so eine innere Offenheit, die durch das Werk strukturiert, aber nicht determiniert wird, denn „Jedes Werk läßt gleichsam für jeden, der es aufnimmt, einen Spielraum, den er ausfüllen muß“⁴⁰⁷, wie Gadamer schreibt. Es ist aber hier wichtig, daß durch das Werk ein Ordnungsgefüge vorgegeben ist, welches seinerseits den Partizipanten aufnimmt. Insofern ist es ein offenes *und* ein geregeltes Werk. Denn anders als etwa in der Präsentation der Abwesenheit, wie wir dies bei Debord, Cage und Rauschenberg sahen, bei der das

Publikum sich selbst überlassen bleibt, gibt die Anwesenheit des Ordnungsgefüge bereits Möglichkeiten vor, zu denen sich der Betrachter in Beziehung setzen kann. Durch die Struktur des Gebildes wird der Interaktion Dauer verliehen.

Es ist offenes und geregeltes Kunstwerk insofern, als hier eine „Dialektik zwischen dem Werk und der Erfahrung, die ich damit mache“ initiiert wird, wie Eco definiert: „[...] der Interpretierende, der, im gleichen Augenblick, in dem er sich dem Spiel der freien Beziehungen überläßt, die das Werk suggerieren, immer wieder zum Gegenstand zurückkehrt, um in ihm die Gründe für die Suggestion [...] zu finden, genießt dann nicht allein sein persönliches Abenteuer, sondern die Eigenart des Werkes, dessen ästhetische Qualität. Das freie Spiel der Assoziationen wird, sobald erkannt wurde, daß es in der Anordnung der Zeichen seinen Ursprung hat, integriert in jene Inhalte, die das Kunstwerk in seine Einheit, der Quelle aller sich daraus herleitenden imaginativen Dynamismen, verschmolzen hat.“¹⁰⁸ Was hier mitschwingt, ist bereits die Bezogenheit auf das immanente Ordnungsgefüge des Werkes, das „das freie Spiel der Assoziationen“ in eine vorgegebene Struktur aufnimmt. Es ist nämlich nicht irgendein freies Spiel, sondern, wie alles Spiel, geregeltes, freies Spiel, das seine Struktur vom Appellcharakter des Werkes empfängt, das, was wir eingangs als offene oder freie Determination des Spiels bezeichneten¹⁰⁹. Es ist insofern für die zyklische Bewegung des Spiels wichtig, daß ihm Regeln gegeben sind, denn, so Gadamer, „Das Ordnungsgefüge des Spiels läßt den Spieler gleichsam in sich aufgehen und nimmt ihm damit die Aufgabe der Initiative ab, die die eigentliche Anstrengung des Daseins ausmacht.“¹¹⁰

Es muß an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen werden, daß die Handlungen, die durch die kinetische Kunst in Gang gesetzt werden, einfache Strukturen aufweisen. Die ersten drei Diskrepanzen, von denen wir sprachen, werden bereits von Kleinkindern bis zu einem Jahr spielerisch umgesetzt. Dies bedeutet zum einen, daß die Partizipation nun für alle Betrachter möglich wird, da etwa soziale oder kulturelle Barrieren aufgehoben sind, zum anderen aber, daß die Partizipation mit der Stimulation von Grundelementen des menschlichen Lebens beginnt. „[...] one must always bear in mind“, so schreibt Popper, „that the state of infancy is the discovery of the surrounding world and, as a result, the formation of personal attitudes.“¹¹¹ Der Mensch wird hier durch die ästhetische Erfahrung mit den Grundbedingungen seines Daseins konfrontiert. Das so initiierte Spiel ist bezeichnenderweise nicht in erster Linie ein rein intellektuelles Spiel, sondern ein Vollzug, der die körperliche Bezogenheit des Menschen und seiner Wahrnehmung mitaktiviert¹¹². Veränderung der Wahrnehmung, so hatten wir geschrieben, bedeutet einen Prozeß der Bewußtwerdung. Die „déplacements du champ visuel“, wie sie etwa in den Arbeiten von Vasarely, Agam und Soto zum Ausdruck kommen, regen eine Veränderung der körperlichen Position im Raum an und nehmen auf diese Weise sehr konkret Einfluß auf die Einstellung zum Werk. Während nämlich zuvor die Tafelmalerei gerade von diesen raumzeitlichen Bedingungen der Anschauung *außerhalb* des Werkes abstrahierte, um die Aufmerksamkeit ganz der Darstellung

zuzuwenden, so greift die kinetische Kunst die Grundlagen nicht nur der Betrachtung, sondern der Befindlichkeit generell auf, die durch das Bild angeregt werden¹¹³.

Die konsequente Entwicklung dieser sensorischen Stimulation besteht zum einen in der Ausdehnung des Werkes auf den Umraum, der sich ins künstlerische Environment erweitert, zum anderen in der Ausdehnung des Anregungspotentials auf alle Sinne. Wie Popper darstellt, führt dieser Entwicklungsstrang von visuellen über „polysensorial“ zu „total“ Environments, wobei Stimulanz und Interaktionsmöglichkeiten miteinander verschmelzen, und das Werk zugunsten einer spielerischen Beteiligung und kreativen Bewußtwerdung sukzessive aufgehoben wird¹¹⁴. „But it is precisely the conjunction of these two problems — that of the environment and that of the spectator — which is of such vital importance for the overall development of contemporary art [...]“¹¹⁵ Wir werden nun im folgenden diesen hier kurz skizzierten Weg anhand eines konkreten Beispiels näher betrachten. Es zeigt sich nämlich, daß die Aufhebung des tradierten Kunstbegriffes zugunsten einer spielerischen Interaktionsbewegung zahlreiche ästhetische, soziale und ethische Implikationen mit sich bringt, die einer genaueren Darstellung bedürfen, um ihrer Komplexität und ihrem revolutionären Charakter gerecht zu werden. In diesem Sinne äußert sich auch Kultermann, wenn er schreibt: „The participation of actors and audience, artist and society, in an all-encompassing event is analogous to political reality. To reform society — and this is the necessary — requires participation. The prerequisites for individual participation, however, are many: a sense of responsibility, the ability to think independently, and the will not to let oneself be manipulated, driven, or coerced.“¹¹⁶ Oder, um mit den Internationalen Situationisten zu sprechen: „Der so [...] von jeder Schuld und Straffälligkeit der Vergangenheit und den anderen gegenüber befreite Mensch wird über einen neuen Mehrwert verfügen [...] — den Wert des Spiels, des frei konstruierten Lebens. Die Ausübung dieser spielerischen Schöpfung ist die Garantie der Freiheit eines jeden und aller im Rahmen der einzigen durch die Nichtausbeutung des Menschen durch den Menschen garantierte Gleichheit. Die Befreiung des Spiels in seine schöpferische Autonomie, die über die alte Trennung zwischen aufgezwingener Arbeit und passiver Freizeit hinausgeht.“¹¹⁷

III. Das Spiel in der Kunst — Die GRAV

Im Jahre 1960 begründeten die Künstler Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein und Yvaral (Jean-Pierre Vasarely) die „Groupe de Recherche d'Art Visuel“ (GRAV). Es soll im folgenden gezeigt werden, wie die Gruppe über die Erprobung bildnerischer Möglichkeiten hinaus künstlerische ‚Recherchen‘ in Form von Erlebnisräumen, Fragebögen und Spielobjekten entwickelt hat, mit denen sie versuchte, die tradierten, ästhetischen Grenzen zugunsten einer echten Partizipation zu überwinden und ihre Untersuchungen an das Leben zurückzubinden. Die Aufhebung der distanzierten Haltung gegenüber dem Meisterwerk wurde durch ihren Willen unterstützt, in Gruppenarbeit einen strukturell veränderbaren, plastischen ‚Vorschlag‘ zur Verfügung zu stellen, der mittels seines experimentellen Charakters die Prozeßhaftigkeit des Vollzugs gegenüber der rein kontemplativen Haltung begünstigen sollte.

Die folgende Untersuchung zielt dabei auf eine Analyse des GRAVschen Werks in Hinblick auf seine strukturelle Verwandtschaft mit zuvor entwickelten Ergebnissen der Spielanalyse. Es wurde bereits deutlich, daß die Privilegierung der Partizipation in der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre eine Ephemerisierung des Werks nach sich zieht, die das Augenmerk vom Gebilde fort auf den Vollzug zu richten sucht. Das Kunstwerk wird nunmehr als Vorgabe zu einer Interaktion verstanden, die durch die zugleich offene und geregelte Struktur des Werks ausgelöst werden kann, und damit eine dialektische Erfahrung ermöglicht¹¹⁸. Der Prozeß der Interaktion ist dabei bereits durch seine vom Werk vorgegebene, offene Determination dem Spielvollzug verwandt. Auch die GRAV betont in ihren Texten wiederholt die Bedeutung einer sowohl offenen als auch geregelten Struktur ihrer plastischen Arbeiten, um auf diese Weise ein neues Verhältnis zum Betrachter zu ermöglichen. Aus diesem Grund wird ihren Texten in der folgenden Untersuchung besondere Beachtung geschenkt, da sich in ihnen bereits Vorgaben finden, die die ontologische Nähe von Spiel und Kunst in ihrem Werk deutlich macht.

Darüber hinaus wird die künstlerische Entwicklung der GRAV von Experimenten mit visueller Stimulanz bis hin zu Aktivierungsorten im Alltagsbereich zeigen, daß die Aufforderung zur spielerischen Beteiligung eine gelungene Partizipation auch insofern ermöglicht, als durch das Spiel ein Übergang in eine andere Realitätsebene vorgegeben wird, der nicht mehr über tradierte Strukturen der Kunst erzielt werden soll. Hier zeigt sich die Bedeutung der ontologischen Ambivalenz des Spiels, die mit Anspruch der Künstler auf gesellschaftliche Wirksamkeit der Kunst gegen Autonomiebegriff und Ästhetizismus die ehemals ästhetische Grenze der Kunst zugleich aufhebt und ersetzt. Dieser Paradigmenwechsel soll am Werk der GRAV überprüft werden. Dabei wird sowohl auf die kunsthistorische Analyse des Einzelwerks als auch auf den Versuch einer vollständigen Rekonstruktion des Gesamtwerks mit Hinweis auf die bereits vorhandene Literatur verzichtet¹¹⁹. Wie bei der Analyse des Spielbegriffs steht auch hier die ontologische Untersuchung im Vordergrund, so daß die Bedeutung der konkreten

Spielaktion nur im Einzelfall ausführlich dargelegt wird. Es würde darüber hinaus den Rahmen einer kunsttheoretischen Arbeit sprengen, die gesamte Wirkungsbreite der Interaktionen hinsichtlich ihrer psychologischen, soziologischen oder anthropologischen Bedeutsamkeit untersuchen zu wollen, so daß der Hinweis auf die jeweilige Spielaktion für diese Analyse ausreichend erscheinen mag¹²⁰.

1. Beteiligungsstrategien

a) Erweiterung künstlerischer Mittel

Bereits in den Jahren 1958-60 hatten sich einige der späteren Mitglieder der GRAV zu einer internationalen, künstlerischen Zusammenarbeit entschlossen¹²¹, um den vorherrschenden, nationalen Tendenzen, etwa der École de Paris, und der einseitigen Wertschätzung der Künstlerpersönlichkeit über die Kunst hinaus eine quasi wissenschaftliche Grundlagenforschung visueller und bildnerischer Daten gegenüber zu stellen. Die so entstandene Vereinigung MOTUS, die „in modo un po' improvvisato“¹²² in Mailand und Brüssel ausstellte, legte in einer Absichtserklärung¹²³ ihren Willen zur Eliminierung des „subjektiven Lyrismus“ und der Künstlersignatur dar, um auf diese Weise ihr Augenmerk wieder auf die künstlerische Basis zu lenken. Bereits der Name weist auf das erstrebte Anonyma, bedeutet doch „motus et bouche cousue“ still und mit versiegelten Lippen¹²⁴. Hier spiegelt sich die bereits ausgeführte, veränderte Haltung der Künstler vom „artiste créateur de sens à l'artiste témoin de phénomènes“¹²⁵, die sich in der experimentellen Erforschung ihrer Grundlagen und Möglichkeiten ausdrückt. Insofern erstaunt es nicht, daß sich Künstler Ende der fünfziger Jahre zu ‚Forscherteams‘ zusammenschließen, die versuchen, die Kunst von ihren Grundlagen her zu erneuern.¹²⁶

Bereits 1957 stellte die spanische Gruppe „Equipo '57“ in der Galerie Denise René aus, die sich in zwei Manifesten 1957 und 1959 für eine Erweiterung des plastischen Raumes durch Interaktivität unterschiedlicher künstlerischer Größen aussprach. „La forma, como un valor concreto, se establece en término de referencia entre ella misma y un término indeterminado (sensación de infinito) que hace perder a la superficie su carácter de bidimensionalidad y de dependencia de sus propios límites. La unidad espacial únicamente puede ser establecida cuando se crea un plano teórico.“¹²⁷ Wenngleich die Rolle des Betrachters hier nicht explizit genannt wird, so ist doch offensichtlich, daß eine Erweiterung des künstlerischen Raumes zugunsten einer visuellen Sensibilisierung des Betrachters gemeint ist.

Diese Erweiterung wurde bereits im *Weissen Manifest* Fontanas eingefordert, aus dem schon zitiert wurde: „Analysis and synthesis, meditation and spontaneity, construction and sensation, are all values which come together to work in union; and their development in experience is the only way to achieve a complete demonstration of

being.⁴²⁸ Die Rolle Fontanas und seines 1946 in Buenos Aires veröffentlichten *Weissen Manifestes* ist unbestritten, wengleich seine theoretische Arbeit zweifelsohne größeren Einfluß auf die junge spanischsprachige Künstlergeneration vor allem Lateinamerikas ausübte, während er etwa in Italien mehr durch seine plastische Arbeit wirkte, allen voran durch sein *spatiales, schwarzes Environment* von 1947 mit vier, schwarz gestrichenen Wänden, die von einer starken Lampe ausgeleuchtet wurden⁴²⁹. Der Rückgriff auf die Nicht- bzw. Totalfarben Schwarz und Weiß und die Leere des bildnerischen Raumes erinnert an die bereits ausgeführten, künstlerischen Erprobungen der frühen fünfziger Jahre. Aber auch seine Schnittbilder *Concetti spaziali* sind ein wichtiger Schritt innerhalb der Erweiterung künstlerischer Mittel, wird doch hier bereits die Bewegung seiner Aktion, „die Zeit des Arbeitsvorganges, die Zeit des inneren Lebensvorganges, die Zeit des einführenden Betrachtungsvorganges“, anschaulich gemacht als „gleichzeitige Sichtbarkeit, eine Folge von Punkten, eine Folge von Bewegungen.“⁴³⁰

Anders aber als die vor allem für die US-amerikanische Kunst so wichtige Action Painting, findet hier die Erweiterung durch eine Analyse des Bildmaterials statt. Interessanterweise erschien Fontana die Malweise Pollocks „nachimpressionistisch“⁴³¹. Er wollte im Gegensatz zur individuellen Geste die Grundlagen der Malerei selbst (Leinwand und Farbauftrag, Oberfläche und Räumlichkeit) freilegen, und auf diese Weise die Perzeption des Betrachters anregen. Die Durchstoßung der Leinwand ist ein revolutionärer Akt, der nachhaltigen Eindruck erweckte. So äußerte sich etwa Piene: „Er spießt sie [die Malerei] auf, schlitzt ihr den Bauch auf — und ein Wunder der Verwandlung geschieht — nicht ein Meuchelmord ist es, dem wir zusehen, sondern die Erscheinung des Raumes in seiner Fülle der Möglichkeiten.“⁴³² Die hier eingesetzten Mittel der Erweiterung der Malerei in den Raum — Durchdringung, Licht, weiße Farbe und Bewegung — sollten auch für die sich 1957 konstituierende „Gruppe Zero“⁴³³ eine wichtige Rolle spielen, wobei „the common theme of all their works [war] the purification of colour and the serenity which results from it (in contrast to the turbulence of Abstract Expressionism), and the articulation of light.“⁴³⁴

Die Einbeziehung von Zeit und virtueller oder realer Bewegung, die Ausweitung des Raumes zugunsten eines virtuellen oder realen Interaktionsraumes und vor allem die strukturelle Offenheit des künstlerischen Gebildes beschäftigen Ende der fünfziger Jahre zahlreiche Künstler. Die Gruppengründung bedeutet dabei nicht nur eine Vereinigung der bildnerischen Kräfte, sondern etabliert darüber hinaus einen Interaktionsvorgang bereits auf künstlerischem Niveau, der sich dem Betrachter gegenüber öffnet. So erklärt sich etwa die „Gruppo N“, die sich 1959 in Padua formiert, anlässlich ihrer dortigen Ausstellung 1960, jeder Mensch solle „attuare una società nuova, priva di confini ideologici, libera del passato e in continua trasformazione, incessante nella ricerca e nell'usufruirne immediatamente.“⁴³⁵ Die Forderung, die neue Kunst solle die „continua trasformazione“ der äußeren Realität aufnehmen, findet sich zur gleichen Zeit etwa im Manifest „Für Statik“ von Jean Tinguely, das er anlässlich seiner Ausstellung in der Galerie

Schmela, Düsseldorf, in 150.000 Exemplaren aus einem Flugzeug über Golzheim abwarf: „Es bewegt sich alles, Stillstand gibt es nicht. Laßt Euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen. [...] Hört auf, der Veränderlichkeit zu widerstehen. [...] Für Statik, im jetzt stattfindenden Jetzt. Widersteht den angstvollen Schwächeanfällen, Bewegtes anzuhalten, Augenblicke zu versteinern und Lebendiges zu töten. Gebt es auf, immer wieder „Werte“ aufzustellen, die doch is [sic] sich zusammenfallen. Seid frei, lebt!“⁴³⁶

Es wird deutlich, daß die Forderung nach einem Aufbrechen der festgefügtten Werkstruktur zugunsten einer kontinuierlichen Veränderung, die sowohl das Werk, als auch Künstler und Betrachter betreffen, nun nicht nur allein in Hinblick auf eine Veränderung des Kunstbegriffes gemeint ist, sondern sich zugleich auf gesellschaftliche Zusammenhänge erstreckt. Sowie das „Einzelmotiv nicht mehr der Herrschaft des Werkzeuganzen“ untersteht⁴³⁷, die Form zugunsten der Veränderung befreit wird, offenbart sich hier der Wunsch nach einer „Befreiung der Gesellschaft, denn Form“, so Adorno, „der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis“⁴³⁸. Auch Popper verweist auf die soziale Implikation der kinetischen Kunst⁴³⁹. Und Uecker, Mitglied der „Gruppe Zero“, betont die Bedeutung der strukturellen Offenheit des Gebildes, „um eine Leerstelle zu schaffen außerhalb der sich immer mehr verhärtenden Mechanismen und Ordnungsprinzipien [...]“⁴⁴⁰

Auch wenn die hier aufgeführten, künstlerischen Untersuchungen und Positionen sich in ihrer Haltung unterscheiden⁴⁴¹, so ist ihnen gemeinsam die Suche nach einer grundsätzlichen Klärung ihrer künstlerischen Mittel, der strukturellen Veränderbarkeit und eben das, was vom Spiel hergeleitet, die offene Determination genannt wurde. Die Befreiung der Form setzt auch für die Künstler der GRAV zunächst die Rückführung des Bildes auf seinen Wahrnehmungsgehalt voraus, wohl wissend, daß der visuelle Reiz eine der Grundkomponenten der Kunst und der menschlichen Perzeption überhaupt ist. „Toute œuvre d'art plastique est avant tout une réalité visuelle. Nous affirmons l'existence du dialogue visuel entre l'être et l'objet. Et nous plaçons le fait plastique non dans l'émotivité de l'être, ou la réalisation artistique de l'œuvre en soi, mais dans une relation de ces pôles par des constantes visuelles. Nos recherches se situent sur ce plan immatériel existant entre l'objet plastique et l'œil humain.“⁴⁴²

Der Wille, die Kunst von ihren visuellen Implikationen her zu erneuern, der sich auch im Gruppennamen widerspiegelt, steht in dem bereits umrissenen Kontext der Kunst der fünfziger Jahre. Le Parc, Garcia Rossi und Sobrino hatten an der Staatlichen Kunstakademie Belgrano in Buenos Aires studiert, wo sie unter anderem durch ihren Lehrer Vantongerloo mit der konstruktivistischen Avantgarde in Berührung kamen. Mitte der fünfziger Jahre spielte der Neokonkretivismus, der sich vor allem von der Arbeit Max Bills herleitete, in Lateinamerika eine ebenso wichtige Rolle wie die Schriften Fontanas, die er in Buenos Aires veröffentlicht hatte⁴⁴³. Es erstaunt daher nicht, daß die Ausstellung Vasarelys im Jahre 1958 im Museo Nazionale di Belle Arti in Buenos Aires einen nachhaltigen Eindruck auf diese Künstler hinterließ⁴⁴⁴. Wie Vasarely interessierten

sie sich für visuelle Interdependenzen, die mittels Vibrationen, Überblendungen, Rückführung auf optische Grundbedingungen der Malerei sowohl den Raum, als auch die virtuelle Bewegung des Betrachters miteinzuschließen vermochten. Auch die in Paris lebenden Künstler Morellet, Stein und Yvaral bleiben nicht unbeeinflusst von diesen plastischen Innovationen, die sie in eine systematische Analyse zu überführen versuchten. Die Auseinandersetzung mit Vasarely war durch seinen Sohn Yvaral ohnehin garantiert.

Wenngleich im Rückblick der Eindruck entstehen mag, daß sich zahlreiche Künstler mit ähnlichen Problemen beschäftigten, so gibt eine Befragung der Mitglieder der GRAV Auskunft darüber, daß im Gegenteil das Gefühl der Isolation ein wichtiger Motor ihres Zusammenschlusses gewesen sei: „Era difficile, nella Parigi degli anni 56/60, trovare quegli individui rigorosi, sistematici, e non troppo artisti [...]“⁴⁴⁵ Der Wunsch nach einer systematischen und objektiven Erforschung der Perzeption ist eines der Leitmotive der GRAV, das mit einer Entmystifizierung von Künstlerindividuum und Kunstwerk einhergehen soll: „e non troppo artisti“, wie Morellet es ausdrückt. Es war „Una certa forma di speranza, di ottimismo sulle possibilità, da parte del Gruppo, di porre le basi di una ricerca obiettiva“, wie Stein betont.

Aus dieser Stimmung heraus gründen die Künstler nun zunächst das Centre de Recherche d'Art Visuel, das die einzelnen, bildnerischen Recherchen zusammentragen und kritisch analysieren sollte, um auf diese Weise eine wissenschaftliche Ausgangsbasis ihres Schaffens zu gewährleisten. Auffällig ist die häufig betonte, wissenschaftliche Vorgehensweise, die sie durch ihren Zusammenschluß zu garantieren suchen: „On établira un registre où seront consignées les activités du Centre, l'histoire de ses recherches et possibilités de développement, tant théoriques que pratiques. De même on pourra établir des classifications concernant l'origine des recherches, leurs objectifs, les relations existant entre elles, ou leurs contradictions“⁴⁴⁶, heißt es im gemeinsam verfaßten „Acte de fondation“ des Centre. Herausragende Bedeutung erhielt die Einsicht in Wahrnehmungsphänomene, die „prendono il posto delle estetiche, delle stilistiche e delle grammatiche compositive“⁴⁴⁷, wie Caramel schreibt. Die gemeinsame Arbeit zeigte sich jedoch alsbald illusorisch, und am Ende des Jahres 1960 bleiben von den ursprünglich 12 Mitgliedern des Centre neben den zukünftigen Gründern der GRAV nur noch Hector Garcia Miranda⁴⁴⁸. Es war an der Zeit in einer gemeinsamen Ausstellung eine Art erster Bilanz zu ziehen, und ihre Arbeit einem breiterem Forum vorzutragen.

Wenngleich die Präsentation ihrer Ausstellung im Atelier Stein, 9, rue de Beautreillis, noch traditionelle Züge trug, so wurde hier doch bereits der Wille deutlich, von der Idee des ‚Meisterwerkes‘ Abstand zu nehmen, wie die Gruppe in einem programmatischen Text, der zur Ausstellung verteilt wurde, erklärte: „Nous aimerions retirer de notre vocabulaire et de notre activité le mot art, en tout ce qu'il représente actuellement. Il est vrai que certaines de nos expériences peuvent encore être appréciées d'une manière traditionnelle: dessin, tableau, relief, sculpture etc. En nous-mêmes commence à mourir l'idée de „l'œuvre artistique“, du „morceau d'art“.“⁴⁴⁹ Anstelle einer isolierten Betrachtung ihrer künstlerischen Arbeit wollte man vielmehr ein vorläufiges

Forschungsergebnis zur Diskussion stellen, zu der zahlreiche kunstkundige Gäste geladen wurden, unter ihnen der Kritiker Guy Habasque, die Galeristin Denise René, die Künstler Victor Vasarely und Nicolas Schoeffler. Man hoffte, auf diese Weise „di evadere i normali canali di comunicazione con il pubblico, e cioè le Gallerie d'arte, e soprattutto quale tentativo concreto di autovalutazione critica delle indagini in corso“⁴⁵⁰, wie Maurizi formuliert. Wichtiger aber als dieser erste, zweifelhafte Versuch, die traditionellen Institutionen und Ausstellungsbedingungen zu umgehen, ist ihr erster, programmatischer Text, der gleichsam als Leitlinie zukünftige Entwicklungen im Keim enthält. Im Kontext dessen, was in den beiden vorherigen Kapiteln entwickelt wurde, scheidet vor allem der Wille, einerseits ein strenges Regelsystem für ihre künstlerische Arbeit entwickeln zu wollen, und andererseits dafür Sorge zu tragen, daß es sich um ein *offenes* System handelt, wesentlich. „Nous croyons nécessaire d'affirmer“, so der Auftakt ihrer gemeinsamen Arbeit, „que dans notre attitude, nous avons exclu toute prétention à l'absolu ou au définitif.“⁴⁵¹

Der Wunsch, das individuelle Werk zugunsten einer kollektiven Forschungsarbeit aufzugeben, bei der das Resultat wichtiger erscheint als der individuelle Ruhm, führte zu Beginn des Jahres zu dem Entschluß, in einer Gruppe zu einer intensiveren Zusammenarbeit zusammenzufinden. Dennoch beschlossen die Künstler, auch weiterhin ihrer individuellen Arbeit nachzugehen, in der Hoffnung, die Ergebnisse beider Arbeitsbereiche mögen einander gegenseitig befruchten. Natürlich spielen hier von Anfang an ökonomische Gründe eine entscheidende Rolle, wie die Künstler der GRAV in ihrer Bilanz von 1968 darlegen⁴⁵². Denn wenngleich sie den Anspruch erhoben, ihre künstlerischen Vorhaben unabhängig von traditionellen Institutionen zu entwickeln, so gründete deren Realisation eben auch in der finanziellen Möglichkeit, sie zu verwirklichen. „[...] un refus puriste“, so schreiben sie, „avec pour conséquence l'obligation de cesser partiellement ou totalement notre activité, l'impossibilité alors de diffuser nos convictions et nos recherches, ne seraient-ils pas plus graves encore?“⁴⁵³ Dennoch, so kann man mit Popper sagen, wurde der „scheinbare Widerspruch zwischen der Herstellung eines Werkes (oder eines individuellen oder kollektiven Hauptwerks) und der dem Schaffensprozeß zuerkannten Bedeutung [...] auf originelle Art und Weise gelöst. Wie der Gruppename schon zeigt, wurde der Akzent auf das *Recherchieren* gelegt, was zugleich eine wissenschaftliche Haltung (Erarbeitung von Methoden und Systemen), aber auch eine gewisse Schaffensfreiheit beinhaltet, da der Zielpunkt nicht streng vorherbestimmt ist. Auf diese Weise steht die Aktivität der *GRAV* nicht im Widerspruch zu der anderer Bewegungen wie *Fluxus* zum Beispiel oder zu anderen Kunstformen wie dem Happening, die den Akzent auf den Schaffensprozeß legen — ohne dennoch [und das macht eben das besondere Anliegen der *GRAV* aus; Anm.d.V.] der Struktur oder der Disziplin abzuschwören.“⁴⁵⁴

Anläßlich der ersten großen kinetischen Ausstellung „Bewogen Bewegung“ im Frühjahr 1961, die Pontus Hulten in Zusammenarbeit mit Daniel Spoerri für das Stedelijk Museum in Amsterdam organisiert⁴⁵⁵, veröffentlicht die *GRAV*, die nicht

eingeladen ist, ihre Stellungnahme „Propositions sur le mouvement“⁴⁵⁶. Neben einem historischen Abriss der kinetischen Kunst nutzen die Künstler die Gelegenheit, ihre eigene Position zu klären. Das Augenmerk bleibt weiterhin auf die Objektivierung der Beziehung zwischen Objekt und Auge gerichtet und jede ‚Poetisierung‘ des Ausdrucks wird zu Gunsten einer analytischen Haltung abgelehnt. So betont Caramel, daß „l'intérêt per il movimento, virtuale ed effettivo, accostato, conseguentemente, non come un obiettivo autosufficiente [...]. Il movimento [...] rimane un mezzo, un elemento, che non può valere di per se stesso.“⁴⁵⁷ Die Bewegung ist kein Selbstzweck, sondern muß immer im Zusammenhang mit der Triade Bild-Bewegung-Zeit gesehen werden; sie vermag die visuelle Beziehung des Betrachters zum Werk verändern, bleibt aber immer an die systematische Analyse gebunden. „La mise en animation de l'objet plastique“, so heißt es in den „Propositions“, „modifera les données précédentes en y incorporant le mouvement et le temps. Toutefois, nous ne l'envisageons ni comme sollicitation émotive, ni comme démonstration évidente, mais en tant que nouvelle proposition visuelle.“⁴⁵⁸ Das Beharren auf einer systematischen und konzeptuellen Analyse ihrer Bildmittel unterscheidet die GRAV, zumindest theoretisch, von gleichzeitigen Entwicklungen in der optischen und kinetischen Kunst. So findet nicht einmal ein Nicolas Schoeffer mit seiner so wissenschaftlich anmutenden Methodologie Gnade vor den Augen der GRAV, da seine kybernetischen Objekte „non di rado ricadevano in quelle libertà liriche o in quelle suggestività emotive che erano tra i maggiori obiettivi della lotta del Gruppo.“⁴⁵⁹ Wenngleich die Gruppe hier ihren Abstand zur optischen und kinetischen Kunst kundtut⁴⁶⁰, so ist unbestreitbar, daß sich diese Grenzziehungen deutlicher vom theoretischen Anspruch herleiten als von der tatsächlichen Umsetzung, weshalb die Künstler der GRAV in der Literatur bis heute im Umfeld der kinetischen und optischen Kunst angesiedelt werden⁴⁶¹.

Dennoch unterstützt die theoretische Strenge des Konzepts die plastische Rigorosität ihrer Arbeiten. So erreicht etwa Morellet visuelle Stimulationen mittels Überlagerung verschiedener, zuvor genau definierter Grundwerte, wie dies vor allem in den *Trames* zum Ausdruck kommt — die in den folgenden Jahren zu den bekannteren Moiréeffekten ausgebaut werden — und der aleatorischen Verteilung einfacher, geometrischer Figuren und Linien. Garcia Rossi arbeitet mit dem Prinzip der sukzessiven Veränderung einfacher Elemente und Farben, so daß der Eindruck einer Bewegungsrichtung entsteht, ohne daß die analytische Strenge aufgegeben wurde. Bei Yvaral, wie bei den frühen Arbeiten Le Parcs, wird eine visuelle Irritation durch das scheinbare Anschneiden und Verschieben einfacher Oberflächengliederungen erreicht, so daß der Eindruck von Volumen und Bewegung entsteht. Le Parc wendet sich bereits 1960 der Übertragung dieser ‚instabilen‘ Gebilde auf den realen Raum zu, indem er mittels glatter, spiegelnder Oberflächen die visuelle Brechung durch Lichteffekte unterstützt. Allen Arbeiten gemeinsam ist die gänzliche Ausschaltung subjektiver Werte wie individuelle Handschrift oder signifikanter Titel. Die Künstler der GRAV entsprechen damit ihrer Forderung nach Ausschaltung einer

persönlichen Attitüde, wie sie dies auch in ihrem ersten Manifest „Assez de mystifications“ zum Ausdruck bringen⁴⁶².

Hatte die GRAV bereits im Anfang des Jahres mit einem eigenen Pamphlet Stellung zu einer Großausstellung bezogen, so nutzen die Künstler nun die Gelegenheit der 2. Biennale de Paris, um in einem Manifest ihre kritischen Stimmen und Vorschläge zur Veränderung der Situation der Kunst an die Öffentlichkeit zu bringen. Neben der Betonung des analytischen Charakters ihrer Recherchen, wie sie dies bereits mehrfach wiederholten, kommt aber hier bereits etwas Neues zum Ausdruck, das in der Folge zu einem veränderten Verhältnis zum Betrachter führen wird. Denn um die hermetische Situation der Kunst zu durchbrechen, die sich mit tradierten Präsentationsorten und elitären Ausdrucksmitteln begnügt, fordert die GRAV die Rückführung der Kunst zum Menschen: „Que doit cesser la production en exclusivité pour: l'œil cultivé, l'œil sensible, l'œil intellectuel, l'œil esthète, l'œil dilettante. L'ŒIL HUMAIN est notre point de départ.“⁴⁶³ Wenngleich damit die rationale Klärung künstlerischer Mittel gemeint ist, keimt hier bereits die Forderung nach einer Kunst auf, die das Verhältnis des Menschen zu seiner Umgebung, d.h. seiner gesellschaftlichen Situation zu analysieren und verändern vermag. So wird die „L'inconséquence et l'inconscience chez les exposants et organisateurs des caractères réels de la vie où l'homme de notre temps est plongé“⁴⁶⁴ bemängelt, der neue Grundlagen entgegengestellt werden sollen, damit die Kunst — und mittels ihrer der Mensch — sich aus den gesteckten Begrenzungen zu befreien vermag. In ihrem zweiten Manifest „Transformer l'actuelle situation de l'art plastique“⁴⁶⁵, das einen Monat später verfaßt wird, präzisiert die GRAV diese Forderung, indem sie eine neue Beziehung zum Publikum vermittels multiplizierter Arbeiten und/ oder neuer Präsentationsformen vorschlagen, um „Libérer le public des inhibitions et des déformations d'appréciation produites par l'esthétisme traditionnel, en créant une nouvelle situation artiste-société.“⁴⁶⁶

Diese neue Situation zwischen Künstler und Gesellschaft wird eingeleitet durch ein „ŒUVRE NON DEFINITIVE, mais pourtant exacte, précise et voulue.“⁴⁶⁷, wie sie wiederholt betont. Eine Möglichkeit, aus der Begrenzung der künstlerischen Situation auszubrechen sind die Vereinigung und der Austausch auf internationaler Ebene. Während ihrer zweiten Atelierausstellung finden erste Gespräche mit Matko Mestrovic und Gerhard von Graevenitz über die Möglichkeiten einer losen Interessengemeinschaft statt, wie sie in der „Nouvelle Tendance“ Verwirklichung findet⁴⁶⁸. Die GRAV nimmt an der ersten, von Mestrovic in Zagreb organisierten Ausstellung „Nove Tendencije“ statt und veröffentlicht Anfang 1962 einen weiteren Text, in dem sie Stellung zu dieser künstlerischen Gegenbewegung nehmen. „Évidemment, la nouvelle tendance bien que réagissant contre ces courants [Tachismus, Neo-Konstruktivismus, Neo-Dada], englobe encore certaines nuances qui en proviennent. [...] Cependant, la nouvelle tendance est surtout la recherche de clarté. [...] l'œuvre non définitive [...] la transformation de l'activité plastique en recherche continue [...]“⁴⁶⁹ Das „œuvre non définitive“ verfügt einerseits über ein Regelsystem, das den Betrachter aufnimmt, und andererseits über

eine strukturelle Veränderbarkeit, die durch die Interaktion eingelöst wird. Hieran macht sich die für die kommenden Arbeiten der GRAV so bedeutsame Wendung der offenen Determination bemerkbar, und es ist aufschlußreich, daß sie in ihren ersten Texten wiederholt ihren Anspruch auf Klarheit, Regelmäßigkeit *und* Offenheit des Werkes betonen.

Es scheint von daher eine logische Folge, daß der Betrachter zunehmenden Stellenwert in ihren Interventionen erhält. Diese Öffnung geschieht zum einen durch die künstlerischen Arbeiten selbst, zum anderen aber durch den Versuch, die traditionellen Präsentationsformen nach außen zu erweitern. Im März 1962 hat die GRAV Gelegenheit, zum ersten Mal außerhalb ihrer Atelierräume auszustellen, oder wie Caramel formuliert: „Il Gruppo cerca un contatto col pubblico, necessario alla sua evoluzione.“¹⁷⁰ In der Maison des Beaux-Arts, Paris, finden die Künstler den idealen Ort, da er sich zur Straße hin öffnen läßt und so einen direkteren Kontakt mit dem Publikum ermöglicht. Das große Thema der plastischen Arbeiten hat sich zugunsten der visuellen Aktivierung leicht verschoben, wie auch der Titel der Ausstellung bedeutet: „L'instabilité“. Die künstlerischen Mittel werden um neue Materialien wie Nygonschnüre, Plexiglas, Aluminium und ähnlichem erweitert, wobei das Material allerdings nie zum Inhalt erhoben wird, sondern im Gegenteil den Eindruck der Dematerialisation des Objektes unterstützt. So erreicht beispielsweise Sobrino eine hohe Transparenz und Leichtigkeit durch Überlagerung gleicher Oberflächen aus Plexiglas, so daß „la matière perd de la réalité de sa présence.“¹⁷¹ Garcia Rossi und Le Parc arbeiten verstärkt mit Bewegungselementen und Lichtspiegelungen, die die Abgrenzung des Objektes gegen den Umräum zugunsten einer Verschmelzung beider aufhebt. Yvaral entwirft die ersten interaktiven Manipulationsobjekte, die Variation und visuelle Beteiligung miteinander verbinden, und Stein arbeitet mit Effekten der Polarisation. Alle hier ausgestellten Arbeiten wirken durch die bereits beschriebenen Diskrepanzen, die eine Stimulation der Betrachtung und bereits hier der spielerischen Teilnahme bedeuten. „L'œuvre visuelle [...]“, so Habasque, „ne saurait être perçue dans l'instant pour la bonne raison qu'elle „change“ constamment d'aspect, ce qui suppose évidemment un travail d'observation dans lequel l'organe visuel est appelé, on s'en doute, à jouer un rôle considérable.“¹⁷² Dadurch, daß die Struktur der Objekte nicht sofort einsehbar ist, wengleich sie nach strengen Regeln konstruiert wurde, wird eine unmittelbare Reaktion der Neugierde, Überraschung und problemlösender Verwickeltheit ausgelöst, die den Betrachter in intensiven Kontakt zum Werk bringt, wengleich es sich hier noch zumeist um eine kontemplative Beteiligung handelt.

Darüber hinaus aber suchte die GRAV, die Reaktionen auf ihre künstlerischen Vorgaben anhand einer Publikumsbefragung zu überprüfen, um auf diese Weise umgekehrt von Seiten der Betrachtung her die Grundlagen ihrer Arbeit besser zu analysieren. Diese Form der Einbeziehung des Betrachters schien den Künstlern ein geeignetes Mittel, um ein neues Kommunikationssystem auf wissenschaftlicher Grundlage mit dem Publikum zu entwickeln. Indem die Auswertung der Ergebnisse wieder in die

künstlerischen Propositionen zurückfließen mochte, konnte es so direkten Einfluß auf ihre Arbeit nehmen¹⁷³. Neben konkreten Fragen zu den ausgestellten Arbeiten (Fragen zur Bezeichnung, Destination und Wirkung) scheint hier von besonderem Interesse die Befragung zur Beurteilung der Aufgabe von Kunst im Allgemeinen, und zwar einmal in Hinblick auf die Wichtigkeit des Künstlerindividuums, und zum anderen in Hinblick auf die Bedeutung der Kunst für die Gesellschaft. So akzeptiert zwar die Mehrheit der Befragten den Begriff des Kunstwerkes (70,4%), ohne allerdings in dem künstlerischen Akt etwas Außergewöhnliches zu erblicken (87%). Von daher kann die „ricerca visuale“ als einfache Aktivität unter anderen angesehen werden, die als solche ihre Rückbindung an die Gesellschaft findet (88,8%), wengleich 77,1% nicht der Meinung sind, daß die Instabilität ein wesentlicher Faktor zur Veränderung ihrer Beurteilung von Kunst sei. So sehen 79,6% die Arbeiten in Zusammenhang mit einer ästhetischen Position, wobei eine allgemeine Offenheit bezüglich der künstlerischen Form bekundet wird (77,1%).

Wengleich die Umfrage also eine große Flexibilität bezüglich der künstlerischen Ausdrucksform bekundet, so offenbart sie doch zugleich die Bedeutung der künstlerischen Autonomie, die allgemein akzeptiert scheint. Für die GRAV von Bedeutung ist aber vor allem die Frage nach dem isoliert wirkenden Künstlerindividuum, das hier von 58,1% der Befragten in Zweifel gezogen wird. „Il mito del lavoro collettivo“, so Maurizi, „trova, in effetti, un momentaneo riscontro nelle opinioni dei visitatori che, in un certo senso, rafforzano all'interno del sodalizio le istanze in favore di una ricerca di équipe fin lì svolta soltanto a livello ideologico.“¹⁷⁴ Auch wenn rückblickend die Gruppenarbeit als ein Mythos erscheinen mag¹⁷⁵, so steht doch außer Frage, daß es sich um einen wirkungsvollen Mythos handelte, der die zukünftige Arbeit nachhaltig zu beeinflussen vermochte. So erstaunt es nicht, daß der Anteil der Einzelleistung in den folgenden Ausstellungsprojekten nicht mehr genau auszumachen ist und nunmehr nur als Teil der Gesamtdarstellung angesehen wird. Zudem wird diese Entwicklung durch den Willen unterstützt, dem Prozeß der Interaktion zwischen künstlerischer Vorgabe und Publikum den Vorrang gegenüber dem Werk zu geben, so daß der Eindruck des Ephemären ohnehin über den des signierten Einzelwerkes unterstützt wird.

b) Das Labyrinth

Theoretischer Anspruch und erste Ausstellungserfahrungen im Kontakt mit dem Publikum drängten die GRAV, ihre Vorstellungen in einem größeren Projekt experimentell verwirklichen zu können. Dazu bot sich die 3. Biennale de Paris an, die im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris vom 28. September bis 3. November 1963 abgehalten und zu der die GRAV diesmal eingeladen wurde. Räumlichkeiten und Ausstellungsrahmen erlaubten, nicht nur individuelle Großprojekte zu zeigen, sondern darüber hinaus eine erste, echte Gemeinschaftsarbeit zu realisieren, die vermittels des Moments der Instabilität eine Beteiligung des Publikums zu provozieren vermochte. Ohne Zweifel ist diese Ausstellungsbeteiligung der GRAV als eine Zäsur in ihrem Schaffen

zu verstehen, die einerseits eine erste Bilanz aus ihren zweijährigen Untersuchungen zieht, und andererseits eine folgenreiche Innovation bedeutet, die für die zukünftige Arbeit richtungsweisend sein wird.

Die Beteiligung der GRAV verfügt über zwei wesentliche Teile, die sich aus individuellen Installationen und einer ersten, echten Gemeinschaftsarbeit, dem Labyrinth, zusammensetzen lassen. Die allgemeine Beschreibung nach retrospektiven Aufzeichnungen der GRAV aus dem Jahre 1968 führt insgesamt 7 Stationen auf, wobei A bis F den Einzelarbeiten, und G dem Labyrinth gewidmet sind (die unter D aufgeführte Arbeit wurde nicht realisiert)¹⁷⁶.

Le Parc installiert auf 150 m² Grundfläche sein bewegliches Relief *Continué mobile* (A) aus Aluminiumquadraten, die an von der Decke hängenden Nylonschnüren individuell befestigt sind. Durch die separate Aufhängung entsteht eine unregelmäßige, aber nicht unabhängige, einem Mobile ähnliche Bewegung der einzelnen Metallplättchen, die auf diese Weise Umgebung und Publikum in instabilen Fragmentierungen widerspiegeln. Le Parc spricht von einer „Lichtfalle“. „Die wirklichen Elemente (die Metallplättchen) verloren ihr Dasein, und ihre Wirklichkeit vermischte sich mit den Formen, die durch Spiegelung, Schatten und veränderliche Blickwinkel entstanden.“¹⁷⁷ Wie bei einem Mobile entsteht eine, durch die Spiegelung verstärkte Diskrepanz der Verwickeltheit, die eine aktive psychische und physische Reaktion beim Betrachter auslöst und der Betrachtung Dauer verleiht. Kunst- und Betrachterraum gehen durch die fragmentierte Spiegelung ineinander über und nehmen den Betrachter in die permanente Bewegung auf, die durch eine sukzessive Veränderung des Standortwechsels unterstützt wird.

Auch Yvaral bezieht diese konkrete Betrachterbewegung in seine Arbeit *Plan-Espace* mit ein (C). Seine 50 m² große Wandinstallation aus Vinylfäden, die vor schwarz und weiß gedruckten Linien verspannt sind, erzeugt einen Moiréeffekt, der sich durch die Veränderung des Blickwinkels offenbart. Yvaral arbeitet hier mit der von Vasarely als „déplacement du champs visuel“ bezeichneten Methode einer durch optische Reize ausgelösten, realen Bewegung des Betrachters im Raum, durch die das Werk erst einsichtig wird¹⁷⁸. Ähnliches finden wir kurze Zeit später etwa in der *Écriture de Venise* von Jesus-Rafael Soto, die er zu seinen *Pénétrables* ausbauen wird. Auch bei Yvaral wird durch die Instabilität der Darstellung die klare Grenze zwischen Kunst- und Betrachterraum verschleiert, so daß der Eintritt in das Bild hier bereits virtuell vorweggenommen ist.

Diese Transparenz der ästhetischen Grenze kommt auch in den Skulpturen von Morellet (E) und von Sobrino (B) zum Ausdruck, wenngleich die eingesetzten Mittel andere sind. Die 5 m hohen Plexiglasstrukturen *Structures interférentes* Sobrinos und die aus Metallröhren zusammengesetzte Skulptur *Sphère-trame* Morellets, die von einem orthogonalen Raster von 2,5 m Durchmesser ausgeht, arbeiten vielmehr mit einer Transparenz des skulpturalen Gebildes, welches durch seine offene Struktur und Wiederholung gleicher Grundelemente in den Betrachterraum unendlich verlängerbar

wird. Obgleich es durch die Materie eindeutig begrenzt ist, erscheint das materielle Gebilde durch den eingesetzten Widerspruch von Masse und Leichtigkeit gleichsam transparent. Zudem wird auch hier durch das Mittel der Überlagerung und Juxtaposition die Bewegung des Betrachters hervorgerufen, der im Umschreiten verschiedene Variationen und Kombinationen der gleichen Struktureinheiten erfährt.

Die Aktivierung des Betrachters wird in der unter (F) aufgeführten Arbeit auf originelle Weise akzentuiert. Es handelt sich um Interaktionsobjekte, die bereits eine spielerische Mitwirkung herausfordern. „In einem offenen Raum (öffentliche Passage)“, so die GRAV, „von 3,5 m Länge, 21 m Höhe und 2,5 m Tiefe stehen 10 Parallelepipeden von 2,5 x 0,5 x 0,5 m. In jedem befindet sich eine Person, die die Bewegung ermöglicht. Der Betrachter bewegt sich in einem Raum, der durch die Parallelepipeden strukturiert ist, welche improvisierend ihre Position wechseln, indem sie die Volumenverhältnisse verändern und die Betrachter verwirren.“¹⁷⁹ Betrachtet man die Photos der Biennale, so erkennt man, daß es sich hierbei um hochrechteckige, überkörpergroße Säulen handelt, die im Eingangsbereich vor Eintritt in das Labyrinth aufgestellt sind. Anders aber als bei etwa zeitgleichen Untersuchungen der Minimal Art¹⁸⁰, geht es hier nicht in erster Linie um eine Analyse geometrischer Grundformen in Bezug zu Architektur und Betrachter, sondern durch die Einbeziehung der unerwarteten Bewegung dieser konstruktiven Elemente wird im Gegenteil eine Verunsicherung provoziert, die die normale Betrachterhaltung aufhebt. Bereits die Aufstellung von 10 Säulen mit einer Grundfläche von insgesamt 2,5 m² auf einer totalen Fläche von 8,75 m² erzeugt eine räumliche Verdichtung, die durch die überkörpergroße Höhe der Raumelemente unterstrichen wird.

Wie bei den meisten Spielsituationen werden auch hier die für das Spiel notwendigen Aktivierungszirkel durch unterschiedliche Diskrepanzen ausgelöst¹⁸¹. Präsentationsform und unerwartete Bewegung erzeugen Überraschung und Neugier, indem die Regeln einer tradierten Betrachterhaltung zugunsten der Interaktion verändert werden. Erst durch die Diskrepanzen von Verwickeltheit und Ungewißheit wird dieser Interaktion jedoch eine Dauer verliehen, in der sich die Betrachter in lustvoll erlebten Aktivierungszirkeln in spielerische Beziehung zum Environment begeben können. Dabei ist bedeutsam, daß die vorgefundene Situation keine Überwältigung erzeugt, sondern allenfalls momentanen Schrecken auszulösen vermag, da der Raum trotz seiner Enge nach außen hin geöffnet bleibt, und dadurch eine Unterbrechung der Interaktion jederzeit gewährleistet ist. Die leibliche Einbeziehung des Betrachters in das Environment negiert also einerseits die tradierte ästhetische Grenze zwischen Kunst und außerästhetischem Umfeld, andererseits wird aber durch die Aufforderung zum Spiel ein Übergang in eine andere Seinswirklichkeit geschaffen, die ebenso klar zwischen Interaktionsraum und Umfeld zu trennen vermag. Dabei befindet sich der Betrachter jetzt aber auf gleicher Realitätsebene mit dem Kunstobjekt, das eben nicht mehr von ihm abgehoben ist. Die ontologische Ambivalenz des Spiels garantiert so einen „potential

space', der zugleich offen und geregelt ist und dadurch erst eine wirkliche Interaktion ermöglicht.

Die wirkliche, erste Gemeinschaftsarbeit findet sich aber nun in der Installation eines Labyrinths (G) mit 20 Stationen. Es handelt sich dabei um einen nach außen geschlossenen Raum mit einem vorgezeichneten, aber nicht sofort einsichtigen Weg, der im Innern vom Eingang bis zum Ausgang zurückgelegt werden muß. Nach der strengen Definition besteht ein Labyrinth eigentlich aus „vielfach sich kreuzenden, unübersichtlichen Gängen“¹⁸², von denen mehrere, wie etwa beim Irrgarten, Irrwege sein können. Im klassischen Labyrinth¹⁸³ besteht ein „einwegamer Zwang“¹⁸⁴, der automatisch, wenn auch über Umwege, ins Herzen des Labyrinthes führt. Die Zentriertheit seiner Konstruktion rückt es in die Nähe der Spirale, indem der gleiche Weg hinein- und wieder hinaus führt¹⁸⁵. Anders bei dem Labyrinth der GRAV, denn auch wenn ein „einwegamer Zwang“ besteht, sich von A nach B zu bewegen, so handelt es sich dabei allerdings um einen einmaligen Weg, da an seinem Ende nicht das Zentrum des Labyrinthes, sondern vielmehr der Ausweg aus ihm steht. Ähnlich aber ist der Eindruck, sich im Gewirr der nicht einsichtigen Struktur zu verlieren, wie Ladendorf schreibt: „Die Orientierung, wo man sich im Bau befände, hat man bei der Unüberschaubarkeit des Weges bald verloren, und das Gefühl für die Zeit wird durch die Vielzahl der Gangwindungen, die zu durcheilen sind, vernichtet.“¹⁸⁶

Es wird bereits bei dieser kurzen Beschreibung deutlich, daß das GRAV'sche Labyrinth nicht in erster Linie ein Weg ist, sondern vielmehr den Betrachter in seine Struktur aufnimmt und einlädt, zu verweilen. Denn anders als im klassischen Labyrinth ist der Weg nicht leer, sondern voller Ereignisse, die zu erleben der Besucher sich die Zeit nehmen muß. Das ist aber ohnehin ein wesentlicher Unterschied des Labyrinthes in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu seinen Vorläufern, daß es nämlich raumhaltig wird und, wie Ladendorf betont, vielräumig¹⁸⁷. „Die kinetische Kunst nimmt die neue Erkenntnis von der zeitvernichtenden Unbestimmbarkeit des Ortes besonders sinnfällig in die Kunst auf, der sich auch die Malerei, die Plastik und selbst die Architektur bedient. Die dämonisierte Phantasie, von einer völligen Ortslosigkeit außerhalb der Zeit bedrängt, kommt zu einer neuen Aussage.“¹⁸⁸ Hocke weist darauf hin, daß das englische Wort für Labyrinth *maze* auch Wirnis, Erstaunen, „stupéfaction devant l'incompréhensible“ bedeutet¹⁸⁹. Es ist wohl am ehesten in diesem Sinne, daß das Wort Labyrinth auf die Gemeinschaftsarbeit der GRAV zutrifft, denn hier wird der Betrachter in der Tat in einer Abfolge von Räumen, an einem Ort der Ort- und Zeitlosigkeit in Erstaunen versetzt. Das Erstaunen wandelt sich dabei allerdings nicht in Entsetzen, sondern wird durch die spielerische Beteiligung zu einem lustvollen Erleben.

Die Abfolge der einzelnen Räume dieses ersten Labyrinths der GRAV ist rückblickend nicht mehr vollständig zu rekonstruieren, da das zur Verfügung stehende Material — Photodokumentation, Beschreibung und nicht zuletzt das Gedächtnis — Lücken aufweist, die nicht mehr zu schließen sind. Es zeigt sich hier die Bedeutung ephemärer Kunst für den Kunsthistoriker, der sich mit den Nachlassenschaften begnügen muß und

erst in der rekonstruierenden Analyse entscheiden kann, ob das überkommene Material für eine, und sei es retuschierte, Wiederauferstehung des Gebildes ausreichen kann. Hier nun zeigt sich aber die andere Bedeutung des Spiels, die wir noch einmal hervorheben müssen. Hatten wir zuvor mehrfach betont, daß sich das Spiel von der ihm zugrundeliegenden Idee herleitet, so wird nun bei der Rekonstruktion des Erlebnisraumes deutlich, von welcher unschätzbaren Wichtigkeit die Wiederherstellung eben dieser ihm eigenen Idee ist, von der aus wir das Spielgeschehen nachvollziehen können. Die GRAV selbst hat uns mit ihrer Beschreibung das wertvolle Material geliefert, das nicht nur einzelne Arbeiten aufführt, sondern darüber hinaus bereits die beabsichtigte und mögliche Erlebnisqualität mitliefert. Wir können uns deshalb an dieser ‚Spielanleitung‘ orientieren, um von ihr aus das vergangene ‚Spielgeschehen‘ nachzuvollziehen.

Das Labyrinth der GRAV mit seinen knapp 66 m² Grundfläche läßt sich in drei unterschiedliche ‚Erlebniszonen‘ einteilen, die sich im Innen und Außen vollziehen. Bereits vor Eintritt ins Labyrinth ist es dem Besucher möglich, durch schmale Öffnungen in der Außenwand einen Blick ins Innere zu tun, so daß er einen ersten Eindruck vom Geschehen im Innern erhält. Während aber insbesondere die Außeninstallation (F) den Besucher durch verschiedene Diskrepanzen in eine spielerische Haltung zu überführen vermag und in dieser Hinsicht bereits als Einstimmung auf das Labyrinth verstanden werden kann, so wird durch die Öffnungen der Außenwand des Labyrinths zunächst wieder eine reine Betrachtersituation geschaffen, bei der die beiden Ebenen von Kunstäußerung und Betrachterhaltung räumlich getrennt bleiben. Die Außenwand funktioniert als eine Barriere, die den Übergang von Außen nach Innen, von einer tradierten Betrachterhaltung zu einer spielerischen Interaktion deutlich macht. Das Labyrinth grenzt sich so gegen den überkommenen Kunstraum ab, um einen Raum zu eröffnen, der von den Regeln musealer Konventionen frei erscheint.

Die deutliche Trennung von Innen und Außen verändert die Einstellung des Betrachters, der nicht die Wand als Teil der Installation, sondern durch ihre Öffnungen hindurch das Geschehen im Innern zu betrachten sucht. Die Perforationen der äußeren Begrenzungslinie wecken auf diese Weise seine Neugierde, etwas zu sehen, das ihm nicht direkt bestimmt ist, und erzeugen dabei einen Spannungsbogen, der die übliche Betrachterhaltung durch die Lust an der heimlichen Beobachtung steigert. Diese Spannung des Voyeurs ist mehrfach in der Kunst thematisiert worden, und bereits Kemp hat auf die ähnliche Funktion des Vorhangs in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts verwiesen¹⁹⁰. Während aber nun das Bild auf die Darstellung angewiesen bleibt, handelt es sich bei der Perforation des Labyrinths um eine reale Situation, die Innen und Außen derart verbindet, daß nicht nur der Wunsch nach heimlichem Beobachten erzeugt wird, sondern daß darüber hinaus eine Kommunikation zwischen beteiligten Akteuren innen und außen entstehen kann. Zunächst weiß der Beobachter außen allerdings nicht, daß er von Innen gesehen werden kann, und befindet sich in einer voyeuristischen Situation, wie sie Sartre in seinem Text „Le Regard“ analysiert

hat⁴⁹¹. Das Besondere an der voyeuristischen Situation ist, daß der Schauende, ohne selbst gesehen zu werden, sich im Akt des Schauens verliert und sich selbst, sein Bewußtsein an die Handlung übereignet. So schreibt Sartre „[...] le moi ne se donnait, à titre d'objet, que pour la conscience réflexive. [...] la personne est présente à la conscience en tant qu'elle est objet pour l'autrui.“⁴⁹² Das heißt, da wo der Betrachter sich im Gegenüber der Betrachtung verliert, verleiht er dem Betrachteten erst Existenz, so daß das Gegenüber in gleichem Maße Bewußtsein wird, wie der Betrachter dieses an sein Betrachten verliert. Sehen ist demnach mit Sartre immer zugleich auch Gesehen werden, „L'être-vu-par-autrui“ est la *vérité* du „voir-autrui“ [...]“⁴⁹³ Das Besondere der voyeuristischen Situation ist also der Moment, wo der Voyeur einem Blick begegnet und sich durch das Gesehenwerden plötzlich seiner selbst bewußt wird.

Bereits Duchamp hat dieses ambivalente Moment des Sehens thematisiert. Indem *La Mariée mise à nu par ces Célibataires, même* von 1912-1923⁴⁹⁴, meist nur als das *Große Glas* bezeichnet, im Jahre 1926 erstmals Ausstellung im Raum findet⁴⁹⁵, wird der Betrachter in doppeltem Sinne von dem Bild aufgenommen, indem er einerseits mit dem Glas den gegenüberstehenden Betrachter betrachten und andererseits selbst zugleich Gegenstand der Betrachtung werden kann. Das Gewährwerden des Anderen ist dabei keine unmittelbar angenehme Erfahrung, denn, so Sartre, „un objet est apparu qui m'a volé le monde“⁴⁹⁶. Das Bewußtwerden seiner Selbst durch den Blick des Gegenüber bedeutet zugleich das Gewährwerden seines momentanen Ausgeliefertsein an eben diesen Blick, daß das Ich ein „être sans défense [ist] pour une liberté qui n'est pas ma liberté“⁴⁹⁷. Die Lust am heimlichen Beobachten, die vor allem in der letzten Arbeit Duchamps *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* von 1947-1966⁴⁹⁸ hervorgerufen wird, wird also im GRAVschen Labyrinth durch die Möglichkeit eines Blickaustausches zugleich gebrochen.

Die Öffnungen der Außenwand lenken dabei nicht zufällig den Blick auf jene Stelle im Labyrinth, die einer möglichen Kontaktaufnahme am stärksten entgegen kommt: den Spielsaal. Durch die Bewegung spielerischer Interaktion im Innern des Labyrinths kann nämlich auch der Beobachter außen am Spiel beteiligt werden und sich bereits an dieser Stelle in Beziehung zu den anderen Besuchern setzen⁴⁹⁹. Der aus voyeuristischer Lust an die Öffnungen getretene Betrachter mag von der Bewegung des Spiels aufgenommen und in das Geschehen der Interaktion im Innern verwickelt werden. Seine Neugierde kann durch diese unerwartete Verwickeltheit in einen neuerlichen Aktivierungszirkel gewandelt werden, der die Bereitschaft zur Partizipation unterstützt. Diese Bereitschaft wird durch eine weitere Verbindungsstelle zwischen Innen und Außen verstärkt, bei der mittels drehbarer Lampen die Schatten der sich außerhalb des Labyrinths befindlichen Betrachtern⁵⁰⁰ auf die Außenwand projiziert werden. Es handelt sich hier also nicht nur um bloße Betrachtung, sondern um eine bewegte Interaktion, bei der die drehbaren Lichter sowohl den eigenen Schatten, als auch die Schatten anderer Anwesender projizieren, und so zugleich eine interaktive Situation zwischen den verschiedenen Besuchern erzeugen.

Wurde zuvor auf die Bedeutung des Blicks des Anderen für das Gewährwerden seiner selbst verwiesen, so wird dieses Thema der ‚Selbstwahrnehmung‘ nun erneut vermittelt der Schatten aufgegriffen. Bereits Lacan hat die Bedeutung der reflektierten Wahrnehmung an Hand des Spiegels dargelegt⁵⁰¹. Wenngleich erst die Spiegelung die Wahrnehmung der Gesamtgestalt des Körpers erlaubt, so ist sie doch zugleich eine entfremdete Wahrnehmung, insofern als sie eines Mediums bedarf. Es handelt daher um eine intellektuelle Leistung, die das Bewußtsein seines Selbst voraussetzt und zu transponieren weiß. Nun wird diese Selbstwahrnehmung an der Außenwand des Labyrinths dadurch erschwert, daß es sich zum einen um reine Schatten handelt, und zum anderen dieser Schattenwurf zusätzlich fragmentiert wird. Es werden damit grundlegende Aspekte der Wahrnehmung thematisiert, die im Innern weiter modifiziert werden, denn bereits hier wird auf die verschiedenen Stufen der Selbstvergewisserung aufmerksam gemacht. Schatten und Spiegel verweisen auf Analogien der Selbsterkenntnis, wie sie bereits in der griechischen Antike ausgebildet wurden⁵⁰². Was hier im Bild der Schatten auftaucht, ist natürlich von der gleichen Grundlage gespeist, wie unsere Ausführungen über Bild und Mimesis. Insofern gehören Gedanken zur (ästhetischen) Wahrnehmung und (menschlichen) Erkenntnis naturgemäß zusammen, und genau in diesem Doppelverweis siedelt sich auch die Arbeit der GRAV an. Die Wahrnehmung des reflektierten Bildes ist dem einen Aspekt der Selbstwahrnehmung dienlich, aber sie bleibt immer an ein Medium gebunden und verweist nur auf den Außenaspekt der Gestalt. Die ontologische Ambivalenz des Spiels, das hier durch die Veränderbarkeit der Lampen und Schattenwürfe, d.h. durch die Möglichkeit einer spielerischen Interaktion mit dem Medium des Scheins selbst hervorgerufen wird, garantiert dabei, daß der Betrachter über das Maß seiner Auseinandersetzung mit dieser existentiellen Fragestellung frei verfügen kann. Im Innern des Labyrinths wird er nun mit dem anderen wichtigen Aspekt der Selbstwahrnehmung, dem Innenaspekt der Gestalt und der körperlichen Befindlichkeit, konfrontiert.

Der für das Spiel konstitutive Übergang von der realen Welt in die Welt des Spiels wird an der Schwelle des Labyrinths durch eine Markierung des Eingangsbereichs räumlich betont. Wurde bereits auf die Funktion der Außenwände verwiesen, die einen nach innen zunächst undeterminierten Freiraum abgrenzen, so wird diese örtliche Bestimmung nun durch die Eingangspassage zusätzlich ontologisch bestimmt. Wie etwa Abzählreim oder Markierung des Spielfeldes kann man diesen Eintritt als Einstimmung auf die andere Seinswirklichkeit des Spiels verstehen⁵⁰³. Er ist dabei weder dem Außen noch dem Innen im eigentlichen Sinne zugehörig, sondern verdeutlicht lediglich den Wechsel der Zugehörigkeit von einer Welt in die andere. Dieser Übergang ist häufig stark ritualisiert, da er Garant für eine deutliche Grenze gegenüber der äußeren Welt ist. Er findet im GRAVschen Labyrinth die Form eines länglichen, schmalen Korridors, den die Besucher ob seiner Enge nacheinander durchschreiten müssen. Diese momentane Isolierung verdeutlicht den Aspekt des ritualisierten Übergangs in die Spielwelt, wobei die äußere Grenze nicht nur als Schutz zu verstehen ist, die ein ungestörtes Spiel erst

ermöglicht, sondern es wird durch sie zugleich ein innerer Raum eröffnet, der als Aktionsraum und ‚potential space‘ bezeichnet wurde. „Erst durch die Begrenzung“, so hieß es, „öffnet sich der potentielle Freiraum des Spiels, in dem das Hin und Her leiblicher und geistiger Bewegung möglich ist.“⁵⁰⁴

Darüber hinaus wird diesem Eingangsbereich aber eine weitere Bedeutung verliehen. Wurde bisher im tradierten Kontext des Kunstmuseums der Augenmerk vornehmlich auf die visuelle Sensibilisierung gelegt, so wird hier der körperliche Aspekt akzentuiert. Der Durchgang durch eine lange, schmale Passage erweckt ein Bewußtsein des eigenen Körpers im Raum und der dazugehörigen Wahrnehmung von Ferne und Weite, Begrenzung und Öffnung. Es vollzieht sich eine Erweiterung des Erlebens, die auch für die kommenden Räume von Bedeutung sein wird. Die hier gemachte Erfahrung ist ein körperlich-sinnliches Empfinden, das das Bewußtsein schärft „de ma posture dans le monde intersensoriel, une ‚forme‘ au sens de la Gestaltpsychologie“⁵⁰⁵. Hatten die visuellen Reize der Schatten bereits Bezug genommen auf die äußere Gestalt des Betrachters, so wird nun das innere Empfinden dieser Gestalt stimuliert. Es wird mit Eintritt ins Labyrinth deutlich, daß es eine ganzheitliche Erfahrung zu ermöglichen sucht, die Soma und Psyche gleichermaßen betrifft⁵⁰⁶. Zugleich wird mit der Passage eine Aufgabe vorgegeben, die für die spielerische Haltung wichtig ist. Durch die Öffnungen in der Außenwand wurde ein erster Einblick in das Labyrinth vorgegeben, der sich mit diesem Eingangskorridor zunächst nicht bestätigt. Dadurch wird eine Spannung erzeugt, die sich aus den verschiedenen Diskrepanzen Neugierde, Überraschung und Ungewißheit der Aussichten speist. Es wird ein Weg gewiesen, den der Besucher entdecken kann. Dabei ist für die spielerische Haltung jedoch unabdingbar, daß die erzeugte Spannung rasch wieder abfällt und einer lustvoll erlebten Entspannung weichen kann, d.h. daß der Besucher jederzeit seine Bereitschaft zu einer spielerischen Interaktion abbrechen kann.

Wurde bereits betont, daß die Freiwilligkeit konstituierende Voraussetzung für das Spiel ist⁵⁰⁷, so muß an dieser Stelle noch einmal auf die ganzheitliche Erfahrungsmöglichkeit während des spielerischen Vollzugs eingegangen werden. Die zyklische Bewegung des Spiels, die sich aus den sich erneuernden Aktivierungszyklen erklärt, ermöglicht einen Wechsel verschiedener Empfindungen, die einander in kurzer Abfolge erneuern können. Durch die ontologische Ambivalenz des Spiels wird zudem eine Bewußtseins Ebene geschaffen, die es dem Spieler erlaubt, sich diesen Erfahrungsmöglichkeiten in stärkerem Maße auszusetzen, als er dies in seinem normalen Leben tun würde⁵⁰⁸. Das momentane Ausgeliefertsein an Empfindungen, die als negativ charakterisiert werden, wird häufig an der Grenze des jeweils Zulässigen von einem Lachen aufgehoben. Dem Lachen kommt dabei eine entscheidende entlastende Funktion zu, mit der ein überzogener Spannungsbogen abgebrochen werden kann. So schreibt Freud über den Humor, daß er es verschmähe, „den mit dem peinlichen Affekt verknüpften Vorstellungsinhalt der bewußten Aufmerksamkeit zu entziehen, wie es die Verdrängung tut, und [...] somit den Abwehrmechanismus überwindet. Er bringt dies zustande, indem er Mittel findet, der bereitgehaltenen Unlustbindung ihre Energie zu

entziehen und diese durch Abfuhr in Lust zu wandeln.“⁵⁰⁹ Die überschüssige Energie, die während der Spannung angestaut wurde, entlädt sich in Lachen und Heiterkeit. Dieses Wechselverhältnis wird lustvoll erlebt und ist für die zyklische Bewegung des Spiels wesentlich. Dies gilt auch für das Labyrinth der GRAV. Der Besucher liefert sich mit Eintritt in den vorgegebenen Schutzraum einer Abfolge von Situationen aus, die auf unterschiedliche Weise Aktivierungszirkel auslösen und so bestimmt sind, daß die dabei erzeugte Stimulanz die Grenze des Erträglichen nicht überschreitet.

Darüber hinaus kommt dem Lachen ein kommunikatives Moment zu, das die durch die Passage kurzfristig isolierten Besucher wieder miteinander in Beziehung setzt. „Das aus dem angeborenen Lächeln hervorgegangene Lachen steht im Dienste der menschlichen Kommunikation [...]“, so Hartmut Kraft. „Gemeinsam über etwas lachen zu können, zeigt Verbundenheit an bzw. verbindet, ggf. durch Ausgrenzung dessen, über den [oder das] gelacht wird. In einer Gruppe kann [das Lachen] eine Situation entschärfen, Aggressionen in erträgliche Bahnen lenken, wobei die bislang zur Verdrängung des ‚drängenden Themas‘ verwendete Energie frei wird und sich im gemeinschaftlichen Lachen äußern kann — einem Lachen, bei dem ein prekäres Thema nun zumindest angedeutet ist.“⁵¹⁰ Wenngleich das Lachen kein imperativer Bestandteil des Spiels ist, so kommt ihm doch gerade in den frühen, sensomotorischen Spielen eine wichtige Funktion zu, wie auch Varenne/ Bianu betonen⁵¹¹. Interessanterweise sind nun die meisten der durch die GRAVschen Objekte initiierten, spielerischen Interaktionen dieser Kategorie der sensomotorischen Spiele zugehörig. Dadurch werden die Interaktion einerseits allen Besuchern zugänglich, andererseits wird aber auf ein kindliches Verhalten zurückgegriffen, dem sich die meisten Erwachsenen im normalen Lebensvollzug verweigern würden. Erst durch die spielerische Einstimmung, unterstützt durch das Lachen, wird also hier die Bereitschaft des Besuchers hervorgerufen, sich den folgenden Stimulanz hinzugeben. Mit Eintritt in das Labyrinth wird also deutlich, daß sich der Besucher der zugrunde liegende ‚Spielidee‘ des vorgegebenen Weges überantworten kann⁵¹². Die Struktur des Labyrinths versinnbildlicht dabei die besondere Zeitstruktur des Spiels, die als ‚erfüllte Zeit‘ über eine Gegenwärtigkeit in Abfolge verfügt⁵¹³. Dabei ist die zyklische Bewegung eben nicht als stete Wiederkehr im Sinne eines Kreises, sondern vielmehr als Entwicklung im Sinne einer Spirale zu verstehen. Das Spiel ist somit ein ‚werdendes Ganzes‘, dessen Struktur durch die offene Determination charakterisiert ist; seine „Bestimmtheit eröffnet [somit] ‚Sprünge‘ für das Denken und Handeln, die verständlich werden am Beispiel des Kindes, das vor und zurückläuft: das Ziel ist nicht das Ankommen, sondern das ‚Unterwegssein‘.“⁵¹⁴

Die ersten drei der folgenden Räume des Labyrinths 3 bis 5 sind Stimulationsräume, die die bisherige Erfahrung aufnehmen und variieren. Alle drei Räume sind durch kleine Korridore voneinander abgegrenzt und deuten auf eine Reise, bei der sich die Erlebnisse intensivieren. Im Raum 3 sind die Wände mit gleichmäßigen roten und blauen Quadraten gleicher Intensität nach statistischen Prinzipien bedeckt, die eine starke visuelle Aktivierung bedeuten, wie sie Morellet schon in der *Repartition aléatoire de*

40.000 carrés von 1961 thematisiert hat. In der Tat hat die Zusammenstellung dieser beiden Farben einen vibrierenden Effekt, wie dies bereits Duchamp mit seinen *Cœurs volants* von 1936 sinnfällig vor Augen geführt hat⁵¹⁵. Die Wände beginnen zu flimmern, so daß Popper dieses optische Environment zurecht als Übergang vom statischen zum kinetischen Environment bezeichnet⁵¹⁶. In Raum 4 wird der optische Reiz von einem beweglichen Reflektor aufgenommen, der in freier Bewegung Boden, Decke und Wände mit Lichtreflexen überzieht. Wie mag der Eintritt in diesen dunklen, von vibrierenden Lichtreflexen verwirrend beleuchteten Raum auf die noch flimmernde Retina gewirkt haben? Man kann diese visuellen Experimente zu Recht in die Nähe optischer Spiele rücken, bei denen eine Diskrepanz zwischen physiologischen und psychologischen Erfahrungswerten erreicht wird. Die Verunsicherung wird durch die unterschiedliche Lichtintensität verstärkt, da sich der Körper nur langsam auf die jeweils andere Umgebung einstellen kann und so für einen Moment die Orientierung außer Kraft gesetzt wird. Diese Orientierungsschwierigkeit wird nun in Raum 5 gesteigert, indem der Betrachter gänzlich in die künstlerische Arbeit getaucht wird, die er zu durchschreiten hat. Es handelt sich dabei um die Übertragung des Großmobiles *Continué mobile*, das im Außenraum bereits als Relieffarbe zu sehen war, auf den gesamten Raum. Neben die visuelle Verwirrung durch fragmentierte, bewegliche Spiegelungen von Umwelt und eigener Person, tritt nun der direkte, körperliche Bezug von künstlerischer Arbeit und Betrachter, der in den leisen, klirrenden Geräusche der Metallplättchen nachklingt. Es findet hier eine unmittelbare, sinnliche Kontaktaufnahme statt, die zweifelsohne einen starken, sensuellen Reiz ausübt, da hier nicht nur die Hände, sondern der ganze Körper inklusive Gesicht von den kühlen Aluminiumelementen berührt werden, die auf diese Weise zur spielerischen Interaktion einladen.

Bereits 1962 hatte Jean Tinguely einen ganzen Raum dergestalt zu einem kinetischen Environment ausgebaut⁵¹⁷. Auf der in Zusammenarbeit mit den Künstlern gestalteten Ausstellung „Dylaby“, die im August 1962 im Stedelijk Museum, Amsterdam, eröffnet wurde, füllte Tinguely einen Raum mit Luftballons, die durch Konvektoren in ständiger Bewegung gehalten wurden, so daß sie dem Besucher beim Eintreten entgegenwirbelten. Beide Environments stellen sich mit dem vorhandenen Material einer spielerischen Interaktion zur Verfügung, die strukturell offen gelassen ist. Durch die anregende Instabilität der unvorhersehbaren Bewegung der Objekte werden Tastsinn und Einbildungskraft in höchstem Maße angeregt. Zudem verstärkt die Tatsache, daß der Besucher ganz vom Environment umgeben und leiblich berührt wird, seine sinnliche Erfahrung. Interessanterweise nimmt die Amsterdamer Ausstellung bereits die Idee des Labyrinthes auf, steht doch „Dylaby“ für „Dynamisches Labyrinth“⁵¹⁸.

Nach der Definition von Kostelanetz unterscheiden sich kinetische Environments „[...] from pure happening that they are more closely planned, their space is more specifically defined and constricted, and the behaviour of the participants (or components) is more precisely programmed. However they are, like happenings, structurally open in time and, as forms, capable of encouraging participational atten-

tion.“⁵¹⁹ Das Wesentliche am kinetischen Environment ist, wie bereits gezeigt wurde, die äußere Begrenzung, die mit einer strukturellen Offenheit einhergeht, und so über eine dem Spiel verwandte offene oder freie Determination verfügt. Im Gegensatz zum architektonischen Raum etwa betont das Environment als Kunstform das aktive Verhältnis von Mensch und Umgebung, wobei Popper im modernen Environment die Aufhebung des beständigen Kunstgebildes hervorhebt. „Another essential characteristic of a modern environment“, so schreibt er, „is that it *replaces* the artistic work. If it sometimes still contains some objects or phenomena of aesthetic value the accent lies always on the *overall* dematerialized artistic atmosphere.“⁵²⁰ Wenngleich im Innern und Äußern des Labyrinths ähnliche visuelle Aktivierungen vollzogen werden, so handelt es sich bei den Außenarbeiten immer noch um Gebilde, die eine in erster Linie ästhetische Reaktion hervorrufen, während bei den Innenräumen nicht mehr klar zwischen künstlerischer Arbeit und Umraum zu trennen ist. Durch das Ineinandersetzen dieser beiden Volumina und der damit verbundenen Aufhebung der ästhetischen Grenze sind die Reaktionen nicht mehr in erster Linie und nicht mehr eindeutig ästhetische. Es wird deutlich, wie wichtig der Übergang in eine andere Seinsverwirklichung ist, wie man sie im Spiel findet, nicht um zwischen Betrachter und Environment zu trennen, sondern um dem spielerischen Vollzug Raum zu gewähren, den der Eintretende lustvoll erfüllen soll, damit ihm physische Berührung und ganzheitliche Einbeziehung keine ‚peinliche‘ Erfahrung wird. So weist Inga-Pin auf die anthropologische Implikation der Berührung: „It's known that the sense of touch is not only the most important of the senses, but it's also the first to develop in the human embryo. [...] The sense of touch, therefore, accumulates a very wild gamut of experiences that act upon human behaviour in a determinate, not to say, exclusive manner.“⁵²¹

In Raum 5 wird dieser unmittelbarste aller Sinne, neben den abstrakteren Seh- und Hörsinnen, aktiviert, so daß der Betrachter eine „prälogische Verschmelzung von Subjekt und Objekt“⁵²² erfährt, die Buytendijk als pathische Verbundenheit bezeichnet⁵²³. Man kann sehen, wie der Besucher des Labyrinths sukzessive in eine spielerische Haltung überführt wird, die ihn durch visuelle, physische und akustische Reize zu einer ersten Interaktionsmöglichkeit mit dem gestalteten Umraum führen. Wenngleich der Durchgang durch diesen Raum notwendig ist, so wird doch bereits hier durch die Instabilität der mobilen Metallteile die Eigeninitiative angeregt, selbst spielerisch-gestaltend einzugreifen. Diese Bereitschaft wird nun von den folgenden Räumen (6 bis 16) aufgenommen und verstärkt, die unter der Bezeichnung „Salle de jeux“ zusammengefaßt wurden. Dabei nimmt ein Raum (11) dieses Moment der leiblichen Berührung auf, indem der Eingang des offenen Dreiviertelkreises von vertikalen Fäden verhängt ist, die während des Durchgangs zu vibrieren beginnen. Bereits 1960 hatte Tinguely diese Form der „Jalousie“⁵²⁴ zu einem beweglichen Objekt ausgebaut, in das der Besucher eintauchen kann. Hier wird erneut mit der physischen Sensation gespielt, sich der Berührung dieser vertikalen Fäden auszuliefern. Bei fast allen anderen Stationen handelt es sich hingegen um Orte, die eine „aktive, freiwillige Beteiligung“ auslösen, und sich so,

anders als die Durchgänge, der freien Disposition der Besucher übereignen. Dabei ist es vor allem die durch das Eingreifen des Betrachters ausgelöste, aleatorische Bewegung des Objekts, die eine Diskrepanz der Verwickeltheit schafft, und dadurch aktive Anteilnahme erzeugt⁵²⁵. Die meisten Apparaturen werden von dem Betrachter selbst, seinem Rhythmus gemäß durch Handkurbeln, Federungen oder Pedale betrieben, so daß er Einfluß auf den durch die Bewegung erzeugten, visuellen Eindruck nehmen kann (6, 8 bis 10, 12 bis 16).

Die Betrachterhaltung wird bei den optischen Spielen nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil durch die kinetische Bewegung intensiviert, da das Gebilde nicht unmittelbar einsichtig ist. Zugleich wird sie durch die interaktive Vorgabe in eine bewußt handelnde Bewegung der Betrachtung gewandelt, wie auch Wember betont: „Man kann ein Mobile von Calder, ein Tastbild von Agam, ein Maschinenbild von Tinguely nicht im Vorbeigehen erfassen, man muß tief in das Leben des einzelnen Werkes eindringen. Erst dann erlebt man die Möglichkeiten in den Formen, die sich zwischen apparatgebundenen Grenzen und der geistigen Freiheit abspielen.“⁵²⁶ Denn wengleich die Bewegung zunächst als eine rein äußerliche des Objekts erscheint, so vollzieht sich hier eine dem Naturschauspiel verwandte, innere Bewegung des Betrachters wie etwa beim Spiel der Blätter im Wind. Dabei spielt nicht im eigentlichen Sinne der Gegenstand der Betrachtung, sondern der Betrachter selbst, dessen spielerische Haltung durch das Anschauungsobjekt angeregt wird, wie bereits in Bezug auf die Mobiles Calders hervorgehoben wurde⁵²⁷. Der Gegenstand spielt nur insofern eine Rolle, als er über Bildhaftigkeit verfügt, und diese, den leitenden Gedanken des Spiels, beim Betrachter anzuregen vermag. Damit aber wird das Augenmerk vom Gebilde fort auf den durch die Möglichkeit des Eingreifens in die Struktur des Werkes zusätzlich betonten Vollzug und die ‚lebendige, ästhetische Erfahrung‘ im Sinne Deweys gerichtet.

So betont Le Parc: „Die Versuche mit Licht und Bewegung hängen mit dem Prinzip zusammen, sich von dem unveränderlichen, beständigen und endgültigen Kunstwerk zu lösen. Der Betrachter befindet sich vor — oder umgeben von der Entwicklung — einer Vielfalt von Veränderungen [...], die Unbeständigkeit zum Vorschein bringen.“⁵²⁸ Dabei wird durch die Intensität von Licht und Schatten über die reine Anschauung hinaus zugleich eine körperliche Beziehung hervorgerufen, die die momentane Orientierung im Raum verunklärt und den Betrachter auf diese Weise, insbesondere in den Environments, ganz der sinnlichen Erfahrung übereignet. Le Parc verstärkt diesen Eindruck zudem durch die Verwendung von Spiegeln (5, 9 und 19), die die Lichteffekte verzerren und vervielfältigen. „Sie tauchten den Zuschauer in eine visuelle Situation und nahmen ihn von allen Seiten in Anspruch, damit das unterwegs aufgenommene Bild das Erzeugnis seiner Aufenthaltszeit, der ausgeführten Bewegungen und der fortlaufend hervorgebrachten Bilder sei.“⁵²⁹ Hier wird die bereits ausgeführte Zeitstruktur des Spiels als einer gegenwärtig erfahrenen Abfolge deutlich, die die Interaktion mit dem Objekt als einem werdenden Ganzen ermöglicht, wobei erst die offene Determinierung erlaubt, daß der Betrachter „die Möglichkeiten in den Formen, die sich zwischen apparatgebundenen

Grenzen und der geistigen Freiheit abspielen“⁵³⁰, erfahren kann. Die strukturellen Grenzen der visuellen Vorgabe werden nämlich zugleich durch die Möglichkeiten einer geistig-leiblichen Interaktion aufgehoben, bei der der Zufall als Unbestimmtheitsstelle eine wichtige Rolle spielt, wie auch Rickey betont⁵³¹.

Während der Betrachter bei diesen Arbeiten von den optischen Eindrücken sinnlich umfassen wird, erlauben andere Installationen durch ihren geringeren Umfang unterstützt zunächst eine gewisse visuelle Distanz. Bei den drehbaren Lichtern (17), den Kugeln und Bällen (12, 13), den Platten (14), Zylindern (8, 15) und Scheiben (16) kommt dem Eingreifen des Betrachters ein größerer Anteil zu, das die spielerische Teilnahme unterstützt. Dabei stellen die Lichter (17) eine Beziehung zu anderen Besuchern her, deren Schatten je nach Einstellung der Lichtquellen unterschiedlich geworfen werden. Die Instabilität des Objektes wird besonders deutlich bei der an einer Feder aufgehängten Kugel, deren Bewegung mit einem Stoß, und bei ebenfalls hängenden Bällen, deren Bewegung mit Hilfe eines Pedals ausgelöst werden kann. Beide Objekte schwingen eine je nach Stärke der initialen Stimulanz bestimmte Zeit weiter nach und vollziehen ein für die Spielbewegung typisches Wiederkehren, das jedoch nie identisch ist. Diese zyklische Bewegung kommt in den anderen Objekten durch eine in sich zurückkehrende Drehbewegung der Apparate noch deutlicher zum Ausdruck (14 bis 16), wobei die für das Spiel wesentlichen Aktivierungszirkel verstärkt werden, die der Aufmerksamkeit der Besucher Dauer verleihen. Wengleich immer nur eine einzelne Person das jeweilige Objekt bewegen kann, so überträgt sich diese Bewegung doch zugleich auf die umstehenden Besucher, die als Mitspieler an der Situation beteiligt werden. Das Drehmotiv ist dabei jedoch nur Auslöser und Verstärker visueller Erfahrungen, die je nach Blickhöhe, Schnelligkeit der Bewegung und nicht zuletzt unberechenbaren Zufallsbedingungen für jeden Besucher unterschiedlich sind. So verändern etwa bei der drehbaren, mit Nägeln versehenen Scheibe Yvarals (16) gleiche geometrische Elemente ihre Position entsprechend ihrer physikalischen Bestimmtheit je nach Drehung, Schwerkraft und Verhaftung an den Hindernissen. Bei der Arbeit Steins (14) werden die Möglichkeiten der Wahrnehmung zudem noch durch die Wahl der Scheiben, die, vor einem konkaven Reflektor bewegt, optische Verzerrungen hervorrufen, erweitert.

Bei allen Objekten des Spielsaals wird die Aufmerksamkeit auf den Prozeß der Wahrnehmung und spielerischen Interaktion gerichtet. Wengleich diese Arbeiten noch als Objekte erkennbar bleiben, wird doch durch die Betonung der Handlung ihr ephemerer Charakter deutlich. In den letzten beiden Räumen des Labyrinths wird das Objektartige nun wieder wie bereits zu Beginn zugunsten des umfassenden Aspekts eines Environments zurückgedrängt. Raum 19 ist dabei aus zwei konkaven Spiegelwänden geformt, die das durch zwei Mobiles gebrochene Licht der Projektoren spiegeln. Interessanterweise wird hier wieder das bereits eingangs durch die Schatten evozierte Thema der Gestalt aufgenommen, indem sich der Betrachter nun zwar vollständig, aber deformiert in den Spiegelwänden reflektiert. Das durch die beweglichen Elemente

gebrochene Licht erzeugt darüber hinaus eine Vielfalt an veränderlichen, visuellen Effekten, die Neugierde und Verwickeltheit anregen und den Besucher in das umfassende Gestaltungsprinzips des Raumes aufnehmen. Die ernsthafte Betrachtung dieser Lichteffekte wird aber zugleich durch die deformierte Spiegelung der eigenen Gestalt mit Heiterkeit vermischt, die diesen Raum am stärksten von allen in die Nähe von Erlebnisräumen auf Jahrmärkten rückt und über die eigene Betrachtung hinaus kommunikationsstiftend ist. Die bekannte Befindlichkeit im Raum wird vorübergehend verfremdet und macht einer bewußteren Bewegung Platz. Diese Verwirrung wird im nächsten Raum (20) noch verstärkt, wo die visuelle Stimulanz im verdunkelten Raum stattfindet. Die Orientierung muß sich nach dem Licht unterschiedlich rhythmisierter Neonröhren richten, die sich an- und ausschalten und auf der Retina durch die Lichtintensität beim Verdunkeln Nachbilder erzeugen.

Man kann also rekonstruierend beobachten, wie hier die Beteiligungsstruktur innerhalb des Labyrinths von einem realen und symbolischen Übergang (1, 2) initiiert wird, über visuelle (3, 4), akustische und körperliche Stimulation (5) bis zum Spielsaal hin anschwillt, wo der Besucher spielerisch eingreifend zu verweilen eingeladen ist (6 bis 16), um in den beiden letzten Räumen, wiederum durch visuelle Reizung, langsam dem Ausgang entgegen wieder abzuschwellen (19 und 20). Es versteht sich von selbst, daß der Besucher nun erneut an die Kontaktstelle 18 treten kann, um so die vollzogene Reise noch einmal nachzuvollziehen und sie von einer Außensicht gleichsam zu reflektieren. Hier schließt sich der Kreislauf von einem ersten, heimlichen Eindringen des neugierigen Blickes über die spielerische Kontaktaufnahme des verweilenden Passanten hin zu einer neuen Sichtweise des nun Eingeweihten. So faßt die GRAV in einem abschließenden Text zusammen: „Wir konnten mit der Erfahrung des Labyrinthes feststellen, daß das Publikum aufnahmefähiger ist, als man hätte denken können. Und daß es möglich ist, mit einer einfachen Verwirklichung und reduzierten Mitteln eine direkte Beziehung mit ihm aufzunehmen. Positive Resonanzen sowohl von Seiten der Biennalebesucher als auch von der Presse, die mit einer mitunter ironischen Sympathie von Luna Park sprachen. Der ludische Aspekt wurde von der Kritik oft als provokanter Akt betrachtet und nicht als ein neues Mittel der Annäherung.“⁵³² Die Erfahrung des Labyrinthes hat gezeigt, daß das Publikum zu einer spielerischen Interaktion größere Bereitschaft zeigt, als die von einer rein ästhetischen Position urteilenden Kritiker. Aus diesem Grund wird die GRAV auch weiterhin eine grundlegende theoretische Klärung ihrer Position neben die praktische Verwirklichung stellen, wie sie auch im zur 3. Biennale erschienenen, zweiten Manifest zum Ausdruck kommt⁵³³. Hatte sie bereits in ihrem Begleittext zum Labyrinth auf die Bedeutung einer neuen Mittäterschaft des Publikums nicht nur in Hinblick auf die Kunst, sondern auf eine Partizipation am wirklichen Leben verwiesen⁵³⁴, so verdeutlichen sie ihren Standpunkt in ihrem Manifest „Asssez de mystifications II“: „S'il y a une préoccupation sociale dans l'art actuel elle doit tenir compte de cette réalité bien sociale: le spectateur. Dans les limites de nos possibilités nous voulons sortir le spectateur de sa dépendance apathique qui lui fait

accepter d'une façon passive, non seulement ce qu'on lui impose comme art, mais tout un système de vie.“⁵³⁵ Mit ihrem ersten Labyrinth zeigt die GRAV einen Weg, der sowohl ihrem künstlerischen, als auch ihrem sozialen Anspruch gerecht werden kann, indem eine wirkliche Teilnahme des Betrachters herausgefordert wird. Es soll nun dieser Weg weiterverfolgt werden, auf dem die GRAV den Betrachter zu einem Engagement einlädt, „dans une action qui déclenche ses qualités positives dans un climat de communication et d'interaction.“ Und ihre Forderung: „DÉFENSE DE NE PAS PARTICIPER“.⁵³⁶

c) Geteilte Verantwortung

Im weiteren Verlauf ihrer Untersuchungen präzisiert die GRAV ihre Position zugunsten einer Öffnung ihres künstlerischen Beitrages, der sich dem Betrachter zunehmend zur freien Verfügung stellt. In der Tat wird der Begriff des Betrachters immer fragwürdiger, so daß nun mit Hilfskonstruktionen wie Publikum, Besucher und Mitwirkendem gearbeitet werden muß⁵³⁷. Mit der Wandlung des Betrachterstatus geht allerdings auch eine Veränderung und Aufhebung des Künstlerstatus und seines Werkes einher. Künstler und Betrachter sollen sich jetzt idealerweise als gleichwertige Partner gegenüberstehen. „The increased participation of the spectator“, so schreibt Popper, „has been one of the factors that has brought about the disappearance of the traditional art object, since the implication of ‚art in the street‘ and the happening, and the new processes of perception envisaged by the artists of the ‚Nouvelle Tendance‘, both tend in this direction. The emphasis lies not on the object, but on the dramatic confrontation or the perceptual situation in which the spectator finds himself.“⁵³⁸ Diese „dramatische Konfrontation“ mittels realer Situationen, realer Gegenstände und letztlich des Betrachters mit sich selbst, zielt auf eine Bewußtwerdung und Veränderung erlernter Verhaltensstrukturen, wie dies bereits entwickelt wurde⁵³⁹.

Auch die GRAV verweist immer wieder auf den sozialen Einfluß, den sie mit ihren Arbeiten zu erzielen suchen: „L'homme actuel“, so schreiben sie in ihrem Text zur zweiten Ausstellung der „Nouvelle Tendance“ in Venedig 1963, „est soumis à une organisation sociale basée sur la dominance de la dépendance [...]. La proposition que nous faisons est une intention dont le but final est de sortir l'homme de sa dépendance — passivité — et de son habitude des loisirs généralement individuelle pour l'engager dans une action qui déclenche ses qualités positives dans un climat de communication et d'interaction.“⁵⁴⁰ Interessanterweise stellt die GRAV hier die Kunst nicht nur in den Bereich der individuellen Freizeit, sondern diese wiederum in Gegensatz zur einer erstrebten, befreiten Gesellschaftsform der tätigen Auseinandersetzung und letztlich sozialen Solidarität, wie dies bereits die Situationisten in ihrem Manifest von 1960 forderten⁵⁴¹. Die Kunst soll aus ihrer Isolation heraustreten und einen Dialog zwischen Menschen ermöglichen, der Voraussetzung für eine veränderte Zukunftsgestaltung sei. Wenngleich die GRAV diesen „Ort der Aktivierung“ nicht realisiert, so ist doch interessant, ihren Vorschlag als Situation zu lesen. Die ‚Situation‘ bezeichnet in den

Sozialwissenschaften die soziale Interaktion, die zwischen mindesten zwei Menschen an einem gemeinsamen Ort stattfindet. So schreibt Goffman: „Mit dem Terminus Situation bezeichnen wir diejenige räumliche Umgebung, und zwar in ihrem Umfang, welche jede in sie eingetretene Person zum Mitglied einer Versammlung macht, die gerade anwesend ist (oder dadurch konstituiert wird). Situationen entstehen, wenn gegenseitig beobachtet wird, sie vergehen, wenn die zweitletzte Person den Schauplatz verläßt.“⁵⁴²

Es wird deutlich, daß die GRAV mit ihrer Forderung nach Interaktion nicht nur die Kunstbetrachtung als Verbindung des Betrachters zum Werk durch tätiges Schauen meint, sondern darüber hinaus an eine Interaktion zwischen Menschen denkt. In diesem Sinne aber trifft ihr Vorschlag auch auf die situationistische Vorstellung von Situation zu, wie sie Debord ausführt: „Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen — d.h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft.“⁵⁴³ Auch wenn im ersten Moment der Verweis auf „Leidenschaft“ im Widerspruch zu der von der GRAV geforderten Abschaffung des künstlerischen „Lyrimus“ zu stehen scheint, so wird bei einer weiteren Lektüre Debords doch klar, daß es sich hier um ähnliche Vorstellungen handelt. So fordert auch Debord die Aufhebung des Künstlerstatus und die Rückbindung der Kunst an Gesetze⁵⁴⁴, jedoch nicht um einen sterilen Menschentypus zu erschaffen, sondern um im Gegenteil die menschlichen Empfindungen zu befreien: „Die Kunst kann aufhören, ein Bericht über Empfindungen zu sein; sie kann zur direkten Organisation höherer Empfindungen werden. Es kommt darauf an, daß wir uns selbst und nicht die Dinge, die uns zu Sklaven machen, schaffen.“⁵⁴⁵

Der „Ort der Aktivierung“ ist für die GRAV ein Ort der Aktion und der Begegnung, an dem der Betrachter Gestalter seiner eigenen Umgebung werden kann. „Le résultat ou le caractère d'une situation dans ce lieu“, so fährt der Text fort, „sera le produit de la participation active plus ou moins déterminante de chaque participant. Ainsi se développera un autre niveau de communication et la prise en considération d'une situation collective à laquelle auront concouru toutes les actions particulières.“⁵⁴⁶ Wichtige Grundbedingung dieses Ortes ist folglich die Bindung an das Geschehen, an die Interaktion und die Gewahrwerdung eigener, kreativer Möglichkeiten mittels aktiver Beteiligung, hinter der die Dauerhaftigkeit des Ortes selbst und seiner Dinge zurücktritt. Er wird somit zu einem klar bestimmten Mittel, das an sich und unabhängig von dem sich dort entwickelnden Geschehen keine wesentliche Bedeutung hat. Wenngleich dieser Ort nicht auf einen bestimmten Typus festgelegt ist, sondern im Gegenteil strukturell offen bleiben soll, um so den jeweiligen Anforderungen gerecht zu werden, arbeitet die GRAV dennoch vorrangig mit dem Modell des Labyrinthes. Denn das Labyrinth gewährleistet mit seiner ihm eigenen Struktur eine sukzessive Einstimmung und Hinführung auf die interaktive, auf die spielerische Situation⁵⁴⁷.

In ihrem zweiten Labyrinth anläßlich der von ihr organisierten Ausstellung der „Nouvelle Tendance“ Anfang des Jahres 1964 im Musée des Arts Décoratifs, Paris, schafft die GRAV einen solchen Ort der Aktivierung, indem sie nun obligatorische Passage,

ephemäre Objekte und visuelle Instabilität ineinandersetzen. Anders als im ersten Labyrinth wird hier weniger eine an- und abschwelende Partizipation strukturiert, als vielmehr der gesamte Raum durch konkrete Ausrichtung auf das Publikum rhythmisiert. Insofern fällt auch das eigentliche Zentrum, das man zuvor im Spielsaal fand, in diesem zweiten Labyrinth fort, um den gesamten Ort in eine Arena der Interaktion zu verwandeln. Nach ihren ersten Erfahrungen ist hier der gesamte Raum in einen Schauplatz verwandelt, auf dem der Besucher Akteur und Betrachter zugleich ist. Auf diese Weise entsteht tatsächliche eine Situation, der sich niemand entziehen kann, da alle Teilnehmer immer wieder aufeinander bezogen werden. Wenngleich auch in diesem Labyrinth ein klar definierter Raum gegeben ist, so ist die Verbindung zwischen innen und außen eine fließende, so daß auch der Umraum in die Situation eingetaucht wird. Der quasi autoritäre Charakter des obligatorischen Durchgangs, wie er zuvor nur im Eingangsbereich zu finden war, ist hier allerdings stärker akzentuiert, und zwingt den Eingetretenen zu einer aktiven Beteiligung, auch wenn diese an manchen Stellen eine nicht frei bestimmte ist.

Die einzelnen optischen und interaktiven Objekte entwickeln die im ersten Labyrinth vorgefundenen Stimulanzen weiter, wenngleich sie nun stärker in den environmentalen Charakter der Gesamtstruktur eingebettet sind. Im Eingangsbereich wird eine freiwillige, aktive Beteiligung durch zwei bewegliche Objekte hervorgerufen, die die Bereitschaft zur Interaktion vorbereiten. Beide verwenden das instabile Element Wasser, das über Rastern so bewegt werden kann, daß sich optische Verzerrungen und polarisierende Lichteffekte ergeben. Bereits hier wird der ephemere Charakter der Arbeiten deutlich. Die Verwendung eines ‚immateriellen‘ Materials unterstützt dabei die Betonung des spielerischen Vollzuges vor einer rein ästhetischen Betrachtung des Gebildes, denn die strukturelle Offenheit des Gegenstandes verleiht ihm ein spielanregendes Potential. Die optischen Ergebnisse sind durch das flüssige Element zudem stärker als zuvor von Zufallskriterien abhängig. Das gleiche gilt für das Lichtrelief von Le Parc. Kleine, vor dunklem Grund drehbare Aluminiumplättchen fangen durch Perforierungen durchlässiges Licht auf, wobei sie eine nicht vorherbestimmbare, optische Bewegung hervorrufen, die spielerische Beteiligung evoziert.

Neben die freiwillige Beteiligungsstruktur einzelner Objekte treten im Verlauf des Labyrinths raumgreifende Arbeiten, die den Akzent auf eine physische Erfahrung im Sinne eines ‚Hindernislaufes‘ legen. Diese Treppen, wackeligen Bodenplatten, weich gepolsterten Fußböden und, durch Mobiles bzw. geräuscherzeugende Kautschukbänder, versperrten Durchgänge werden dabei immer wieder mit optischen Signalen, Kaleidoskopen oder zum Teil manipulierbaren Lichtreliefs abgewechselt, so daß eine Verschmelzung der verschiedenen Aspekte einer Zuschauerbeteiligung erreicht wird. Es wird jedoch deutlich, daß sich der Aspekt der physischen Bezogenheit mittels gestalteter Durchgangsräume in diesem Labyrinth in gleichem Maße verstärkt hat, wie die Manipulierbarkeit der einzelnen Objekte abgenommen hat. War im ersten Labyrinth noch die Hälfte aller Stationen manipulierbar (freiwillige Partizipation), so sind es hier

nur noch 7 von insgesamt 18 Stationen. Zugleich wird aber durch die stärkere, physische Einbeziehung die Erfahrung einer Verschmelzung von Betrachter- und Kunstraum betont, und damit die ästhetische Grenze verunklärt, bzw. aufgehoben.

Der Besucher ist nun nicht mehr nur durch eine minimale Betätigung des Objektes sondern mit seinem ganzen „Leib-Sein“ mit der Umgebung verwickelt. „Leib-Sein“ bedeutet dabei, selbst Raum einzunehmen, wobei der Leib der Ort ist, an dem Raum und Sein miteinander vollkommen verschmelzen⁵⁴⁸. Der Betrachter erschließt sich körperlich einen Aktionsraum, bei dem im Gegensatz zum tradierten Anschauungsraum nun „der handelnde Leib Ausgangspunkt zielgerichteter Tätigkeit ist“⁵⁴⁹. Er vollzieht mit seiner Bewegung einen Bewußtseinsprozeß seiner grundlegenden Befindlichkeit in der Welt (Standort, Körperbefinden, Einstellung), durch die sich seine physische und geistige Wahrnehmung verändert. Die Selbstverständlichkeit von Bewegung und Wahrnehmung wird im Labyrinth spielerisch gebrochen, indem wechselnde Standorte unterschiedliche visuelle Ergebnisse hervorbringen, indem das Objekt selbst manipuliert wird und so seine verschiedenen Ansichten preisgibt, indem die Fortbewegung durch unruhigen Bodenbelag verunsichert wird, oder der Weg selbst durch Barrieren verstellt ist. Die Einfühlung und Einswerdung mit dem künstlerischen Umraum in den verstellten Passagen ist dabei besonders einprägsam, wird doch hier der Besucher ganz konkret betroffen und durch seine physische Bezugnahme einer leiblichen Berührung entgegengeführt.

Es zeigt sich, welche umfassende Bedeutung mit der aktiven Beteiligung des Betrachters durch Bewegung einhergeht. Die Bewußtwerdung der Grundbedingungen menschlicher Wahrnehmung im weitesten Sinne aber ist die Voraussetzung für die Gewährwerdung seiner Handlungsmöglichkeiten in Veränderung. Hier zeigt sich wieder der soziale Aspekt der Arbeiten der GRAV, die neue, gesellschaftliche Möglichkeiten zur kommunitären Interaktion zu schaffen versucht, wie sie dies bereits in ihrer „Proposition“ zum Ausdruck brachte. Auch wenn der Besucher bestimmten Bedingungen ausgesetzt wird, so doch in der Absicht, ihm seinen Anteil an der gegebenen Situation vor Augen zuführen. Denn es ist zudem von Bedeutung, daß es sich hier um eine Situation, d. h. einen Interaktionsraum zwischen Menschen handelt. Der Passant ist also zugleich Zuschauer und Akteur, und übernimmt die Verantwortung für seinen Part in diesem gemeinsamen ‚Schauspiel‘. So resümiert Maurizi: „Addirittura si registra un invito costante al fruitore perché trasformi il proprio ruolo passivo di spettatore in quello attivo di protagonista capace, persino, di ravvivare le facoltà percettive degli osservatori esterni, di sollecitarli a vivere direttamente il *Labirinto* in tutti i suoi suggerimenti, invenzioni e suggestioni.“⁵⁵⁰

Im folgenden, dritten Labyrinth des Jahres 1965, das die Gruppe für die Galerie „The Contemporaries“ in New York konstruiert, werden die beiden Aspekte des spielanregenden Materials und der körperbezogenen Passage nun erneut zusammen gefaßt. Dabei sind individuelles Objekt und Gemeinschaftsarbeit kaum noch zu trennen, auch wenn graduelle Unterschiede in den einzelnen, künstlerischen Recherchen der

Künstler sichtbar bleiben. So ist Stein sicherlich derjenige, der den Aspekt des Ludischen etwa mit seinen Kugelspielen (*Bouliers*) am stärksten betont, während bei Sobrino und Yvaral vor allem eine visuelle Stimulanz mittels transparenter Überlagerung und optischer Instabilität geometrischer Formen hervorgehoben wird. Garcia-Rossi, Morellet und Le Parc hingegen arbeiten verstärkt mit Möglichkeiten des artifiziellen Lichtes, um so eine aktive Partizipation hervorzurufen, wenngleich sie auch weiterhin andere Materialien verwenden. Morellet und Le Parc sind zweifelsohne die treibenden Kräfte, die die einzelnen Untersuchungen in raumgreifende Installationen zu erweitern suchen, und so maßgeblich an der environmentalen Ausrichtung der Labyrinth beteiligt sind.

Das New Yorker Labyrinth vollzieht, anders als die beiden Vorgänger, eine Schlaufe der Bewegungsrichtung, so daß Ein- und Ausgang identisch sind. Dennoch bleibt es „einwegsam“, und vollzieht nicht den Rücklauf des klassischen Labyrinthes. Es ist aber nicht mehr im eigentlichen Sinne vielräumig, sondern seine Struktur ist offener, und privilegiert die Passage zugunsten der einzelnen, environmentalen Räume (vgl. insbes. 1. Labyrinth). Die visuelle Stimulanz, die eine aktive, unfreiwillige Beteiligung hervorrufen soll, ist hier allgegenwärtig, gar bis hin zur „visuellen Aggression“. Aber bereits von außen, von der Straße aus, ist ein Blickfang mittels eines Signals geschaffen, das eine ähnliche Funktion übernimmt, wie die in New York bereits Mitte der sechziger Jahre omnipresente Neonwerbung. So wird einerseits ein klarer Bezug auf das sozio-kulturelle Umfeld genommen, andererseits aber durch die künstlerische Strenge des Signals zugleich Aufmerksamkeit erregt, da es sich von den üblichen Signalen unterscheidet. Es findet also hier ein Übergriff auf den urbanen Bereich statt, wie er sich bereits in der ersten, öffentlichen Ausstellung der GRAV 1962 ankündigte, und im folgenden Jahr weiter ausgeschöpft werden wird. Damit aber rückt ihre Vorstellung des Kunstbeitrages innerhalb der modernen Gesellschaft in die Nähe der „lebendigen, ästhetischen Erfahrung“ Deweys, die nicht mehr an isolierte Kunsträume gebunden ist, sondern sich überall zu vollziehen vermag⁵⁵¹.

Es wurde bereits auf die besondere Berücksichtigung des somatischen, d. h. nicht-diskursiven Aspekts der Erfahrung bei Dewey verwiesen, die in die Nähe der Wahrnehmungsvorstellung von Merleau-Ponty gerückt wurde. Das New Yorker Labyrinth nimmt nun im besonderen Bezug auf diese Wahrnehmungsbedingungen, indem es durch physische Aggressionen einen kritischen Standpunkt hervorzurufen sucht. Einerseits wird so durch das Spielerische eine Partizipationsbereitschaft erreicht, die aber andererseits wieder durch einen Angriff auf die elementarste Seinsbefindlichkeit kritisch gebrochen wird. Diesen Aspekt der Bewußtwerdung und kritischen Reflexion hebt die GRAV auch in ihrem, anlässlich der Ausstellung veröffentlichten Text „Stop Art!“ hervor. „We want to catch the spectator's interest, to make him free, to have him relax. We want him to participate. We want to place him into a situation that he sets in motion and masters. We want him to be conscious of playing a part. We want him to aim to an interaction with other spectators. We want to develop with him more perception and action. A spectator conscious of his power [...]: HANDLE AND COOPERATE.“⁵⁵²

Es zeigt sich wieder einmal die Bedeutung des Übergangs in eine andere Seinsverwirklichung, die für das Spiel konstitutiv ist. Noch wird diese Herausgehobenheit durch den isolierten Umraum unterstützt, so daß sich der Betrachter durch die Veränderung seiner Haltung zweifelsohne mehr zumuten läßt als in seinem normalen Lebensvollzug. Andererseits aber sollen die hier erzeugten und bewußt erlebten Erfahrungen dem normalen Lebensvollzug wieder zurückgeführt werden. Die ontologische Ambivalenz unterstützt diesen Prozeß des ganzheitlichen Erlebens und dessen Rückbindung an das Außerspielerische. Der kritische Prozeß ist somit also nicht als intellektuelle Distanz zu verstehen, sondern vielmehr als eine dialektische Bewegung aus Beteiligung an und Vergleich von Spiel und Kunst bzw. Leben. Auch ist die Betonung der Interaktion mit anderen Beteiligten von Bedeutung und zwar nicht nur in Hinblick auf eine Interaktionsbewegung zwischen Menschen, wie man sie in jeder Situation findet, sondern auch durch seinen Verweis auf Darstellung und Präsenz, wie dies für den veränderten Kunstbegriff der fünfziger und sechziger Jahre hergeleitet wurde⁵⁵³.

War der Aspekt des Spiels in zwei Labyrinthen noch durch einen ausgezeichneten Spielsaal betont, so wird in der Folge die Bezeichnung des Labyrinths zugunsten des allumfassenden Spielraumes aufgegeben. So verwandelt die GRAV während der 4. Biennale de Paris 1965 das Forum des Biennaletheaters nun gänzlich in eine „Salle de jeux“. Der Raum wird strukturell offener, um so weniger die Passage als vielmehr die Interaktion der Spieler zu betonen. Der Großteil der Arbeiten ist nun auf eine freiwillige Beteiligung ausgerichtet, die sich in einem konkreten Eingriff oder einer bezogenen Bewegungsfigur ausdrückt, wobei der so an der Gestaltung des Environments Mitwirkende immer auch Akteur für die anderen Anwesenden ist. Würden die Interventionen der GRAV bisweilen von der Kritik abschätzig als „Luna-Park“ bezeichnet⁵⁵⁴, so nimmt die GRAV diesen Gedanken einer ‚populären‘ Kultur allein schon dadurch auf, daß sie ihren Spielsaal an die Peripherie der Biennale stellt. Der ausgewiesene Ort des Theaters betont zudem den Darstellungscharakter des Environments, das erst durch die Präsenz der Besucher sein Dasein entfalten kann. In der Tat kommt hier bereits die Idee der „fête populaire“ zum Ausdruck, bei der sich die Menschen auf einen gemeinsamen, äußeren Anlaß hin versammeln. „Though the fête is often the symbolic celebration of an object (an event, a man or god, a cosmic phenomenon etc.),“ so Popper, „it nonetheless shows the way towards the transcendence of this object. Even if the object of the fête is a person or a group, one can still maintain that in general collective participation makes any fête the affair of the group which is celebrating, with — momentarily, at least — forgetfulness of the initial object.“⁵⁵⁵ Durch die Hingabe an das spielerische Tun, durch die prinzipielle ‚Zeitfreiheit‘ des Festes, wie es genannt wurde, und die Versammlung der Besucher auf eine gemeinsame Interaktion wird hier bereits strukturell der determinierte Ort des Museums verlassen. Wenngleich die Rückbindung an das ästhetische Objekt wichtiger Teil der Installation ist, so wird doch bereits deutlich, daß die Beteiligungsstruktur und prinzipielle Offenheit der

künstlerischen Vorgaben nach einer erweiterten Zugänglichkeit drängen, wie sie ein Jahr später in der *Journée dans la rue* Verwirklichung finden wird.

Geben wir uns zum Abschluß dieses Kapitels die Muße, ein Mitglied der GRAV selbst zu Wort kommen zu lassen, wird doch in seinem Text nicht nur die Atmosphäre der „Salle de jeux“, sondern auch das inhärente Mißverständnis von Kunst und Spiel anschaulich deutlich gemacht. So schreibt Joël Stein 1967:

„Ich kenne nichts Schwierigeres, als einen Kunstkritiker zum Lachen zu bringen. Dieser hier verließ vorsorglich einen beweglichen Boden, der aus kippeligen Platten zusammengesetzt war. Die eisigen Wände des Museums hallten von den Schreien einer entfesselten Menge wider [...]. [Die Besucher] reagierten nicht wie ein intelligentes, kultiviertes Publikum, das versteht und kostet. Die meisten kannten weder Albers, Pollock, noch Vasarely und, was schlimmer war, ihr Durchschnittsalter war sehr, sehr jung. [...]

„Glauben Sie nicht, daß diese Kunst ein bißchen...

— Ja, sicher, sage ich vorschnell, aber ... das Spiel ist eine Möglichkeit der Annäherung, die den Betrachter befreit.

— Ich weiß, aber Gott dieser Luna Park!...

— Durch das Spiel ereignet sich eine direkte Kommunikation zwischen dem Betrachter und dem vorgeschlagenen Ding.

Ein Hoffnungsschimmer erhellte seine Brille (oder war es der Widerschein eines Neons?):

— Es ist Spiel, sagt er zu mir, unumstößlich. [...] Haben Sie „die Theorie der Spiele“ von Strompf gelesen?

Nein, hatte ich nicht gelesen.

— ...und „Die Ludich Civilizazion“ von Kromfield?

— Nein. [...]

— Dem Ganzen fehlt der Ernst, urteilt er abschließend.

— Aber zwangsläufig, sage ich, mich windend. Durch das Spiel erreichen wir ein völliges Engagement des Betrachters, sei er erwachsen oder Kind, unwissend oder kultiviert, egal, es handelt sich darum, ihn in die Situation zu versetzen, seine Aufmerksamkeit wiederzubeleben, die sich nicht auf ein Vorwissen stützt, sondern auf die Überraschung, die Geste, die Provokation. [...] Wir wollen Spielräume gestalten, in denen die Leute selbständig Dinge tun, die von elementaren Vorgaben ausgehen.

— Das ist aber keine Kunst mehr!

— Nein, sicher nicht.

— Und warum also dieses Museum?

— Aber wo sollen wir hin? Wir haben nichts anderes gefunden. [...]

Er wirft mir einen letzten Blick zu:

— Das Spiel, der erste Schritt zur Angst. „Diese Mal war es tatsächlich ein Hoffnungsschimmer, der seinen Blick belebte.“⁵⁵⁶

2. Grenzüberschreitungen

a) Verlassen des Kunstraumes

Die *Journée dans la rue* ist zweifelsohne die bekannteste aller künstlerischen Interventionen der GRAV, mit der ihnen ein Platz in der internationalen, künstlerischen Avantgarde zuteil wurde⁵⁵⁷. Es erscheint aus der bisher aufgezeigten Entwicklung der GRAV ein logischer Schritt, den tradierten Kunstraum der Institutionen zu verlassen und einen direkten Kontakt mit dem Publikum in seinem unmittelbaren Lebensbereich zu suchen. Die Künstler hatten diese Möglichkeit einer Kontextverschiebung seit 1964 diskutiert und finden am 19. April 1966 mit der *Journée dans la rue* zu einer originellen Realisierung.

Die Gruppe nimmt mit dieser Aktion das Thema des Labyrinths erneut auf und überträgt es auf die Stadtlandschaft von Paris. Von 8 Uhr morgens bis 23 Uhr abends sucht die GRAV an einem gewöhnlichen Wochentag den Stadtbewohner aus seiner Alltagsgewohnheit aufzurütteln, indem Interaktionen erzeugt werden, die ihn einen veränderten Kontakt mit seiner Umgebung aufnehmen lassen. Es handelt sich insofern um eine Kontextverschiebung, als auch hier Situationen, wie bereits definiert, geschaffen, diese Situationen nun aber in einen alltäglichen Kontext übertragen werden. Wenngleich die Stadt zweifelsohne auch immer zugleich Ort des Spektakels zu sein vermag, bedarf es doch dazu einer möglichen Distanz zu seinem eigenen Verhalten, einer gewissen Herausgehobenheit also, die Zeit zum Verweilen ermöglicht. Das normale Verhalten aber zwingt den Passanten in seiner Alltagssituation zu einer gewissen Funktionalität seiner Handlungen. Er ist nicht etwa Baudelairscher Flaneur, wenn er an den Ort seiner Arbeit eilt, wenn sein Augenmerk auf die zielgerichtete Handlung konzentriert ist. Ebenso wenig ist er in diesem Moment disponiert, in eine situationistische Interaktion zu treten, da die Präsenz anderer Menschen weitestgehend ausgeblendet wird, um die Funktionalität der Handlung nicht zu gefährden⁵⁵⁸. Genau in diesem Zwischenraum, der den Flaneur vom Passanten unterscheidet, siedelt sich nun die Intervention der GRAV an, indem gewohnte Strukturen unterbrochen werden sollen. So greifen sie etwa in die Anonymität der Métrobewohner ein, indem sie kleine Überraschungspräsentate verteilen (Métro Chatelet, 8 Uhr) oder betretbare, kinetische Strukturen installieren (Métro Opéra, 12 Uhr), die die Neugier, und so zumindest für einen Moment ein verändertes Verhalten hervorrufen.

Neben der reinen Installation skulpturaler Arbeiten (*Structure permutationnelle*, Champs-Élysées, 10 Uhr; *Kaléidoscope*, Jardin des Tuileries), hinterläßt die GRAV aber auch Objekte, die eine aktive, spielerische Partizipation anregen (*Dalles mobiles*, Montparnasse, 18 Uhr; *Ballons géants*, Bassins der Tuileries, 14 Uhr). Hier wird die Aktivierung des Betrachters erneut durch eine den Arbeiten innewohnende Instabilität stimuliert, ob er nun physisch eingreift oder nur beobachtet. Wie die GRAV selbst formuliert, sind diese Objekte „abandonné à la curiosité des enfants et des adultes“; sie

sollen die Aufmerksamkeit der Stadtbewohner erregen und helfen, die Orte als Schauplätze umzudefinieren. Die Installationen müssen entdeckt und erfahren werden. Sie nehmen dabei die ‚Sensationslust‘ des Menschen auf, der bereitwillig eingefahrene Strukturen zu unterbrechen sucht, um sich einer ‚lebendigen, ästhetischen Erfahrung‘ hinzugeben. Durch ihr spielanregendes Potential gehen sie aber über den reinen Spektakelcharakter hinaus und regen Interaktionen sowohl mit dem Objekt als auch mit anderen Schauenden an. Während also die erste Neugierde, die Menschen zusammenfinden läßt, im normalen Alltagsleben durch das Erkennen des Geschehens befriedigt und zugleich aufgehoben wird, so wird der Betrachter hier wieder von der Verwickeltheit der Arbeiten aufgenommen, die der Anteilnahme Dauer verleiht. Durch die den Objekten innewohnende, zyklische Bewegung bzw. Veränderbarkeit wird die Betrachtung entsprechend intensiviert, da die Struktur nicht sofort einsehbar ist und zudem von der Interaktion anderer Passanten zusätzlich erweitert wird. Man kann dabei alle vier Aktivierungszirkel ausmachen, wobei die letzte Kategorie der Ungewißheit der Aussichten die Interaktion zwischen den Passanten am stärksten fördert. Dies ist insbesondere bei den *Dalles mobiles* der Fall, die über einen reinen Gegenstandswert hinaus besonders die Aktion des Benutzers in den Mittelpunkt stellen, der seine Geschicklichkeit auf diesen wackeligen Podesten ausprobieren und zur Schau stellen kann. Die unmittelbare Zugänglichkeit der Arbeit fördert die Beteiligung sowohl auf das Betrachten als auch auf das eigene Wirken hin, wobei jedoch der Gegenstandswert selbst nur mittelbar über die Aktion der Spieler als Anregungspotential Beachtung findet und selbst zunächst über keinerlei ästhetischen Wert im herkömmlichen Sinne verfügt. Erst durch eine Interaktion wird die im Stillstand verborgene Struktur der instabilen Auflage offenbar.

Dieses Moment der spielerischen Interaktion wird in der Versammlung verschiedener Objekte an Saint-Germain verstärkt, wobei die GRAV auf die populäre Kultur des Luna Parks zurückgreift (Saint-Germain-des-près, 16 Uhr). Wie zuvor in den Installationen der Labyrinth im Innenraum des Museums, wird hier ein Spielfeld abgesteckt, auf dem verschiedene Gegenstände eine spielerische Teilnahme herausfordern. Dabei greifen die Künstler auf zum Teil bereits verwendete Objekte zurück. So findet sich etwa die Idee der beweglichen Säulen aus dem Vorfeld des ersten Labyrinths von 1963 wieder, die hier allerdings in Stoff ausgeführt werden. Die Wasserbassins mit Neonröhren ähneln denen des zweiten Labyrinths 1964, wie auch die kleinen Kaleidoskope und an Federn aufgehängten Bälle, die beweglichen Tafeln und Spiralen, die in mehreren Labyrinth Verwendung fanden. Ein *Boulier* wurde bereits während des vierten Labyrinths von 1965 gezeigt. Dieses klassische Kinderspiel wird von Stein in verschiedenen Variationen verfeinert, so daß neben die Bewegung der rollenden Kugel der visuell anregende Parcours ins Zentrum der Betrachtung tritt. Dabei spielen Überraschung und Zufall eine ebenso große Rolle wie das Moment der Verwickeltheit, da der Weg der Rollbahn nicht eindeutig festgelegt scheint, sondern sich erst im jeweiligen Vollzug entfaltet. Daneben werden hier zum ersten Mal die Brillen von Le Parc gezeigt,

die auf der Biennale von Venedig im gleichen Jahr mit dem großen Preis der Jury ausgezeichnet werden. Mit diesem Objekt findet der Künstler den Ausdruck eines ephemeren Werks par excellence, wird doch die Brille selbst nach ihrem Aufsetzen nicht mehr unmittelbar wahrgenommen, sondern nur noch die durch sie erzeugte, visuelle Sensation. Mit ihren spiegelnden Lamellen, die Licht und Farbe des Umraums auffangen und zerlegen, sind sie tatsächlich nur noch Werkzeug und Mittler zu einer neuen Wahrnehmung der Umgebung. Anders als jedoch die Kaleidoskope, die mit einem ähnlichen Moment der Brechung spielen, ist es hier der Benutzer selbst, der durch seine eigene Bewegung visuelle Effekte erzeugt.

Besonders stark vertreten sind auch solche Objekte, die eine agonale Beziehung herausfordern. Glück und Geschicklichkeit können durch *Sièges surprises*, Schuhe u.ä., die auf Sprungfedern aufliegen, ausprobiert werden, wie dies bereits bei den *Dalles mobiles* der Fall war. Während die gesamte Installation am Saint-Germain auf eine freiwillige Versammlung der Passanten und Anwohner ausgerichtet ist, die auf diese Weise eine neue Funktionszugehörigkeit des Ortes zu entwickeln vermögen, fordern die Abendarbeiten dagegen eine zwingende Reaktion herbei. So werden um 20 Uhr am Boulevard Saint-Germain Luftballons und Nadeln, um 22 Uhr rue Champollion Trillerpfeifen für Kinobesucher verteilt, und um 23 Uhr die Nachtpassanten mit Taschenlampen geblendet. Wie bereits in den Labyrinthen im Innenraum der Kunstorte, werden hier im öffentlichen Raum verschiedene Aspekte der Beteiligung erprobt, die allerdings von den wenigsten als Gesamtzusammenhang erfahren werden.

Wichtiger aber als der mögliche Gedanke eines Zusammenhanges der Interventionen in einem Labyrinth, ist der GRAV jedoch die Provozierung einer veränderten Haltung gegenüber der gewohnten Umgebung, wie die GRAV auch in ihrem Text zur *Journée dans la rue* hervorhebt. „La ville, la rue est tramée d'un réseau d'habitudes et d'actes chaque jour retrouvés. Nous pensons que la somme de ces gestes routiniers peut mener à une passivité totale ou créer un besoin général de réaction.“⁵⁵⁹ Wenngleich die GRAV im Verlaufe dieses Textes auf ihren Wunsch hinweist, ein neues Verhältnis von Kunstwerk und nichtavertiertem Publikum zu etablieren, so wird doch unzweifelhaft deutlich, daß das Kunstwerk hier Stellvertreter für die sozio-kulturelle Absicht ist, die die GRAV vorträgt. Es geht nun nicht mehr in erster Linie um einen aktiven Betrachter, sondern um die Aktivierung des Menschen in seiner alltäglichen Umgebung.

Bereits in der historischen Avantgarde suchten die Künstler Straßen und Plätze auf, um ihre künstlerischen Positionen mit dem Lebensbereich außerhalb der tradierten Kunsträume zu konfrontieren⁵⁶⁰. Zum einen suchen sie damit ihre Absage an den tradierten Kunstbegriff zu erweitern, wie wir dies vor allem in der dadaistischen und futuristischen Provokation finden, zum anderen erfüllen sie hiermit ihren Willen, die Kunst an gesellschaftliche Verhältnisse zurückzubinden und mittels ihrer eine strukturelle Veränderung herbeizuführen, bzw. zu unterstützen, wie etwa in der russischen Avantgarde. Popper weist auf die historische Entwicklung der Partizipation, die sich von den beiden Linien einer ritualisierten Beteiligung bei religiösen, höfischen

und nicht zuletzt revolutionären Festlichkeiten einerseits, und einer spontaneren, spielerischen Beteiligung bei Volksfest und Luna Park andererseits herleitet⁵⁶¹. Die Fortführung dieser Tradition steht nun in der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre in Zusammenhang mit dem bereits ausgeführten Willen, Kunst und Leben zu einer neuen Einheit zurückzuführen, bei der einerseits reale Materialien in die Kunstäußerung, und andererseits künstlerische Aktionen in die reale Umgebung einfließen, um so eine mögliche Veränderung ästhetischer und ethischer Normen herbeizuführen⁵⁶².

Auch hier zeigt sich, daß Elemente der darstellenden und bildenden Kunst miteinander verbunden werden, um so eine Reaktion hervorzurufen, die nicht mehr eine eindeutig ästhetische sein soll, sondern strukturell in das Leben des Passanten einzugreifen sucht. Die Erweiterung des tradierten Kunstraumes in den realen Raum findet sich ebenfalls in der öffentlichen Plastik, wie dies am Beispiel der *Bürger von Calais* von Rodin dargestellt wurde⁵⁶³. Die ersten künstlerischen Übergriffe in den Alltagsraum finden sich in den späten fünfziger Jahren zunächst noch in Zusammenhang mit einem Ausstellungsgeschehen, wie etwa 1957 bei der Ausstellungsinszenierung von Yves Klein, der nicht nur Mitglieder der Nationalgarde vor der Galerie Iris Clert aufstellen läßt, sondern darüber hinaus im Verlaufe der Vernissage von „Yves le Monochrome“ blaue Luftballons im Viertel Saint-Germain-des-près steigen läßt⁵⁶⁴. Im gleichen Jahr aber veranstaltet Nicolas Schoeffer bereits sein erstes spaziodynamisches Spektakel nach einer Aufführung im Theater von Evreux nun auf dem Zentralbahnhof von New York⁵⁶⁵. Er verlagert damit seine Inszenierung in einen Alltagsraum des öffentlichen Lebens, der per se durch Funktionalität geprägt ist, zugleich aber aus dieser Funktionsbestimmung heraus eine Kontemplation bei den Wartenden ermöglicht.

Die Eingriffe der Künstler in den Alltagsraum bedeuten zumeist eine Form der Irritation, die eine Bewußtwerdung beim Rezipienten auslösen soll. Neben Inszenierung, wie etwa Yves Kleins Seineaktion von 1962⁵⁶⁶, und öffentlicher Plastik, wie etwa Christos *Eiserner Vorhang* aus dem gleichen Jahr⁵⁶⁷, entwickeln Künstler neue Formen einer öffentlichen Interaktion, wie man sie bereits 1958 bei Wolf Vostell findet. *Le théâtre est dans la rue* beispielsweise in der Passage de la Tour de Vanves fordert den Passanten zur Erfüllung dieser Aktion auf, indem er zufällig vorgefundene Werbetexte zerrissener Plakatwände lesen und mimisch nachahmen soll, um sodann verschiedene Versatzstücke alter Unfallwagen zusammenzutragen⁵⁶⁸. Es wird deutlich, daß hier über einen Bewußtwerdungsprozeß des eigenen Lebensraumes hinaus der Passant zu einem eingreifenden, verändernden Verhalten aufgefordert ist, das sich nun nicht nur auf die Kunst, sondern vielmehr auf den gesamten Lebensbereich beziehen soll. Wenn einerseits also das Lebensfragment in die Kunstäußerung fließt, so suchen die Künstler andererseits direkt dort zu wirken, wo sie Veränderungen hervorrufen wollen. Dabei werden auch Elemente der populären Kultur berücksichtigt, wie dies etwa im karnevalesken Straßenumzug von Jean Tinguely im Jahre 1960 zum Ausdruck kommt, der von seinem Atelier impasse Ronsin aus im Gefolge seine Maschinen in die Galerie des Quatre Saisons überführt. Aber auch Anbindungen an die Alltagswelt lassen sich im Hinweis auf

Konsumwelt und Warencharakter bei Claes Oldenburgs *Store*, 1961, Bens *Magasin*, 1958-73, bis hin zu Allan Kaprows Pariser Happening *Le Bon Marché* von 1963 erkennen. Tradierte Plätze werden in gleichem Maße durch künstlerische Einmischung verfremdet, wie das Kunstobjekt selbst seinen herausgehobenen Stellenwert unterläuft. Markantes Beispiel ist die Fluxusausstellung Robert Fillious von 1962 in der aus einem Hut bestehenden *Galerie Légitime*, in der die Arbeiten von Benjamin Patterson zwischen 4 Uhr morgens und 21 Uhr abends von den Hallen bis zur Copole gezeigt werden⁵⁶⁹.

In dieses künstlerische Umfeld fällt die *Journée dans la rue* der GRAV. Es zeigt sich bereits in dieser kurzen Aufführung verschiedener künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum, daß der ephemäre Charakter der Kunst das Ereignis und die Erfahrung privilegiert, die diese Kunstformen in Gang setzen. Zugleich wird aber auch die Bedeutung der Theorie Deweys deutlich, der als Anreger der New School for Social Research, New York, großen Einfluß vor allem auf die junge US-amerikanische Künstlergeneration ausübt⁵⁷⁰. Kunst als Erfahrung findet nun ihren Platz neben anderen, in irgendeinerweise herausragenden Ereignissen des alltäglichen Lebens, die sich eben vom Alltäglichen unterscheiden. Wengleich aber zweifellos alles zum Spektakel werden kann, stellt sich an dieser Stelle erneut die bereits erörterte Frage nach der für die Kunst so unabdingbaren, ästhetischen Grenze⁵⁷¹.

Kunst, die sich auf diese Weise ins Leben einzumischen sucht, muß dafür Sorge tragen, daß sie auch weiterhin als außerhalb der Realität stehend erkannt wird. Das Besondere der Realität nämlich ist, nach Clément Rosset, „le caractère insignifiant et éphémère de toute chose du monde. [...] le caractère unique, et par conséquent irrémédiable et sans appel, de cette réalité, — caractère qui interdit à la fois de tenir celle-ci à distance et d'en atténuer la rigueur par la prise en considération de quelque instance que ce soit qui serait extérieure à elle.“⁵⁷² Zwar tritt mit dem Ephemären der Kunst zugleich das Unwiderrufliche des einmaligen Prozesses in Erscheinung, wie er auch in der unmittelbaren Realität erlebt wird, andererseits aber auch ein neues Erleben, das eine Bewußtwerdung und Veränderung bewirken soll und somit zugleich eine Distanzierung verlangt, die in der Realität nicht, oder nur in extremen Fällen gegeben ist⁵⁷³. Jede Kunstäußerung muß deshalb Sorge tragen, daß sie in dem Moment, da sie in das Leben außerhalb des klar definierten Raumes der Institution Museum, Galerie oder Theater tritt, sich zugleich von ihm unterscheidet, um wahrgenommen zu werden und adäquate Reaktionen beim Passanten hervorzurufen. In dem Moment, da sich die Kunstäußerung an eine populäre Kulturform anlehnt, sind allerdings bereits soziale Strukturen vorgegeben, die eine gelungene Rezeption ermöglichen. Dies ist insbesondere der Fall bei Umzügen und Darbietungen, die keine direkte Beteiligung verlangen.

Bei den verschiedenen Formen von Happening und Performance hingegen, wird eine Mittäterschaft verlangt; der Teilnehmer muß demnach in die zugrunde liegende Handlungsvorgabe eingeweiht werden, die sein Tun zugleich begrenzt und regelt. Bei der spielerischen Beteiligungsstruktur der Arbeiten der GRAV nun wird der Passant durch die offen determinierte Struktur angesprochen, die einen direkten Appell an das

Spielpotential eines jeden richtet. Durch das Spiel wird dabei zum einen die zusätzliche Information über den vorgesehenen Handlungsablauf für eine Mitwirkung unnötig, und zum anderen wird die Grenze nach außen, gegen den alltäglichen Lebensraum garantiert. Das Kunstwerk, die einzelne Arbeit erhält dabei einen ‚Vehikelcharakter‘, so daß auch in dieser Hinsicht ein Kontextwechsel stattfindet, der die Funktionszugehörigkeit der Kunst verändern soll. Der Ausdruck ‚Vehicle Art‘ wurde Anfang der sechziger Jahre von Joseph Beuys geprägt⁵⁷⁴. Er nimmt die Vorstellung auf, daß das physische Signal eines, zumeist multiplizierten Objekts die ihm innewohnende Idee transportieren kann, um so einen auch spirituellen Gehalt materiell zu verankern, wengleich das Objekt darüber hinaus keinen besonderen Wert an sich besitzt, als „ein Spiel, [...] eine Art Erinnerungsstütze“⁵⁷⁵.

Wengleich die GRAV das künstlerische Objekt in der *Journée dans la rue* gleichsam in einem kreativen Prozeß aufhebt, und also das Ephemäre betont, so setzt sie sich auch zugleich mit den Möglichkeiten multiplizierter Kunst auseinander⁵⁷⁶. Der GRAV ist das Objekt Vehikel, das den traditionellen Betrachter aus seiner gewohnten Haltung aufrütteln soll, indem es — als Multiple oder Installation — ein neues Verhältnis der Interaktion hervorrufen soll. Dabei ist sich die GRAV der Gefahr einer Fetischisierung des nun multiplizierten Objektes bewußt, die eben durch die serielle Herstellung oder den ephemären Charakter umgangen werden soll. „Avoir pour objectif d'imposer les multiples par milliers à travers des monoprix peut être une intrusion valable dans une étape intermédiaire, surtout si ces multiples créent un rapport directe avec le spectateur.“ Es gilt aber, unter allen Umständen eine Multiplizierung der Sammler- und Besitzerstrukturen von Kunst zu vermeiden, die durch die Vervielfältigung gerade unterlaufen werden soll. Deshalb muß sich, so die GRAV, eine zweite Etappe anschließen, die „pourrait être par exemple de multiplier un rôle d'incitation sociale, tout en libérant le spectateur de l'obsession de la possession. Ces ensembles multipliables pourront prendre la forme de lieux d'activation, de salles de jeux, qui seraient montées et utilisées selon le lieu et la nature des spectateurs. Dès lors la participation deviendrait collective et temporaire. Le public pourrait exprimer ses besoins autrement que par la possession et la jouissance individuelle.“⁵⁷⁷

Es wird deutlich, daß hier nicht nur die tradierte Fetischisierung des einzigartigen Kunstwerkes unterlaufen werden soll, sondern daß sich die GRAV zugleich gegen die in den sechziger Jahren aufkommende Fetischisierung der Ware zur Wehr setzt. Auch Adorno verweist auf diese Möglichkeit des Subversierung tradierter Kunst- und Rezeptionsformen, die stellvertretend für das soziale Verhalten allgemein stehen⁵⁷⁸. Wie bereits in ihrem Text „Proposition pour un lieu d'activation“ von 1963, weist die GRAV mit ihrer *Journée dans la rue* und ihrem Text „Multiples“ in aller Deutlichkeit auf die Bedeutung einer Veränderung des sozialen Verhaltens, das vermittels ihrer Kunst angeregt und eingeübt werden soll. Die so erzielte Kontextverschiebung soll eine strukturelle Erweiterung des sozialen Gefüges hervorrufen, indem ein potentieller Raum zur kreativen Selbstbestimmung eröffnet wird. Dieser ‚potential space‘, wie er von der

GRAV beschrieben wird, wäre demnach in der Tat ein temporäres Modell einer befreiten Gesellschaft und somit der konkreten Utopie verwandt, wie sie bereits für das Spiel ausführlich dargestellt wurde. Denn das Spiel garantiert einerseits eine innere Ordnung, die diese Freiheit strukturiert, und andererseits eine Begrenzung, die zur Entfaltung der Spielhandlung unabdingbar ist. Wenngleich der kreative Prozeß des hier angeregten Spiels zweifelsohne nur ephemär sein kann, so liegt ihm jedoch zugleich die immanente Möglichkeit der Wiederholung — und zwar als zyklischer Prozeß der Entwicklung wie ausgeführt — zugrunde. Die GRAV betont selbst den experimentellen Charakter ihrer Intervention, der in eine gesellschaftliche Praxis zu überführen sei, um die hier angelegten Veränderungsmöglichkeiten für die Gesellschaft nutzbar zu machen. Zugleich aber wird durch das Spiel mit einer deklarierten Autorität dieser Gesellschaft, nämlich der Kunst als Stellvertreter der Kultur, eine nachhaltige Kontextverschiebung des individuellen Verhaltens initiiert, die sich auf das Bewußtsein der Menschen auszuwirken und in konkrete Forderungen nach Veränderung zu münden vermag.

Wurde bereits auf die Konfrontation von Konvention und Kunstäußerung im Falle von Allan Kaprows *Yard* verwiesen⁵⁷⁹, so zeigt sich nun umgekehrt, daß die Kunst auch in diesem Sinne die aktuelle Lebenssituation der Menschen aufnimmt, indem nun die Alltagskleidung angemessen erscheint, um die verschiedenen, künstlerischen Experimente auszuprobieren. Es handelt sich hierbei um einen sich gegenseitig bedingenden Prozeß; indem die Kunst sich auf diese Weise einem neuen Betrachter annähert, wird dieser nun ein verändertes Verhalten auch im musealen Bereich erkennen lassen. Die folgenden Installationen der GRAV unterstützen diesen Prozeß, den sie selbst als „Auf der Suche nach einem neuen Betrachter“ bezeichnen werden⁵⁸⁰.

b) Autonomie und Autorität

Die folgenden Interventionen der GRAV lassen den experimentellen Charakter erkennen, den sie ihren Aktivitätsorten zukommen lassen, so daß in manchen Fällen gar auf die Ausführung verzichtet werden kann. Die Erfahrungen früherer Arbeiten machen deutlich, daß die Aktivierung prinzipiell auf zwei verschiedene Weisen geschehen kann. Im ersten Fall wird der Betrachter einer gegebenen Situation ausgeliefert, „par la provocation, par la modification des conditions d'environnement par l'agression visuelle“, im zweiten Fall werden interaktive Objekte zu seiner freien Verfügung gestellt, „par le jeu ou par une mise en situation inattendue“. Auf die Weise versucht die GRAV „d'influer directement sur le comportement du public et de substituer à l'œuvre d'art ou au spectacle une situation en évolution faisant appel à la participation du spectateur“⁵⁸¹, wie sie selbst formuliert.

Die Beteiligungsstruktur der GRAVschen Interventionen nimmt dabei einen essentiellen Gesichtspunkt der ludischen Aktivierung auf, die sich generell zwischen Freiwilligkeit und Zwang abspielt. Je nach Akzentuierung des Aspekts soll im folgenden dieser „appel à la participation“ als ‚ludische‘ oder ‚ritische‘ Aktivierung untersucht

werden, wobei im ersteren das Moment der freien Verfügung über, im letzteren das Moment der autoritären Unterwerfung unter gegebene Bedingungen vorherrschend ist. Dabei wird der Begriff des ‚Ritischen‘ eingeführt, da es sich bei den Passagen und Environments der GRAV ja nicht eigentlich um Riten handelt, sondern hier vielmehr Elemente eines bestimmten rituellen Vollzuges zur Anwendung gebracht werden. Der ‚ritische‘ Vollzug ist demnach außerhalb seines ursprünglichen Kontextes gestellt und von der unmittelbaren, sozialen Funktion befreit. Wie Antje von Graevenitz dargestellt hat, nehmen dabei Labyrinth und Passage wesentliche Merkmale des rite de passage auf, die auf den Kunstkontext übertragen werden⁵⁸². Dies wird vom ersten Labyrinth an deutlich, das sowohl über Spielräume verfügt, in denen einzelne Objekte dem Betrachter zur freien Disposition stehen, als auch über Passagen und Gesamtenvironments, die eine vorgegebene Situation schaffen, der sich der Betrachter kurzzeitig unterwerfen muß.

Während der ludische Aspekt Thema der Gesamtuntersuchung ist, so muß im folgenden genauer auf diesen Aspekt des ‚Ritischen‘ eingegangen werden. Es zeigt sich dabei, daß Spiel und Ritus einander so verwandt sind, daß eine genaue Trennung beider kaum vorzunehmen ist. Je nach Akzentuierung kommt sowohl dem Spiel ein rituelles als auch umgekehrt dem Ritus ein spielerisches Moment zu. Am deutlichsten werden die Unterschiede dort, wo man den Ritus auf eine magisch oder sakral strukturierte Wirklichkeit begrenzt, dem gegenüber das Spiel einer profanen Wirklichkeit zugesprochen wird, bei der zwar formal noch rituelle Ursprünge weiterwirken können, die jedoch ihre inhaltlichen Konnotationen eingebüßt haben⁵⁸³. Huizinga kommt in seiner grundlegenden Studie zum Spiel zu dem umgekehrten Schluß, indem er nicht nur dem Spiel rituelle Momente zuspricht, sondern gar als das Ursprüngliche bezeichnet, aus dem sich der Ritus entwickelt habe⁵⁸⁴. Aber schon Varenne/ Bianu weisen auf die Unmöglichkeit, die Ursprungsfrage zu klären, die häufig dazu dient, das eine Phänomen, meist das Spiel, dem anderen unterzuordnen: „Le jeu obéit à une structure semblable à celle qui gouverne certaines religions, certaines sociétés rituelles. L'esprit du jeu est à la source même de nombreuses cultures humaines, les jeux et les rites se développent parallèlement dans le temps, ils peuvent s'influencer mutuellement, quelquefois aller jusqu'à se confondre, mais il faut se garder de conclure à la priorité de l'un sur l'autre.“⁵⁸⁵

Die Schwierigkeit, Spiel gegen Ritus abzugrenzen, wird zumal da offensichtlich, wo es sich um profanisierte Riten handelt, die ihrerseits einer sakralen Überhöhung entbehren. Dennoch geht auch diese Untersuchung von einer Unterschiedlichkeit beider Phänomene aus, auch dort wo der Ritus säkularisiert erscheint. Die erste Frage, die sich nun stellt, ist ähnlich wie beim Spiel die nach einer Charakterisierung des Phänomens Ritus im Gegensatz zum einzelnen, rituellen Vollzug. Wenngleich bestimmte, rituelle Praktiken für die Labyrinth der GRAV von besonderem Interesse sind, so soll hier zunächst eine Abgrenzung zwischen Spiel und Ritus versucht werden, um im folgenden die beiden eingangs hervorgehobenen Aspekte des ‚Ludischen‘ und ‚Ritischen‘ näher zu betrachten. Wie Claude Rivière in seiner kürzlich erschienen Studie zum Ritus

hervorhebt, scheint Übereinstimmung darüber zu herrschen, daß der Ritus eine gesellschaftlich bedeutende Funktion erfüllt, wobei er über ein kommunikatives Moment verfügt⁵⁸⁶. Dabei ist die besondere Beziehung des Ritus zur Ordnung, und zwar insbesondere zur sozialen Ordnung, auffallend, wie auch schon aus seiner Etymologie hervorgeht⁵⁸⁷. So bedeutet das lateinische Wort *ritus* die vorgeschriebene Ordnung und ist darin dem griechischen *artus* (Vorschrift), *ararisko* (übereinstimmen, anpassen) und *artbmos* (Verbindung) verwandt. Tatsächlich geht die Wurzel *ar* aus dem indogermanischen *rta*, *arta* hervor, das auf die kosmische Ordnung, die Beziehung zwischen Göttern und Menschen, die Ordnung der Menschen untereinander verweist. Nach Durkheim besteht die Bedeutung des Ritus entsprechend in seiner sozialregulativen Funktion, wobei es die „soumission à la norme, au précepte rituel liant l'individu à la collectivité [ist] qui rend le rite efficace. C'est la socialité du rite qui constitue sa propre efficacité.“⁵⁸⁸

Wenngleich auch das Spiel soziale, psychologische und anthropologische Funktionen erfüllen kann, so wurde es doch in erster Linie als funktionsfrei definiert. Das Spiel hat seine Zwecke in und aus sich selbst, woraus sich einerseits das Moment der Freiwilligkeit, andererseits das Moment der Freiheit und Entwicklung erklärt, die dem Spiel zu eigen sind. Über die absolute Setzung der Regeln für das einzelne Spiel hinaus ist die dem Spiel zugrunde liegende Ordnung wandelbar und entwicklungsfähig. Zwar kann auch zumal bei profanen Riten prinzipiell über die Regeln verhandelt werden⁵⁸⁹, grundsätzlich tendiert der Ritus jedoch, vor allem wo er sich auf ein Geheiltes bezieht, zu einem stärkeren Konservatismus der Regel als das Spiel. Durch seine Funktionsgebundenheit lassen sich die Regeln nur gegenüber einer gesellschaftlichen Zugehörigkeit verhandeln, wobei die Regeln entweder akzeptiert oder gebrochen werden, bzw. die sozialen Zwänge gesamtgesellschaftlich gelockert werden. Zwar kann auch prinzipiell niemand zum Ritus gezwungen werden, wohl wird aber in vielen Gemeinschaften ein Zwang zum rituellen Vollzug ausgeübt, während dies beim Spiel überhaupt keinen Sinn machte.

Damit offenbart sich aber zugleich eine andere Beziehung zur Wirklichkeit. Wurde beim Spiel eine ontologische Ambivalenz konstatiert, durch die das Spiel sowohl in der Welt als auch von ihr abgehoben erscheint, so läßt sich beim Ritus eher eine ontologische Dualität festmachen, bei der der Ritus in dem einen Moment der Welt zugehörig und in dem anderen Moment von ihr abgehoben erscheint, je nach Einstimmung, Glauben und Zugehörigkeit. Rivière spricht von einer „tension entre l'aspect de réalité du rite [...] et l'impression de fiction, de réalité éphémère [...]“⁵⁹⁰. Der Ritus ist somit einerseits realitätsbildend, wie dies etwa bei der dionysischen Kulthandlung, bei dem rite de passage oder der Eucharistie deutlich wird, bei denen sich tatsächlich eine Verwandlung ereignet, andererseits ist er illusionär, insofern als er einen Status quo aufrecht erhält, dem möglicherweise nicht entsprochen werden kann oder soll. Dieser Aspekt zeigt sich in allen Situationen autoritärer Herrschaft (religiöser, politischer oder sozialer Art), in denen die Integration in die definierte Gemeinschaft

durch den Ritus erzwungen werden soll, ohne dabei auf individuelle Übereinstimmung zu treffen. Hier wird der Ritus als eine Fiktion aufgefaßt, die nur dadurch Wirklichkeit erhält, daß sie erzwungen werden soll. Oder aber die gesellschaftliche Norm, auf die sich der Ritus bezieht, ist tatsächlich aus dem eigenen Lebenszusammenhang soweit entrückt, daß er nur noch als eine besondere Form der Inszenierung erfahren wird. Hier wäre etwa der Übergang vom dionysischen Kult zum antiken Theater vollzogen, bei der der Gott nicht mehr erscheint, sondern nur noch repräsentiert wird.

Es zeigt sich aber, daß der Ritus seine originär integrierende Funktion zugunsten einer Protestation, die ihrerseits stark ritualisiert sein kann, zu verschieben vermag. Diese Markierung der Differenz im Gegensatz zur Übereinstimmung zwischen Individuum bzw. Teilen der Gemeinschaft und seinem sozialen Umfeld vollzieht sich in einer Veränderung der zugrunde liegenden Regeln, die einer Kontextverschiebung unterzogen werden. Interessanterweise scheint sich die affektive Anteilnahme am rituellen Vollzug bei einer solchen Gegenbewegung gegenüber der tradierten Ritenform zu verstärken, die häufig nurmehr eine soziale Zugehörigkeit demonstriert. Wie aber Oliviero betont hat, muß der Ritus „avant d'être un champ de signification et d'expérience [...] un champ d'attraction“⁵⁹¹ sein, um seine volle Wirkung zu erzielen. Oder wie Rivière formuliert: „Si le rite peut virer à la routine et à la répétition, être prison pour l'esprit, parce que système obligatoire et de contrainte, il pousse aussi à l'émotion au moins chez certains et à des degrés divers.“⁵⁹²

In diesem Zwischenraum zwischen „contrainte“ und „émotion“ scheint sich nun die ‚ritische‘ Anwendung der GRAVschen Passagen anzusiedeln. Angesichts einer konformistischen Gesellschaft, die innere und äußere Konflikte autoritär, und zwar durchaus auch in einem rituellen Sinne, zu überdecken versucht, werden alte Strukturen bloßgestellt und durch neue Formen ersetzt. Während nämlich in Situationen politischer oder sozialer Krisen „la réglementation rituelle peut devenir l'objet d'un contrôle rigoureux et entrer dans le cadre d'une forme d'exercice du pouvoir“⁵⁹³, so suchen die Protestbewegungen diese Regeln spielerisch aufzubrechen und in neue Riten zu wandeln, in denen sie nun allerdings „leur droit à la différence“⁵⁹⁴ zum Ausdruck bringen, d.h. in gewisser Weise wiederum ihre Gegenbewegung legitimieren. Man ist in diesem Zusammenhang versucht, die Freiheitlichkeit eines Systems oder einer Gruppe an der Verfügbarkeit über die Regeln zu messen. Auffallend ist jedenfalls die Vermischung beider Aspekte der ‚Ludischen‘ und des ‚Ritischen‘ in dem gesellschaftlichen Befreiungsversuch von 1968. „L'exaltation collective“, so auch Rivière, „s'appuie souvent sur le ludisme, comme l'a aussi montré Mai 1968.“⁵⁹⁵

Es muß aber an dieser Stelle der Aspekt des ‚Ritischen‘ in den Installationen der GRAV näher betrachtet werden, um diese Interdependenz zwischen Spiel und Ritus in ihrem Werk zu verstehen. Wie bereits erwähnt, nehmen Labyrinth und Passage wesentliche Merkmale des rite de passage auf, die auf den Kunstkontext übertragen werden. „Les rites de passages particulièrement“, so betont auch Rivière, „sont à considérer comme négociation d'un nouveau statut.“⁵⁹⁶ Nach van Gennep gliedert sich

der Übergangs- oder Initiationsritus dabei in drei Stadien, die er als „séparation“, „marginalisation et formation“ und „réintégration“ bezeichnet⁵⁹⁷. Der Initiator führt einen realen Übergang als symbolische Handlung aus, wobei das Wirken des Ritus nach van Gennep eben in dieser Verbindung aus reellem und symbolischem Vollzug liegt. „Le rite paraît efficace“, so auch Rivière, „non par ce qu'il exprime et signifie, mais parce qu'il opère lui-même un changement de manière réelle et non symbolique.“⁵⁹⁸

Wesentliche Voraussetzung für das Wirken dieses Ritus ist demnach sein sozialer Faktor. Damit der Wandel real erfahrbar wird, muß eine kommunale Überzeugung darüber vorliegen, daß sich dieser Wandel tatsächlich vollziehen wird. In der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre wird aber nun genau diese soziale Einbettung in ein vorliegendes System in Frage gestellt. Der ‚ritische‘ Vollzug wird individualisiert, um zum einen eine kritische Aufbrechung vorhandener Strukturen zu ermöglichen und um zum anderen gleichzeitig die reale Erfahrung des Übergangsritus auf individueller Ebene zu nutzen. Während also van Gennep von einer einheitlich strukturierten Sozietät außereuropäischer Kulturen ausging, haben jüngere Autoren in der Übertragung des Übergangsritus auf westliche Gesellschaftsformen diesem Bruch Rechnung getragen. Bereits Max Gluckman formuliert Anfang der sechziger Jahre in scheinbarer Umkehrung des Durkheimschen Konsensus das Moment des Aufbegehrens, das insbesondere dem Übergangsritus innewohnen kann⁵⁹⁹. Diese Grundidee wurde von seinem Schüler Victor Turner zu einem erweiterten Modell des van Gennepschen Drei-Stufen-Schemas ausgebaut⁶⁰⁰. Grundannahme ist bei ihm nun die Vorstellung einer komplexen Gesellschaftsstruktur, die den ursprünglich angenommenen Konsensus zwischen Individuum und Kollektiv nicht mehr herzustellen vermag. Dadurch wird aber der letzte Schritt der Wiedereingliederung innerhalb die Sozietät nach vollzogener Transformation überflüssig, um nicht zu sagen unmöglich. Das Augenmerk wird nun von der *communitas* fort auf das Moment der *liminalität* gelegt⁶⁰¹, jenen herausgehobenen Zustand, in dem sich das „soziale Drama“ ungefährdet abspielen kann. Wie auch in der Gestalttherapie insistiert Turner auf die Bedeutung, den Menschen mit der vorhandenen Krise zu konfrontieren, die durch den rituellen Vollzug nicht mehr nur objektiv konstatiert, sondern in erster Linie subjektiv erlebt wird. Durch seine Übertragung auf herausgehobene Momente der Liminalität wird der Ritus dabei in die Nähe des Spiels gerückt, wie auch Rivière betont⁶⁰². Er verfügt nun, wie Drama und Spiel, über eine herausgehobene Realitätsstruktur, die dadurch, daß sie keiner unmittelbaren, gesellschaftlichen Funktionalität mehr unterliegt, einen Freiraum für neue Erfahrungen ermöglicht, bei denen der Ausgang zumindest potentiell ungewiß ist⁶⁰³.

In der Erfahrungswelt des so definierten rite de passage wird das Augenmerk auf die Passage als Übergang und Prozeß gelegt, wie auch Antje von Graevenitz betont⁶⁰⁴. Wenngleich durch die Freistellung des ‚Ritischen‘ aus der sozialen Funktion ein dem Spiel verwandter Freiraum geschaffen wird, so bleibt der autoritäre Charakter der Passage zumindest formal erhalten. Dies wird in dem GRAV'schen Projekt *Parcours à volume variable* von 1967 besonders deutlich, da hier auf die Integration interaktiver

Objekte zugunsten der Gesamtkonzeption eines komplexen Weges mit unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden gänzlich verzichtet wurde. Wie bereits das Labyrinth auf die Bedeutung des zurückgelegten Weges verwies, während dessen bestimmte Aufgaben zu erfüllen und Passagen zu durchschreiten waren, so daß sich eine Evolution vollzieht, die das Bewußtsein des Betrachters verändert, so wird hier nun die Konzentration auf diese Passage vorgetragen. Der *Parcours* beschreibt drei mögliche Variationen von Boden, Decke und Wänden, die zu steigenden Schwierigkeitsgraden der Passage assoziiert werden können. Der Plan — Querschnitt und Grundriß — zeigt die eingebauten Hindernisse der jeweiligen, einfachen Struktur, die miteinander zu vier Schwierigkeitsgraden verbunden werden können, wobei die vierte Stufe die unmögliche Passage mit einer zusätzlichen Achsendrehung bedeutet⁶⁰⁵. Die GRAV entwickelt mit diesem Projekt eine Gemeinschaftskonzeption, die sich nicht mehr in einzelne Elemente individueller Herkunft unterteilen läßt, sondern legt ihren Akzent auf die geschlossene Raumsituation kollektiver Gestaltung.

Die Betonung des ‚ritischen‘ Aspekts dieser Passage unterwirft den Passanten den physischen Bedingungen des Raumes, denen er sich nicht entziehen kann. Wieder wird er mit den Konditionen seiner Raumbefindlichkeit konfrontiert, „mit seinem ganzen „Leib-Sein“ mit der Umgebung verwickelt“, wie bereits formuliert⁶⁰⁶. Die Installation bildet einen nach außen geschlossenen Raum, der von Ein- und Ausgang abgesehen keinerlei Verbindung mit der Außenwelt unterhält und sich damit von den Labyrinthenterscheidet. Er ist demnach nicht von außerhalb einsehbar, sondern kann nur im Innern entlang der Passage erfahren werden. Dies wird durch die überkörpergroße Höhe der Außenwände unterstrichen, so daß der *Parcours* über das Environment hinaus selbst den Charakter von einer Architektur annimmt und von der Umgebung relativ unabhängig bleibt. Ähnlich wie bei den Korridoren Naumans wird keinerlei visuelle Anregung zur Kontemplation geliefert, sondern wird im Gegenteil die physische Beteiligung betont, durch die der *Parcours* erst erfahrbar ist.

Es wurde bereits auf die Bedeutung der Wahrnehmung als Erfahrung und Selbsterfahrung verwiesen, wie Merleau-Ponty hervorhebt, als „une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel, une ‚forme‘ au sens de la Gestaltpsychologie.“⁶⁰⁷ Mit Emigration der Hauptvertreter der Gestaltpsychologie in die USA, nahm sie Einfluß auf die Gestalttherapie, wie sie vor allem Frederick Perls entwickelt. Auch für ihn ist die Bewußtwertung der körperlichen Befindlichkeit (bodyawareness) zentraler Schritt zur Entfaltung der persönlichen Gestalt. Deshalb versucht die Gestalttherapie „d'exercer le moi, à l'aide des diverses expériences, à prendre conscience de ses différentes fonctions jusqu'à faire revivre spontanément le sentiment, que „c'est moi qui suis en train de penser, de percevoir, de sentir, de faire“. Arrivé à ce stade, le patient est capable de se prendre en main.“⁶⁰⁸ Das Bewußtsein einer grundsätzlichen Entzweiung des Menschen in der westlichen Industriegesellschaft⁶⁰⁹ führt zu einer Reaktivierung der somatischen Erfahrung, mittels derer ein ganzheitliches Bewußtsein der eigenen Befindlichkeit und darüber hinaus, wie Perls betont, ein

Bewußtsein der gesellschaftlichen Situation gewonnen werden kann⁶¹⁰. Der Weg zur Heilung führt für Perls über die Konfrontation mit dieser Entzweigung, die erst durch ihre Integration in das Bewußtsein überwunden werden kann.

Wenngleich die GRAV immer wieder die kritische Distanz betont, die sie mit ihren Arbeiten hervorzurufen beabsichtigt, so wird in den Passagen die Nähe zu Gestalt und Übergangsritus deutlich. „La mise en cause permanente du comportement,“ so schreibt die Gruppe, „la sollicitation des réflexes de la réflexion, la volonté d'inciter le spectateur à agir consciemment nous ont amenés à proposer des labyrinthes, salles de jeux, journées dans la rue, où nous essayons d'établir avec le spectateur un rapport actif conscient et réfléchi.“⁶¹¹ Im *Parcours* wird der Besucher unter Bedingungen gezwungen, die gerade die kritische Distanz und die Freiwilligkeit der Teilnahme für den Moment der Passage aufheben. Zugleich wird aber durch die Variation des Raumes eine ‚Aufgabenstellung‘ vorgegeben, die eine spielerische Bewältigung ermöglicht, da hier, anders als etwa in den Korridoren Naumans, der Betrachter von dieser Spielidee gleichsam aufgenommen wird, die als so wesentlich für das Spiel gekennzeichnet wurde⁶¹². Wie bereits in den Labyrinthen siedelt sich auch hier die Partizipation zwischen den beiden Polen von Freiwilligkeit und Zwang an, die für die Bewegung des Spiels essentiell sind. Zugleich ermöglichen sie mittels des gestalteten Weges eine evolutive Bewegung, an deren Ende eine kritische Analyse zu stehen vermag. Während der Passage selbst ist diese Distanz jedoch durch die Konzentration auf den erzwungenen Weg nicht zu leisten, wie auch Maurizi beschreibt: „Il gioco, insomma, risulta irreversibile, una volta iniziato, e diviene veicolo di intenzionalità comportamentistiche grazie a una specie di violentazione a livello di coscienza e di libero arbitrio, non dico traumatizzante, ma certamente limitativa e, aggiungo, coattiva, sotto i velami di una immediatezza decisionale, legata a filo doppio alla perentorietà del mutuo invito a entrare, a continuare il percorso, a svolgere i compiti richiesti.“⁶¹³

Auch in den *Variations sur l'escalade*, die die Gruppe im März 1968 in der Albright Knox Art Gallery, Buffalo, U.S.A., installiert, handelt es sich um eine solche geschlossene Kollektivarbeit, bei der ein Weg beschritten werden muß. Hier allerdings sind die verschiedenen Treppengebilde schon von außen einsehbar, so daß die zu vollziehende Handlung vor der physischen Interaktion bereits virtuell vorweggenommen werden kann. Die Direktive des autoritären Weges wird somit durch die Entscheidungsgewalt des Betrachters gebrochen. Interessant ist jedoch, daß in beiden Installationen jeweils das Moment der Variation auftaucht. Wenngleich es sich zunächst auf spezifisch räumliche Qualitäten der Installationen bezieht, so wird hierdurch zugleich wiederum auf die Erfahrung in Veränderung hingewiesen⁶¹⁴, die nun leiblich vollzogen werden muß. Wie Antje von Graevenitz für die Bodenplastik von Carl André ausführt, wird nun auch hier diese Installation zur ‚sculpture as place‘, um seinen Ausdruck zu verwenden, und zum „...Event‘ mit rituellem Anspruch [...]. Das Denken über Skulptur hatte sich geändert. „Veränderung“, schrieb auch der amerikanische Kunstkritiker Thomas McEvilly, „ist die

Zeugung des Selbst und des Anderen. Das Unendliche ersteht aus ihrer Gleichheit und ihrer Verschiedenheit.“⁶¹⁵

Wie bereits im *Parcours* wird in den *Variations* dennoch die physische Erfahrung privilegiert, indem eine perspektivisch verzerrte Bemalung einen visuellen Eindruck erweckt, der sich während des Ersteigens nicht bestätigt. Insofern beruht die virtuelle Vorwegnahme der Partizipation auf einer falschen Annahme, die sich erst im Akt falsifiziert. Auch hier werden Grundprinzipien der Treppe, des Auf- und Absteigens miteinander bis hin zur ‚unmöglichen‘ Stiege verknüpft und verbinden auf diese Weise virtuelle und physische Beteiligung. Die GRAV nimmt hier konkreten Bezug zur umgebenden Architektur des Ausstellungsraumes, wie sie selber betont: „L'importanza della scala d'accesso ci induce ad annetterla (vorremmo firmarla). Sarà il campione di base del nostro percorso costituito da sei scale.“⁶¹⁶ Dennoch verfügt auch dieses Projekt durch seinen architektonischen Charakter über eine große Eigenständigkeit, da es weniger den Umraum aufnimmt, als vielmehr selbst Volumen und Umraum schafft. Anders als die traditionelle Skulptur reizen die Treppen so durch ihren klaren architektonischen Verweis der Funktionalität auf das Experiment der Teilnahme. Es zeigt sich aber, daß dieser Verweis allein nicht ausreicht, da Kontext und plastische Strenge den Betrachter von einer tatsächlichen Berührung abhält, wie auch Maurizi schreibt: „Le difficoltà della scalata non invogliano il pubblico a „giocare“ con le installazioni per l'evidente impossibilità di utilizzarne alcune e per il rispetto quasi sacrale verso l'opera d'arte, dimostrata dal pubblico di Buffalo. Così, nelle testimonianze fotografiche sono le mogli, gli amici e persino gli stessi artisti a salire e a scendere quelle scalinate.“⁶¹⁷ Das Verhalten der Museumsbesucher, das sich hier als Fehlverhalten erweist, zeugt von der Bedeutung der stärkeren Akzentuierung des ‚ritischen‘ gegenüber dem ‚ludischen‘ Aspekt. Während bei der eindeutigen Aufforderung zur spielerischen Teilhabe etwa in den Labyrinthen das Publikum nicht zögert, in das Werk einzugreifen, ist es hier bei der Betonung des Ritischen seines Eingreifens nicht mehr sicher und verhält sich dementsprechend gemäß erlernter Normen.

Dieser Rückgriff auf einen gesellschaftlichen Kontext verdeutlicht nun nicht nur die ursprünglich soziale Funktionsbestimmung des Ritus, die hier durch seine freie Verfügung nicht mehr zutrifft, sondern er weist darüber hinaus auf die Bedeutung des Zugriffs auf den Ritus selbst. Während nämlich zumeist das Augenmerk auf den Weg gerichtet wurde, der den Übergang zu einer realen Erfahrung werden läßt, so ist man an dieser Stelle geneigt, vielmehr die Frage nach der Grenze erneut aufzuwerfen, die häufig lediglich als ein Bestandteil des Ritus vorausgesetzt wird. So definiert Pierre Bourdieu den rite de passage als einen „acte d'institution“, der eine wie auch immer geartete Grenzziehung nicht nur kritisch bricht, sondern zugleich auch legitimiert. „Parler de rite d'institution, c'est indiquer que tout rite tend à consacrer ou à légitimer, c'est-à-dire à faire méconnaître en tant qu'arbitraire et reconnaître en tant que légitime, naturelle *une limite arbitraire*; ou ce qui revient au même, à opérer solennellement, c'est-à-dire de manière licite et extraordinaire, une transgression des limites de l'ordre social et de

l'ordre mental qu'il s'agit de sauvegarder à tout prix [...]. En marquant solennellement le passage d'une ligne qui instaure une division fondamentale de l'ordre social, le rite attire l'attention de l'observateur vers le passage (d'où l'expression rite de passage), alors que l'important est la ligne."⁶¹⁸

Während nun die konstitutive Grenzziehung für das Spiel reine Voraussetzung ist, so ist sie in der freien Verfügung über den Ritus zugleich Gegenstand einer kritischen Brechung. Zwar ermöglichen beide, Spiel und Ritus, durch ihre Abgrenzung ganzheitliche, individuelle Erfahrungen, die kollektive Konsequenzen nach sich ziehen können, durch seine prinzipielle Eingebundenheit in ein soziales System jedoch vermag die Betrachtung der Grenze beim Ritus ein kritisches Bewußtsein darüber zu schärfen, wie sich die Gesellschaft selbst durch ihre Riten definiert und legitimiert. So kann man den autoritären Charakter des ‚Ritischen‘ hier als doppelte Stimulanz bezeichnen, die zum einen ähnlich wie das ‚Ludische‘ durch Unterwerfung unter bestimmte Bedingungen und Regeln eine mentale Voraussetzung zur ganzheitlichen Erfahrung schafft, zum anderen aber als Reflex einer autoritären Gesellschaftsstruktur gelesen werden kann, die unterlaufen und verändert werden muß. Die kreative Veränderung wird in der Zusammenfügung beider Aspekte nun wiederum durch das ‚Ludische‘ als autonome Verfügbarkeit über vorherrschende Verhältnisse vorweggenommen. Wie sehr die GRAV hier versucht, kritisches Bewußtsein und ganzheitliche Erfahrung miteinander zu verknüpfen, wird auch durch ihren Verzicht auf signifikative Symbole deutlich, die in allen Riten eine bedeutende Rolle spielen.

Der ephemere Zug der GRAVs Installationen verdeutlicht ebenso wie die Zurückdrängung einer individuellen, künstlerischen ‚Handschrift‘ die Betonung des prozessualen Charakters ihrer Arbeiten. Dabei wird das materiell Symbolhafte (des Ritus), nicht aber das imaginär Bildhafte (des Spiels) zurückgedrängt. Die Begünstigung des Ludischen auch in dieser Hinsicht zeigt die Subsummierung des ‚Ritischen‘ unter den Gesamtkontext des Spiels, der die Verfügbarkeit über den Ritus erlaubt. Die von symbolischer Verdichtung befreite Bildhaftigkeit vermag aber weiterhin eine dem Symbolischen verwandte Funktion zu übernehmen, in der „l'esprit s'émancipe du réel immédiat et confère aux choses et événements un second sens figuré d'une profondeur exceptionnelle.“⁶¹⁹ Dieser „übertragene Sinn“ wird dabei durch das Prozeßhafte der Erfahrung einer neuen Realität zugeführt, die zwar außerhalb der realen Welt im Schutzraum des Kunstortes oder des Spiels steht, sich aber durchaus auf die reale Welt zurückübertragen läßt, wobei der Aktivierungsort nun seinerseits als Symbol einer neuen kreativen Lebenserfahrung verstanden werden kann.

Während die GRAV also einerseits ihre Installationen zu strengeren Einheiten zusammenfaßt, die der Partizipation quasi autoritär ihren Weg weist — und sie nicht zuletzt dadurch erschwert —, so beschreitet sie andererseits genau den umgekehrten Weg, indem sie die Autonomie des Betrachters hervorhebt. Bezeichnenderweise intituiert die Gruppe ihre Ausstellung Anfang 1968 im Museum am Ostwall, Dortmund, „Auf der Suche nach einem neuen Betrachter“. Hier faßt die GRAV noch einmal ihre

bisherigen Recherchen in einer großen Installation zusammen, die eindeutig als Spielsaal gekennzeichnet ist. Neben dem *Anti-Auto Le Parcs* finden sich bereits verwendete Elemente, wie die beweglichen Bodenplatten *Dalles mobiles*, die auf dem Boulevard Montparnasse installiert waren, den aufgehängten Bällen *Boules sur ressort à manipuler* und dem Kugelspiel *Boulier*, die im Spielsaal der Pariser Biennale zu finden waren, sowie visuelle Arbeiten mit Spiegel-, Licht- und Moiréeffekten. Darüber hinaus demonstriert die GRAV erneut ihren Willen, den tradierten Kunstraum zu verlassen, indem sie in den Abendstunden einen Umzug auf den Marktplatz unter Mitnahme verschiedener Arbeiten veranstaltet⁶²⁰. Der Publikumserfolg war jedoch hier so groß, daß sich die GRAV gezwungen sah, die Veranstaltung abubrechen und die Objekte vor ihrer Vernichtung⁶²¹ ins Museum zurückzuziehen. Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit die Kluft, die sich zwischen den Interaktionsorten Museum und Straße auftut, und die Bedeutung, die einer Schutzzone zum Erhalt der Objekte zukommt. Denn wengleich die GRAV mit ihrem Umzug eine aktive Beteiligung der Menschen hervorrufen möchte, so ist sie zugleich den Bedingungen einer Ausstellungssituation unterworfen, bei der eben diese Objekte für eine gewisse Dauer präsentiert werden sollen. Obwohl die GRAV also ein autonomes Handeln anregen möchte, ist diesem Handeln doch zugleich eine Grenze gesetzt, die sich einerseits durch die erwünschte und andererseits die nicht mehr zulässige Handlungsweise bestimmt. Trotz des theoretischen Anspruchs auf Selbstbestimmung und Eigenverantwortung des Betrachters, bewegt sich die GRAV hier erneut in dem Ermessensspielraum von Regel und Flexibilität, den sie für sich selbst neu ausloten muß.

Die Erfahrung einer derart unvorhergesehen Beteiligung des Publikums führt die GRAV in ihren letzten beiden Gemeinschaftsausstellungen dazu, diesen Ermessensspielraum, der sich als zentral innerhalb der Forderung nach Partizipation erweist, neu zu überdenken. Für die Ausstellung in der Fondation Maeght, Saint Paul de Vence, greift sie deshalb erneut auf das Konzept des gestalteten Weges zurück, der nun allerdings in den offenen Ausstellungsraum verlagert wird. Das Environment besteht aus multiplizierbaren Elementen, die als Hindernisse den Durchgang erschweren, und aus Licht- und Geräuschinstallationen, die die Passage unterstreichen. Maurizi beschreibt die Beteiligung des Publikums als „spontanea, l'ingresso e il transito in una specie di labirinto moderno, consente allo spettatore di divenire compartecipe dell'avenimento e di sentirlo come proprio [...]“⁶²² Im Mai 1968 wird der autoritäre Charakter der Passage erneut verstärkt. Zur Ausstellung „Cinétisme, spectacle, environnement“, die Popper in der Maison de la culture in Grenoble veranstaltet, entwirft die GRAV in einer Zusammenarbeit mit befreundeten Künstlern „Le Théâtre mobile“, eine zirkuläre Installation, deren eine Hälfte von der GRAV bespielt wird. In 16 Stationen werden dem Betrachter Hindernisse in den Weg gelegt, die er zu über-, unter- und durchqueren hat, wobei die Lichtverhältnisse und der geführte Weg des Halbrunds die visuelle Orientierung erschweren.

Maurizi weist daraufhin, daß der Besucher sich hier des unangenehmen Gefühls nicht erwehren kann, den diese physische Aggression auf den Passanten ausübt. In der Tat versucht die GRAV vermittels dieses Unbehagens Zweifel an der freundlichen Absicht des Künstlers und der gelungenen Rezeption des Betrachters zu sähen, die ihn endlich aus der passiven Akzeptanz der künstlerischen Arbeit in ein kritisches Aufbegehren versetzen solle. „In effetti“, so Maurizi, „sia pure inavvertitamente, la situazione è cambiata. Il sodalizio non cerca di accattivarsi la simpatia dello spettatore, né la sua benevolenza, ma con le sue invenzioni, i suoi tragetti programmati tende a individuare un tipo di fruitore diverso, più responsabile, meno pronto a cedere alle lusinghe di facili trovate che sappiano divertirlo senza impegnarlo e senza riflettere sul perché delle cose.“⁶²³ Hier zeigt sich erneut die Bedeutung des ‚ritischen‘ Aspekts, bei dem die Unterwerfung unter gegebene Bedingungen als ausgesprochen unangenehm erfahren werden kann, wie auch Antje von Graevenitz betont: „Experiencing these artworks is not fun, even though they ostensibly have a playful nature. [...] The viewer often finds himself in an unpleasant situation, or at least he has to imagine it to himself, the aim being to become strengthened for future experiences.“⁶²⁴ Bereits in seinem Text vom Januar des gleichen Jahres legt Le Parc die Initiative zum Aufbegehren dar, indem er künstlerische und soziale Situation gleich setzt. Er formuliert hier unter dem Titel „Guérilla culturelle?“ den Aufruf zur Zerstörung tradierter Strukturen eines Systems, das auf „des rapports de dominants à dominés“ gegründet sei⁶²⁵. Es erstaunt von daher nicht, daß sich auch der Ton der künstlerischen Arbeit verschärft, die nun eine kritische Betrachtung gesellschaftlicher Strukturen in Gang setzen soll.

Das politische Engagement insbesondere von Julio Le Parc führt zu einer starken Belastung des ohnehin schon reduzierten Mitgliederstabes der GRAV. In der Tat kann man von einer ersten Krise im Jahre 1966 mit Verleihung des Großen Preises der Biennale von Venedig an Le Parc sprechen, die „le groupe de Vasarely“ nun in „le groupe Julio Le Parc“⁶²⁶ überführt, wie Joël Stein etwas ironisch formuliert. Die Pariser Maiunruhen des Jahres 1968 versetzen der GRAV einen letzten, unwiderruflichen Stoß, die die Auflösung unumgänglich werden läßt. Wenngleich die Gründe der Gruppenauflösung zahlreich und individuell unterschiedlich sind, so erscheint es doch interessant, im folgenden der Verquickung von Maiunruhen und Gruppenauflösung nachzugehen, und rückschauend einige Aspekte des politischen Engagements in den letzten Arbeiten der GRAV nachzuspüren.

c) Gesellschaftspolitisches Engagement

Seit ihren ersten Texten und Manifesten von 1961 und 1963 betont die GRAV die Bedeutung, die mit einer Aktivierung des Betrachters einhergeht. Wenngleich hier zunächst von einer kunstimmanenten Situation ausgegangen wird, so zeigt sich zugleich der damit einhergehende, gesellschaftspolitische Verweis, der ein wichtiger Faktor der Kunst der sechziger Jahre ist. Gerade die Partizipation bietet eine Möglichkeit, sich nicht nur intellektuell, sondern gleichsam eingreifend, handelnd mit einer gegebenen Situation auseinanderzusetzen, wie auch Wolf Vostell unterstreicht: „Mein Beitrag kann über das rein REFLEKTORISCHE hinaus ein HANDLUNGS-Modell für den Alltag werden... KUNST KANN MORAL SEIN.“⁶²⁷ So betont auch die GRAV, daß die „caractères réels de la vie où l'homme de notre temps est plongé“⁶²⁸ zu berücksichtigen sei, und daß man das Publikum befreien müsse „en créant une nouvelle situation artiste-société.“⁶²⁹ Die Entscheidung für das Spiel wird bereits durch die Forderung nach einer offenen Determination ihrer Arbeiten von Anfang an deutlich, die sich in einer zunächst visuellen Aktivierung des Betrachters durch ‚Instabilität‘ ausdrückt. Mit ihren Labyrinthen und ‚Salle de jeux‘ führt die GRAV Orte vor, die über die künstlerische Erweiterung hinaus bereits als Vorwegnahme temporärer Modelle einer befreiten Gesellschaft gelesen werden können, und zwar ganz im Sinne einer situationistischen Situation, in der der Mensch, wie die Situationisten in ihrem Manifest von 1960 schreiben, „über einen neuen Mehrwert verfügt [t] — den Wert des Spiels, des frei konstruierten Lebens“⁶³⁰.

Galt nun in einem ersten Schritt, den Betrachter stellvertretend für den Menschen aus seiner gewohnten, passiven Verhaftung an Normen herauszuführen, so wird am Ende ihrer Tätigkeit die Notwendigkeit deutlich, die sich im Laufe der sechziger Jahre nun auch gesellschaftlich vollzogene Befreiung des Partizipanten an Regeln zurückzubinden, die das entfesselte Handeln neu zu strukturieren vermögen. Das Spiel mit seiner ihm eigenen ontologischen Ambivalenz erscheint als das Mittel par excellence den Ermessensspielraum von Freiheit und Regel einerseits, und die interaktive Bezogenheit von Kunst und Leben andererseits auszuloten, und so in der Tat gesellschaftliche Veränderungen im Modellfall vorwegzunehmen. Es mag unter diesem Blickwinkel wenig erstaunen, daß die Auflösung der GRAV sich in dem Moment vollzieht, da Elemente einer ‚spielerischen Befreiung‘ im Mai 1968 in die gesellschaftliche Praxis übertragen worden sind, und somit das sozio-kulturelle Anliegen der GRAV obsolet wird. Tatsächlich entscheidet sich jedoch nur Le Parc dafür, die Barrikaden gegen die Kunst einzutauschen, wenngleich andere Mitglieder sympathisieren⁶³¹.

Bereits im Februar 1968 formuliert Le Parc den notwendig gewordenen Umbruch gesellschaftlicher Strukturen innerhalb und außerhalb der Kunst. In seinem Text „Guérilla culturelle?“ heißt es unter der Überschrift „Le rôle de l'intellectuel et de l'artiste dans la Société?“: „Développer une action afin que se soient les gens eux-mêmes qui produisent les changements. [...] La Société [...] en lime toutes les arêtes et change en habitudes ou en modes tout ce qui aurait pu avoir un début d'agressivité, vis-à-vis des

structures existantes. [...] produire des changements. [...] détruire les schémas mentaux et les comportements sur lesquels s'appuie la minorité pour dominer. [...] Il s'agit d'éveiller la capacité potentielle qu'ont les gens de participer, de décider par eux-mêmes — et de les amener à se mettre en rapport avec d'autres gens pour développer une action commune, afin qu'ils jouent un rôle réel dans tout ce qui fait leur vie.“⁶³² Die Radikalisierung, die hier zum Ausdruck kommt, entspricht einem reellen sozialen Anliegen, wie es bereits in den *Propositions pour un lieu d'activation* von 1963 und den sich anschließenden Interaktionssituationen der Labyrinth und Passagen aufkeimte. Der Aufruf zur Veränderung gilt aber nicht in erster Linie dem Sturz politischer Regierungen, wenngleich dies angesichts der Diktaturen in Lateinamerika als ein unabdingbarer Schritt erscheint⁶³³, sondern vielmehr einer grundlegenden Wandlung sozio-politischer Strukturen. Insofern sind die *lieux d'activation* tatsächlich als Modelle im kleinen gemeint, in denen neue interaktive und freiheitliche Strukturen erprobt werden können⁶³⁴.

Noch im April 1968, als die Auflösung der GRAV bereits faktisch vollzogen war, versucht die Restgruppe noch einmal, konzertierte Energie durch ein neues Engagement freizusetzen, indem sie nach genauer Analyse der Situation klarer zwischen individuellem und gemeinschaftlichem Engagement unterscheidet. Die Aufgabe der Gruppe wird nun deutlich auf die offene Struktur gemeinsamer Forschung und experimenteller Projekte festgelegt, wozu u.a. das Vorhaben zählt, mit einem „fahrenden Labyrinth“ das Land zu bereisen, um so einen *lieu d'activation* in ständigem Umlauf zu halten⁶³⁵. Wie die GRAV aber in ihrem Auflösungsakt selbst formuliert, zeigt sich die Fragwürdigkeit eines solchen Versuches, die Menschen zu aktivieren, nach den Maiereignissen in aller Deutlichkeit. „Les événements de mai-juin“, so heißt es, „étant plus que suffisants pour éveiller les gens et mettre en question les contradictions de la société, par là-même notre programme ne se réalisait pas.“⁶³⁶

Es zeigt sich darüber hinaus die Schwierigkeit und schließlich Unmöglichkeit, die dualistische Situation aus individuellem Künstlertum und Anonymität der Gruppe angesichts des persönlichen Erfolges einiger ihrer Mitglieder weiterhin zu tragen, und man kann mit einigem Recht behaupten, daß die GRAV letztlich Opfer ihres eigenen Erfolgs wurde, insofern als sie sich nicht gegen ihre Aneignung von Seiten merkantiler Praxis entziehen konnte, gegen die sie sich ursprünglich aufgelehnt hatte⁶³⁷. Die einzelnen Mitglieder haben sich in den acht Jahren gemeinschaftlicher Aktion in unterschiedliche Richtungen entwickelt, so daß kein Konsens mehr herzustellen war, wie auch Stein ironisch bemerkt: „J'aurais souhaité une fin brillante, une manifestation posthume du Groupe qui soit une sorte de feu d'artifice final de cette expérience, mais puisque personne n'est d'accord...“⁶³⁸ Und Le Parc fügt hinzu: „Au mois de mai dernier le Groupe était devenu inexistant. [...] Chacun de nous a pris position et s'est comporté par rapport aux événements comme il l'a crû opportun. Cette situation a mis en évidence le divorce existant entre la capacité d'action du Groupe et les exigences de la réalité.“⁶³⁹

Es zeigt sich, daß einerseits veränderte gesellschaftliche Strukturen die ursprüngliche Basis, auf der die Gruppengründung zustande kam, aufgehoben haben, und daß andererseits die Gruppe nicht in der Lage oder nicht gewillt war, diesen Veränderungen in einer offeneren Struktur Rechnung zu tragen. Dennoch wäre es verfehlt, das Experiment der GRAV als gescheitert anzusehen. Wenngleich ihr Beitrag zur Veränderung zweifelsohne begrenzt ist, so steht das Experiment der GRAV in jenem größeren Zusammenhang kultureller und gesellschaftlicher Aufbrüche, in dem die meisten der avantgardistischen Künstler an einer Befreiung von konformistischen Strukturen arbeiteten, sei sie als individuelle oder kollektive Befreiung verstanden. In diesem größeren Kontext gesehen, sind die *lieux d'activation* ein charakteristisches Beispiel für die Verknüpfung von ästhetischer und ethischer Befreiung, die für diese Epoche so kennzeichnend sind. Kunst kann moralisch sein. Die besondere Leistung der GRAV aber war, daß sie diese Moral im Gewande des Spiels vortrug und damit eine komplexe Idee in temporäre Prozesse zu übertragen vermochte, die durch ihre ontologische Ambivalenz den Ansprüchen ihrer Zeit gerecht zu werden vermochten.

Nachwort

Das Beispiel der GRAV hat uns vor Augen geführt, auf welche Weise und in welchem Bewußtsein das Spiel als Mittel der Freisetzung kreativen Handelns und einer Gewährwerdung der Notwendigkeit für selbstbestimmtes und verantwortliches Eingreifen in die Lebenswelt eingesetzt wurde. Wie aus einem einführenden Kapitel hervorging, steht die GRAV mit ihren Recherchen und Spielräumen in einer künstlerischen Entwicklungslinie, die vermittels dieses Rückgriffs auf das Spiel eine Erweiterung des Kunstbegriffes, und zwar durchaus in gesellschaftspolitischem Sinne möglich machte. Die Besonderheiten des Spiels, seine ontologische Ambivalenz und seine freie oder offene Determiniertheit, gewährleisten eine Überführung dieses veränderten Kunstbegriffes in die Lebenswelt, indem sie die tradierte, ästhetische Grenze durch eben diese ambivalente Bezogenheit des Spiels auf die Welt erweitern und so nicht nur einen direkten Kontakt zwischen ‚Werk‘ und ‚Betrachter‘ ermöglichen, sondern darüber hinaus bereits Möglichkeiten zur Veränderung schaffen, wie sie im offenen, geregelten Kunstwerk zu finden sind.

Das Spiel erlaubt durch seine Rollendistanz als ‚Welt in der Welt‘ im ‚Medium des Scheins‘ jene Freiheit von herrschenden Konventionen und Eingebundenheiten, die eine Kontextunterbrechung und damit eine Erprobung neuer Erfahrungs- und Verhaltensweisen ermöglichen, die im realen Lebensvollzug kaum einzulösen sind. Es wurde deutlich, wie die Kunst, die auch in dieser Hinsicht dem Spiel verwandt ist, sich diese Möglichkeiten des ‚fragenden Aufspürens‘ neuer Verhaltensmuster zunutze macht und den Betrachter mit der Gewährwerdung seiner selbst und seiner Beziehung zur Welt konfrontiert. Dabei sind für die Interaktionen der GRAV vor allem jene sensomotorischen Spiele von Bedeutung, die die Bewußtwerdung seiner selbst als handelndes und fühlendes Wesens stimulieren, wie man dies gleichzeitig etwa in der Gestalttherapie finden kann, auf die sich einige Künstler der fünfziger und sechziger Jahre ganz direkt beziehen. Für die anthropologische Entwicklung des Menschen sei hierzu erneut Varenne und Bianu zitiert: „La fin de la première année [d.h. der sensomotorischen Spiele] marque l’apogée des activités sociale: l’enfant est déjà entré dans la collectivité grâce au jeu.“⁶¹⁰

Es wurde darauf verwiesen, daß Spiele ebenso zur Sozialisierung des Menschen beitragen, so daß hier, in diesen ‚Judischen‘ Kunstäußerungen neue Verhaltensmöglichkeiten aufscheinen, die wiederum in die reale Lebenswelt zurückgeführt werden können. Während nun die GRAV vor allem diese erste, essentielle Stufe der Spiele in ihre Interaktionsmöglichkeiten einfließen läßt, so beschäftigen andere Künstler vor allem diejenigen Spiele, die durch ihre genormte Regelmäßigkeit Vergleiche auf gesellschaftliche Strukturen rückschließen lassen. Dies ist vor allem bei Happenings und Events der Fall, die in der Regel über eine Handlungsvorschrift verfügen, die eingehalten werden muß. In manchen Fällen der Bodyart oder ‚ritischen‘ Kunst werden diese Vorschriften sogar zu temporären Zwangssituationen ausgebaut, die quasi

therapeutischen Charakter haben, und die eigentliche, ambivalente Losgelöstheit des Spiels von der Notdurft des Lebens verlassen, bzw. wiederum gerade mit dieser temporären Ambivalenz aus Spiel und Leben spielen. Es wurde gezeigt, daß das Spiel darüber hinaus zum selben Zeitpunkt Eingang nicht nur in die Kunstäußerungen, sondern eben auch in Therapieformen und Erziehungsmodelle findet.

In dem Maße nun, da sich der Betrachter seiner eigenen Bedeutung im Spiel handelnd bewußt wird, vermag er aus dieser Erfahrung neue Forderungen nicht nur aus der Kunst, sondern eben auch aus den hier in Frage gestellten, gesellschaftlichen Strukturen abzuleiten. Die GRAV hat zu recht immer wieder auf die Bedeutung einer kritischen Haltung über die unmittelbare Beteiligung hinaus verwiesen. „Politisch verantwortliches Handeln,“ verlangt aber, wie auch Hofmann betont, „[...] nach großzügigen Vorentwürfen der Zukunft, nach Beteiligung an der Wirklichkeit“⁶¹¹, wie sie in den temporären Modellen der *lieux d’activation* zumindest ideell zum Ausdruck kommen. Denn, so Hofmann weiter, „[...] der Künstler [...] sollte nichts fordern, was er nicht auch jedem anderen zu gewähren bereit wäre. Denn das Recht auf Selbstverwirklichung kann nicht elitär verstanden werden: Es ist unteilbar. Das auszusprechen ist die Pflicht, nicht das Vorrecht des Menschen, den unser Sprachgebrauch Künstler nennt.“⁶¹²

Anmerkungen

¹ Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1970; ders., Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977.

² Frank Popper, Ausstellung „Cinéma Spectacle Environnement“, Maison de la Culture, Grenoble 1968 mit einer Beteiligung der GRAV; ders., Art — Action and Participation, London 1975; ders., Die kinetische Kunst, Köln 1975; ders., Kollektive Absichten und Ausführungen in den Bildenden Künsten der Gegenwart, in: *Kunstforum International*, Bd. 116, November/ Dezember 1991, S. 130-147.

³ Ingeborg Heidemann, Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart, Berlin 1968.

⁴ Eugen Fink, Das Spiel als Weltsymbol, Stuttgart 1960.

⁵ Frederik J.J. Buytendijk, Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsformen der Lebenstriebe, Berlin 1934.

⁶ Johan Huizinga, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, erste Veröffentlichung 1938, hier: Reinbek 1987.

⁷ Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Stuttgart 1960.

⁸ Sigmund Freud, inbes.: Jenseits des Lustprinzips, Leipzig/ Wien/ Zürich 1920.

⁹ Donald W. Winnicott, inbes.: Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart 1973.

¹⁰ Hermann Röhrs (Hg.), Das Spiel — ein Urphänomen des Lebens, Wiesbaden 1981; ders., Spiel und Sportspiel — ein Wechselverhältnis, Hannover 1981.

¹¹ Friedrich Fröbel, Theorie des Spiels I. Kleine pädagogische Texte, hg. v. Elisabeth Blochmann/ Georg Geißler u.a., Weinheim 31963.

¹² Jean Piaget, inbes.: Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde, mit einer Einführung von Hans Aebli, Stuttgart 1969.

¹³ Andreas Flitner (Hg.), Das Kinderspiel, München 1973.

¹⁴ Es wird dabei zunächst der für das Spiel wichtige Begriff der offenen Determination erklärt, der im folgenden an den Begriff der Leerstelle angelehnt wird. Wenngleich die mit diesem Begriff einhergehende Vorstellung eines Freiraums zur Erfüllung durch den Betrachter sich seit der Entwicklung den Ästhetik immer wieder findet, soll

hier doch allein auf Kemp verwiesen sein, da er den gültigen Begriff in die Kunstgeschichte einführt und ausführlich darlegt. Dazu vor allem: Wolfgang Kemp, Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders., Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 253-278; vgl. Kap. I.2.a).

¹⁵ Eine Analyse der tatsächlichen Spielhandlung in einem Happening von Vostell findet sich in: Hubert Michael Weber, Psychologische Untersuchungen zu Vostell-Happenings, Univ. Diss. Köln 1989.

¹⁶ Elverio Maurizi, Il GRAV. Storia e Utopia, Rom 1991.

¹⁷ Bazon Brock, Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, in: Ausstellungskatalog „um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft“, Kunsthalle, Düsseldorf 1990, S. 185.

¹⁸ Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/ M. 1974, S. 72.

¹⁹ „Kann man Werke machen, die nicht Kunst sind?“, handschriftliche Arbeitsnotiz, Marcel Duchamp, 1913; reproduziert in: Ausstellungskatalog „Marcel Duchamp“, Venedig 1993, S. 28.

²⁰ vgl. dazu Dieter Daniels, Duchamp und die anderen, Köln 1992, S. 214ff.

²¹ Kemp, Betrachter, und ders., Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a., Berlin 21986, S. 203-221.

²² in: Jean Schuster, M. D., vite, in: *Le Surréalisme, mème*, Paris, Nr. 2, Frühjahr 1957, S. 143; vgl. Marcel Duchamp 1957. Das Bild wird vom Betrachter gemacht, in: *heute Kunst*, Nr. 2, Juli/ August 1973, S. 12, und Ernst Kris, Psychoanalytische Explorations in Art, New York 1952, S. 60 (deutsch: Eine ästhetische Illusion, Frankfurt/ M. 1977): „Alle psychoanalytischen Untersuchungen künstlerischer Tätigkeit haben in großer Anzahl die Bedeutung der Öffentlichkeit für den künstlerischen Prozeß bewiesen. Wo immer auch künstlerische Kreation stattfindet, existieren auch Gedanken an die Öffentlichkeit, selbst dann, wenn vom Künstler diese Rolle lediglich einer einzigen wirklichen oder sogar nur einer einzigen imaginären Person zugeordnet wird.“

²³ zur Rezeptionsgeschichte der Ready-Mades, siehe: Daniels, Duchamp, S. 166ff.

²⁴ vgl. Ausstellung „Übrigens sterben immer die anderen — Marcel Duchamp und die Avantgarde seit

1950“, Museum Ludwig, Köln 1988; erst 1959/60

erscheinen drei grundlegende Arbeiten über Duchamp, darunter die Übertragung der *Grünen Schachtel* ins Englische durch George Heard Hamilton und Richard Hamilton; 1966 bereits schreibt Richard Hamilton: „Kein lebender Künstler verfügt über ein höheres Ansehen bei der jüngeren Generation als Marcel Duchamp.“, cit. n. Daniels, Duchamp, S. 160. Die erste Duchamp-Ausstellung in Europa fand 1960 in Zürich statt; bereits ein Jahr später stellte Pontus Hulten in seiner in Amsterdam und Stockholm gezeigten Ausstellung zur kinetischen und konzeptuellen Kunst Duchamp in den Mittelpunkt der neuen Kunst. 1963 erste Duchamp-Retrospektive in Pasadena, die von einigen anderen in den folgenden Jahren bis hin zur Pariser Ausstellung 1967 gefolgt wird. Die Auseinandersetzung mit der Vaterfigur Duchamp von Seiten der Künstler reicht bis hin zum rituellen Vaternord im Jahre 1965 durch Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo und Antonio Recalcati mit der Bilderfolge „Vivre et laisser mourir ou La fin tragique de Marcel Duchamp“; siehe: Catherine Millet, L'art contemporain en France, Paris 1987, S. 68-69.

²⁵ Pierre Bourdieu, Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1992, S. 343.

²⁶ Bruce Nauman, in: Coosje van Bruggen, Bruce Nauman, New York 1988, S. 14.

²⁷ Thierry de Duve, Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, Paris 1989, S. 122

²⁸ Thierry de Duve äußert sich dazu mit gegenteiliger Meinung, indem er eine ethische Verpflichtung für die historische Avantgarde anerkennt, sie den Künstlern der fünfziger und sechziger Jahre jedoch insofern abspricht, als nun alles, das heißt auch die politische Haltung vom Kunstkontext absorbiert worden sei; siehe: Thierry de Duve, Fonction critique de l'art? Examen d'une question, in: L'art sans compas, Paris 1992, S. 15-16.

²⁹ vgl. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: ders. Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt/ M. 1965, S. 56-101; Bürger, Theorie, S. 73: „Von den Erfahrungen der falschen Aufhebung der Autonomie her wird man sich fragen müssen, ob eine Aufhebung des Autonomiestatus überhaupt wünschenswert sein kann, ob nicht vielmehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen zum Bestehenden denkbar werden.“

³⁰ Wolf Vostell, in: Ausstellungskatalog „Kunst im politischen Kampf“, Hannover 1973, S. 33; Hervorhebung im Text.

³¹ Allan Kaprow, in: Ausstellungskatalog „Kunst bleibt Kunst. Projekt '74“, Köln 1974, S. 11.

³² Robert Klein, La forme et l'intelligible: écrit sur la Renaissance et l'art moderne, Paris 1970, S. 403.

³³ Ausstellung „First Papers of Surrealism“, Whitelaw Reid Manison, New York, 14. 10.-7. 11. 1942, Organisation: André Breton, Katalogcover und Ausstellungsinstitution: Marcel Duchamp.

³⁴ Auch der Zutritt zum Ausstellungsraum wurde erschwert, indem Duchamp den Eingangsbereich mit einem Netz aus Schnüren derart verspannte, daß man dieses erst zerstören mußte, um eintreten zu können.

³⁵ ausführliche Beschreibung in: Rudi Blesh, Modern Art USA, New York 1956, S. 200f., hier: Daniels, Duchamp, S. 131.

³⁶ Daniels, Duchamp, S. 132.

³⁷ Tilman Osterwold, „Im Bild sein“. Malen als Aktion, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 21, München 1993, S. 7. Max Ernst zeigte Pollock die Technik, mit der er dieses Bild gemalt hatte, später auch persönlich.

³⁸ Franz-Joachim Verspohl, Innerer Dialog. Die Methode von Pollock und Wols, den Betrachter mit sich selbst zu konfrontieren, in: *Kunstforum international*, Bd. 111, Januar/ Februar 1991, S. 134.

³⁹ Kemp, Betrachter, S. 253-278; insbesondere S. 259: Die Begriffe *Unbestimmtheitsstelle* (R. Ingarden) oder *Leerstelle* (W. Iser) „haben als eine Grundannahme, daß jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden“.

⁴⁰ vgl. Rosario Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963.

⁴¹ Wolfgang Kemp, Rembrandt. Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften (= Kunststück, hg. v. Klaus Herding), Frankfurt 1986.

⁴² Frank Popper, Die kinetische Kunst, Köln 1975; hier vor allem S. 122-143: „Zuschauerbeteiligung im visuellen und polysensuellen Environment“.

⁴³ *ibid.*, S. 123.

⁴⁴ Millet, L'art contemp., hier insbesondere: „Les avant-gardes contre le nationalisme“, S. 13-16.

⁴⁵ Herbert Malecki, Spielräume. Aufsätze zur ästhetischen Aktion, Frankfurt/ M. 1969, S. 23.

⁴⁶ Jürgen Schilling, Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern und Frankfurt/ M. 1978, S. 39.

⁴⁷ siehe Serge Lemoine, Nouveau monde, in: Ausstellungskatalog „Art d'Amérique latine. 1911-1968“, Centre Georges Pompidou, Paris 1992, S. 306.

⁴⁸ Julio Le Parc, in: Ausstellungskatalog „Julio Le Parc“, Galerie Michael, Darmstadt 1992, S. 12.

- ⁴⁹ Manifest „Interactividad des espacio plástico“, abgedruckt im Ausstellungskatalog „Equipo ‘57“, Galleria Nigra, Madrid, November 1957; siehe auch: Maurizi, GRAV, S. 12-13.
- ⁵⁰ Hermann Röhrs, Spiel und Sportspiel — ein Wechselverhältnis, Hannover 1981, S. 87: „Der Mensch *ist* auch seine Spielgeschichte“.
- ⁵¹ Johan Huizinga, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1938), Reinbek 1987, S. 11.
- ⁵² *ibid.*, Kapitel 2: „Konzeption des Spielbegriffs und die Ausdrücke für ihn in der Sprache“, S. 37-56.
- ⁵³ *laikan, spil und plegan*; siehe: *ibid.*, S. 47-49.
- ⁵⁴ wie in allen romanischen Sprachen leitet sich das französische Wort aus dem Lateinischen *iocus, iocari* und interessanterweise nicht von *ludus* ab; vgl. ital. *giuoco, giocare*, span. *juego, jugar*, port. *jogo, jogar* usw.
- ⁵⁵ über die Bedeutung von „play“: *ibid.*, S. 49-51. Huizinga verweist auf die unterschiedlichen Entwicklungen aus dem gleichen Wortstamm „plegan“ zu engl. „play“, dt. „pflegen“, nl. „plechtig“ (feierlich), engl. „pledge“ (Pfand, Einsatz) und engl. „plight“ (Verpflichtung, Gefahr).
- ⁵⁶ *ibid.*, S. 47.
- ⁵⁷ *ibid.*, S. 55/56 „Wort und Begriff Ernst“; Huizinga weist darauf hin, daß es keinen äquivalenten Gegenbegriff zum Spiel gibt.
- ⁵⁸ siehe hierzu vor allem: Ingeborg Heidemann, Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart, Berlin 1968, S. 3-10.
- ⁵⁹ *ibid.*, S. 3.
- ⁶⁰ Herbert Spencer (overflow of energie), 1897; Karl Groos, Das Spiel. Zwei Vorträge, Jena 1922 (Katharsis und Einübung); Karl Bühler (Funktionslust); E.J.J. Buytendijk, Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsformen der Lebenstrieb, Berlin 1934; M. Lazarus, Die Reize des Spiels, Berlin 1907; Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Riga 1781; Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, Leipzig/ Wien/ Zürich 1920.
- ⁶¹ Heidemann, Spiel, S. 6.
- ⁶² *ibid.*, S. 8.
- ⁶³ Huizinga, Ludens, S. 11.
- ⁶⁴ Hans Scheuerl, Zur Begriffsbestimmung von „Spiel“ und „spielen“, in: Hermann Röhrs (Hg.), Das Spiel — Ein Urphänomen des Lebens, Wiesbaden 1981, S. 45.
- ⁶⁵ Buytendijk, Spiel, hier vor allem S. 24.
- ⁶⁶ Aufbauend auf die Theorie des Kräfteüberschusses von Spencer (1897) entwickelt Groos seine These, nach der Spiel vor allem Einübung, Ergänzung und Erholung sei; Groos, Spiel; vgl. Buytendijk, Spiel.

- ⁶⁷ siehe dazu: Huizinga, Ludens, S. 25. Huizinga lehnt zum Beispiel den aus dieser Tradition erwachsenen Begriff des „Spieltriebes“ ab und folgt dabei Leo Frobenius (Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre, Wien 1933), der die Notwendigkeit einer Erklärung des Ursprungs des Spiels und seine utilitäre Deutung grundsätzlich ablehnt. Im Gegensatz dazu steht zum Beispiel Buytendijk, der, in Anlehnung an Erwin Straus (Geschehnis und Erlebnis, Berlin 1930), gerade das Moment der „pathischen Einstellung“ und des „Ergriffenwerdens“, also eine innere Haltung, die sich im Äußeren zeigt, als konstitutiv für das Spiel bezeichnet. Siehe dazu: Buytendijk, Spiel, S. 29.
- ⁶⁸ Buytendijk, Spiel, S. 62.
- ⁶⁹ Heidemann, Spiel, S. 5.
- ⁷⁰ *ibid.*, S. 4/5.
- ⁷¹ Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen (1795), Stuttgart 1989, S. 125.
- ⁷² siehe Huizinga, Ludens, S. 27-30: „Heiliger Ernst im Spiel“.
- ⁷³ siehe: Philosophisches Wörterbuch, hg. v. Georgi Schischkoff, Stuttgart ²²1991, S. 783-785. Wirklichkeit übersetzt aus dem lat. *actualitas* (Wirksamkeit) durch Meister Eckhart. Man unterscheidet drei Sinne von Wirklichkeit: 1) in der Metaphysik als das Sein des wirklich Seienden; 2) im Deutschen bezogen auf das Wirken im Gegensatz zum altgriech. u. lat. (Wahrheit) oder zum frz. u. engl. (Realität) Sprachgebrauch; 3) im Sinne von Realität als das ontologische Ansichsein. Während sich an der Realität Möglichkeit und Notwendigkeit unterscheiden lassen, fallen beide im Begriff der Wirklichkeit zusammen (S. 602). Wirklichkeit „steht im philosophischen Sprachgebrauch sowohl im Gegensatz zum bloß Scheinbaren als auch zum bloß Möglichen.“ (S. 784) In der Psychologie unterscheidet man zwischen innerweltlicher und außerweltlicher Wirklichkeit, wobei erstere die uns täglich begegnende Umwelt bezeichnet (als das Angetoffene (die Erlebniswelt) oder das Vergegenwärtigte), letztere die physikalische Wirklichkeit (1. Sinn) meint.
- ⁷⁴ Brockhaus-Lexikon, Wiesbaden 1982, Bd. 20, S. 113.
- ⁷⁵ *ibid.*
- ⁷⁶ hier vor allem psychologische Spieldeutung.
- ⁷⁷ Einer ursächlichen oder utilitären Erklärung des Spiels muß diese bedeutsame Eigenschaft naturgemäß entgegen, da sie nach einem außerhalb liegenden Grund für das Spiel, d.h. nach dem ‚warum‘ und ‚wozu‘ fragt. Gerade in der Bewertung des Grundes aber wird die Haltung des Autors

gegenüber der Welt offenbar, da sich in ihr seine Auffassung vom Leben und von der Wirklichkeit widerspiegelt. Siehe hierzu: Martin Heidegger, Der Satz vom Grund, Pfullingen 1957.

⁷⁸ Eugen Fink, Spiel als Weltsymbol, Stuttgart 1960, S. 78.

⁷⁹ *ibid.*

⁸⁰ Huizinga, Ludens, S. 20.

⁸¹ siehe Kap. 2. b).

⁸² Alain, Les idées et les âges, Paris 1927, Bd. I, S. 183/184, zit n. Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, Bd. 1, Aufzeichnungen und Materialien, Frankfurt/ M. 1983, S. 638.

⁸³ siehe: Freud, Lustprinzip, insbesondere Kap. II u. III, S. 197-209. Das Kind, so Freud an anderer Stelle, stößt beim Spiel „auf Lustwirkungen, die sich aus der Wiederholung des Ähnlichen, aus dem Wiederfinden des Bekannten [...] ergeben [...].“ Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905), in: ders., Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud, Bd. VI, S. 121.

⁸⁴ siehe dazu: L. S. Wygotski, Das Spiel und seine Rolle für die psychische Entwicklung des Kindes, in: Röhrs, Spiel, S. 129-146; Melanie Klein, Über psychoanalytische Spieltechnik: Ihre Geschichte und Bedeutung, in: *ibid.*, S. 83-93.

⁸⁵ Heidemann, Spiel, S. 6.

⁸⁶ *ibid.*

⁸⁷ Fink, Spiel, S. 80; siehe dazu auch Donald W. Winnicott, Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart 1973.

⁸⁸ Heidemann, Spiel, S. 10.

⁸⁹ *ibid.*, S. 18-28.

⁹⁰ Heidegger, Grund, S. 188.

⁹¹ Buytendijk, Spiel, S. 114; Huizinga, Ludens, S. 18; Roger Caillois, Die Spiele des Menschen. Maske und Rausch, Stuttgart 1960, S. 13.

⁹² Fink, Spiel, S. 239.

⁹³ Gustav Bally, Vom Ursprung und von den Grenzen der Freiheit. Eine Deutung des Spiels bei Tier und Mensch, Basel 1945; Heinz Heckhausen, Entwurf einer Psychologie des Spielens, in: Andreas Flitner (Hg.), Das Kinderspiel, München 1973, S. 149: „Voraussetzung (für das jugendliche Spielen) ist eine Brutschutzzeit, d.h. Ernährungssicherung und Feindschutz durch die Eltern.“; vgl. auch Adolf Portmann, Das Spiel als gestaltete Zeit, in: Andreas Flitner (Hg.), Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt, München 1976, S. 58-72.

⁹⁴ Heckhausen, Entwurf, S. 135.

⁹⁵ *ibid.*, S. 137.

⁹⁶ Freud, Lustprinzip.

⁹⁷ Heckhausen, Entwurf, S. 146.

⁹⁸ *ibid.*, S. 142.

⁹⁹ Jean-Michel Varenne/ Zéno Bianu, L'esprit des jeux, hg. von Marc de Smedt, Paris 1990, S. 16.

¹⁰⁰ Caillois, Spiele, S. 12; daß das Spiel eine lustbetonte Handlung ist, scheint sich beim erwachsenen Menschen vor allem in der häufigen Verknüpfung von Liebe und Spiel mit all seinen Äußerungen des Werbens, Flirtens bis hin zum Liebesakt widerzuspiegeln.

¹⁰¹ siehe hierzu auch: Heckhausen, Entwurf, S. 144. Heckhausen weist auf die Bedeutung der Kontrolle, die innerhalb einer Spielsituation lustvoll erfahren wird. Günther Bittner, Zur pädagogischen Theorie des Spielzeugs, in: Röhrs, Spiel, S. 51-61: im Spiel verfügt das Kind über die Macht, etwas bewirken zu können. Vgl. auch Freud, Lustprinzip.

¹⁰² Heckhausen, Entwurf, S. 149 weist auf die fundamentale Bedeutung, die der Existenzsicherung als Voraussetzung des Spiels zukommt; vgl. dazu: Bally, Ursprung, S. 26-27; Portmann, Spiel, S. 61.

¹⁰³ Wygotski, Spiel, S. 144.

¹⁰⁴ siehe dazu: Brian Sutton-Smith, Forschung und Theoriebildung im Bereich von Spiel und Sport, in: Röhrs, Spiel, S. 169-177, und Donata Elschenbroich, Spielen und Spielzeug. Aspekte zur Kritik bürgerlicher Theorien des kindlichen Spiels, in: *ibid.*, S. 63-82.

¹⁰⁵ Varenne/ Bianu, Jeux, S. 17.

¹⁰⁶ *ibid.*, S. 16.

¹⁰⁷ Heckhausen, Entwurf, S. 138-140.

¹⁰⁸ Jean Piaget, Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde, Stuttgart 1973 und ders., Der Aufbau der Intelligenz beim Kinde, Stuttgart 1973.

¹⁰⁹ Heckhausen, Entwurf, S. 139.

¹¹⁰ *ibid.*, S. 140.

¹¹¹ zur Spieltherapie siehe: Freud, Lustprinzip, Klein, Spieltechnik, Winnicott, Spiel.

¹¹² Varenne/ Bianu, Jeux, S. 17.

¹¹³ *ibid.*, S. 15.

¹¹⁴ „Occupation fondamentale pour la formation du caractère, déclarent les psychologues (les tempéraments volontaires, apathiques ou couléreux, s'enracinent à cette époque).“, *ibid.*, S. 17.

¹¹⁵ Caillois, Spiele, S. 20.

¹¹⁶ Varenne/ Bianu, Jeux, S. 17.

¹¹⁷ siehe: *ibid.*, S. 30-31: „Au sortir de son enfance, l'adolescent vient de parcourir un long périple ludique qui l'a aidé à grandir en développant l'ensemble de ses facultés physiques et psychiques. Sans doute serait-il différent (...) si l'évolution de ses

jeux ne l'avait pas poussé à grandir et à changer de plaisir. (...) Le jeu initie toujours et il n'est pas de partie qui ne contienne en substance un enseignement sur la nature humaine."

¹¹⁸ siehe Elschenbroich, Spielen, passim; Ausstellungskatalog „Spiel — Spiele — Kinderspiele“, hg. v. Gerhard Bott, Nationalmuseum, Nürnberg 1995, S. 7-21.

¹¹⁹ siehe Gerhard von Kujawa, Ursprung und Sinn des Spiels, Köln 1940, S. 29: „Alle Spiele sind reduzierte Formen, bis zum Banalen geschwundene alte Überlieferungen oder Riten.“; Varenne/ Bianu, Jeux, S. 22: „Mais il est bien difficile de généraliser ces origines plus ou moins mythiques des jouets, comme le font encore certains spécialistes.“

¹²⁰ Walter Benjamin, Über Kinder, Jugend und Erziehung, Frankfurt 31970, S. 67; Siehe auch: Nürnberg 1985, S. 13.

¹²¹ Varenne/ Bianu, Jeux, S. 37.

¹²² Elschenbroich, Spielen, S. 68; siehe auch: Nürnberg 1985, S. 10-12. „Henri Platel (L'enfant et la vie familiale au moyen-âge, in: Mélanges de sciences religieuses 39, 1982, S. 67-82) meint, daß die moderne Auffassung von Kindheit und Jugend als einem Lebensabschnitt mit eigenen Gesetzen sich zuerst mit der Intensivierung des Schulbetriebs gegen Ende des Mittelalters ausgebildet hat.“, *ibid.*, S. 12.

¹²³ vgl. Philippe Ariès, Centuries of Childhood, New York 1962.

¹²⁴ Elschenbroich, Spielen, S. 69; anders: Nürnberg 1985.

¹²⁵ 1369 verbietet Charles V beispielsweise noch ausdrücklich das Kegeln und Boules-Spiel: „ils sont, proclame un document, „inutiles et nuisibles“, favorisent la paresse du peuple et le détournement des amusements guerriers (...).“ Varenne/ Bianu, Jeux, S. 58.

¹²⁶ *ibid.*, S. 62.

¹²⁷ Elschenbroich, Spielen, S. 69; vgl. Nürnberg 1985, S. 14: „Eine solche Vereinigung von Vergnügen und Nutzen wird im Zeitalter des sich mehrenden Wissens, der Aufklärung, des Bildungsdranges und der Forderung von Bildung bestimmend für das Spiel und die Spiele.“

¹²⁸ vgl. *ibid.*, S. 70-71; in der bürgerlichen Pädagogik spielt diese spezifische Förderung von jeher eine große Rolle, so bei John Locke, Gedanken über Erziehung, 1693, der von Rousseau bis zu einem gewissen Grad als einziger Vorläufer anerkannt wird; Jean-Jacques Rousseau, Émile ou de l'éducation, 1762, Erziehungsroman, der besonderen Einfluß auf die neuere Pädagogik des 19. Jahrhunderts nehmen sollte (Pestalozzi, Fröbel); Jean Paul, Levana oder Erziehungslehre, 1806, § 47ff.; Maria Montessori,

Selbsttätige Erziehung im frühen Kindesalter, 1909, entwickelte, von der Einsicht geleitet, daß das Kind über eine bis dahin nicht beachtete Konzentrationsfähigkeit bei manuellen Tätigkeiten verfügt, ein spezielles didaktisches Entfaltungsmaterial. Es muß hier betont werden, daß Montessori, im Gegensatz zu den vorher genannten, sich besonders mit Arbeiterkindern beschäftigt; 1907 gründet sie das erste Kinderhaus für 3 bis 6jährige Arbeiterkinder. Siehe auch: Nürnberg 1985, S. 15-16.

¹²⁹ Elschenbroich, Spielen, S. 70; „In protestantischen Ländern wurden seit Ende des 18. Jahrhunderts Spiele wie Wettläufe oder Kreisel auf der Straße ausdrücklich verboten.“ *ibid.*

¹³⁰ Manifest der Internationalen Situationisten, 17. Mai 1960, in: *Internationale Situationniste*, Nr. 4, Juni 1960; deutsch in: Düsseldorf 1990, S. 39-40.

¹³¹ vgl. Frederick Perls/ Ralph E. Hefferline/ Paul Goodman, Gestalt Therapy, Excitement and Growth in the Human Personality, New York 1951; Brian Sutton-Smith, Dialektik des Spiels, Schöndorf 1978; Düsseldorf 1990.

¹³² Röhrs, Spiel, S. 41.

¹³³ Winnicott, Spiel, S. 65.

¹³⁴ Brockhaus-Lexikon, Bd. 6, S. 112.

¹³⁵ *ibid.*

¹³⁶ Heidemann, Spiel, S. 83/83.

¹³⁷ Wir haben bereits verschiedene Erklärungsmodelle des Spiels erwähnt; die evolutionshistorische Sichtweise bis in die dreißiger Jahre beispielsweise sucht vor allem nach dem (biologischen) Nutzen des Spiels (z. B. Groos, Spiel), während die Psychoanalyse etwa die Verwirklichung von Freiheit ohnehin stark in Zweifel zieht (Freud, Lustprinzip; siehe auch: Wilhelm Höck, Kunst als Suche nach Freiheit. Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne, Köln 1973, S. 17-24). Zum Problem der historischen Bedingtheit der Spielforschung siehe: Rudolf Heinz, Spiel, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hg. v. Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner u. Christoph Wild, Bd. III, München 1974, S. 1375-1383.

¹³⁸ *ibid.*, S. 85; siehe hierzu: Heidegger, Grund.

¹³⁹ Buytendijk, Spiel, S. 117.

¹⁴⁰ Varenne/ Bianu, Jeux, S. 25.

¹⁴¹ siehe zur Bedeutung von Repräsentation: Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/ M. 1984, S. 41-46; Stephan Otto, Das verspielte Darstellbare, in: *Kunstforum International*, Bd. 100, 1989, S. 364-369; Illusion ist hier in dem doppelten Sinne von Schein und „Einspielung“ gemeint, dazu: Huizinga, Ludens, S. 32.

¹⁴² Dietmar Kamper, Das Spiel als Metapher, in: *Merkur*, 29. Jg., Heft 9, September 1975, S. 824.

¹⁴³ Buytendijk, Spiel, S. 129.

¹⁴⁴ Wygotski, Spiel, S. 139.

¹⁴⁵ Kamper, Spiel, S. 821.

¹⁴⁶ Buytendijk, Spiel, S. 133.

¹⁴⁷ siehe hierzu: Heidemann, Spiel, S. 102-113, zur Rolle und Bedeutung des Zuschauers.

¹⁴⁸ Otto, Darstellbare, S. 364 und im folgenden passim.

¹⁴⁹ Heidemann, Spiel, S. 113; siehe auch Martin Buber, Das dialogische Prinzip, Darmstadt 71994, S. 15: „Ich werde am Du; Ich werdend spreche ich Du. Alles wirkliche Leben ist Begegnung.“

¹⁵⁰ Winnicott, Spiel, S. 124.

¹⁵¹ Der ‚potential space‘ ist insofern dem von Wolfgang Kemp in die Kunstgeschichte eingeführten Begriff der ‚Leerstelle‘ verwandt. Auch der Kunstgegenstand verfügt über einen solchen untermierten Anteil, den Kemp entsprechend ‚Leerstelle‘ nennt, der die vitale Phantasie des Betrachters anzuregen vermag und ihn gleichsam in das Bild aufnimmt. Vgl. Kemp, Betrachter, passim. Dieser Aspekt der Leerstelle wird in Kapitel II.2.c) weiter ausgeführt; siehe insbes. S. 91.

¹⁵² dazu im folgenden Sutton-Smith, Forschung, S. 169-177; siehe auch: Wygotski, Spiel, S. 129-146.

¹⁵³ Wygotski, Spiel, S. 144.

¹⁵⁴ Sutton-Smith, Forschung, S. 176.

¹⁵⁵ Winnicott, Spiel, S. 81.

¹⁵⁶ *ibid.*

¹⁵⁷ vgl. Perls, Gestalt, S. 26: „La méthode de traitement consiste à entrer de plus en plus en contact avec la crise présente, jusqu'à ce qu'on s'identifie, en risquant le saut dans l'inconnu, avec l'intégration créatrice du clivage.“

¹⁵⁸ Höck, Suche, S. 35.

¹⁵⁹ *ibid.*, S. 24.

¹⁶⁰ Buber, Prinzip, passim.

¹⁶¹ Herbert Hübner, Die soziale Utopie des Bauhauses. Ein Beitrag zur Wissenschaftssoziologie in der bildenden Kunst, Diss. Univ., Münster 1963, S. 165.

¹⁶² Michael Holquist, How to play Utopia, in: *Yale French Studies*, Nr. 41, 1968, S. 119.

¹⁶³ Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung (1959), Frankfurt/ M. 1988, Bd. 2, S. 77.

¹⁶⁴ Manifest Int., Hervorhebung im Text; siehe auch: Jean-François Martos, Histoire de l'Internationale Situationniste, Paris 1989, S. 136.

¹⁶⁵ Marcuse, Kultur, S. 88.

¹⁶⁶ Huizinga, Ludens, S. 18.

¹⁶⁷ Röhrs, Spiel, S. 18.

¹⁶⁸ Fink, Spiel, S. 234.

¹⁶⁹ Heidemann, Spiel, S. 28-37.

¹⁷⁰ *ibid.*, S. 29.

¹⁷¹ *ibid.*, S. 30.

¹⁷² *ibid.*, S. 61.

¹⁷³ *ibid.*

¹⁷⁴ Es sei hier nur an die verschiedenen, zum Teil ritualisierten Übergangsformen wie abzählen, auslösen, erwählen usw. erinnert.

¹⁷⁵ Heidemann, Spiel, S. 33.

¹⁷⁶ Buytendijk, Spiel, S. 118.

¹⁷⁷ Heidemann, Spiel, S. 61.

¹⁷⁸ Walter Iser, Der implizite Leser, München 1972; vgl. Kemp, Betrachter, S. 253-278, hier vor allem S. 259-262, wo Kemp einen kurzen historischen Abriss der mit dem Begriff der Leerstelle einhergehenden Vorstellungen gibt.

¹⁷⁹ Winnicott, Spiel, S. 124; cf. Kap.I.1.c).

¹⁸⁰ vgl. auch Gadamer, Aktualität, S. 33: „[...] so hat es immer nur für den ein wirkliches Aufnehmen, eine wirkliche Erfahrung eines Kunstwerkes gegeben, der ‚mitspielt‘, d.h. der eine eigene Leistung aufbringt, indem er tätig ist.“

¹⁸¹ Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt/ M. 1977; erste Veröffentlichung 1961.

¹⁸² Dieser Aspekt der zyklischen Bewegung zwischen Kunstgegenstand und Betrachter wird im folgenden Kapitel II. „Das Verhältnis von Kunst und Spiel“ ausführlich behandelt.

¹⁸³ Heidemann, Spiel, S. 35.

¹⁸⁴ *ibid.*

¹⁸⁵ Bloch, Hoffnung, S. 77.

¹⁸⁶ Heidemann, Spiel, S. 35.

¹⁸⁷ *ibid.*, S. 37.

¹⁸⁸ *ibid.*, S. 38.

¹⁸⁹ Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977, S. 55.

¹⁹⁰ Varenne/ Bianu, Jeux, S. 334.

¹⁹¹ Heidemann, Spiel, S. 39.

¹⁹² Mircea Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, cit. n. Varenne/ Bianu, S. 334-335.

¹⁹³ Heidemann, Spiel, S. 43/44. Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, S. 117.

¹⁹⁴ Danto, Verklärung, S. 41-47.

¹⁹⁵ „[...] zum Spiel muß man Zeit haben im Sinne der Muße, der Freiheit vom Drang erlebter Verpflichtung und Sorge, damit ein Anfang gesetzt werden kann.“, Heidemann, Spiel, S. 46/47; siehe hierzu Fink, Spiel: das Spiel unterbricht „die Kontinuität der zweckhaften Handlungen“, S. 234.

¹⁹⁶ Heidemann, Spiel, S. 47.

¹⁹⁷ siehe dazu Gadamer, der in seiner Analogbildung von Spiel und Fest einerseits und Kunst andererseits gerade auf diesen Gedanken der Ewigkeit hinweist: „Das Wesen der Zeiterfahrung der Kunst ist, daß wir zu weilen lernen. Das ist vielleicht die uns zugemessene endliche Entsprechung zu dem, was man Ewigkeit nennt.“, Gadamer, Aktualität, S. 60.

¹⁹⁸ Heidemann, Spiel, S. 46; es sei hier nur daran erinnert, daß zur Berechnung des Unendlichen in der Mathematik gesetzte, „endliche“ Regeln zu Grunde gelegt werden, die Unendlichkeit also, damit sie gedacht werden kann, gleichfalls „in die Endlichkeit eingeholte Unendlichkeit“ ist.

¹⁹⁹ Gadamer, Aktualität, S. 59.

²⁰⁰ Buytendijk, Spiel, S. 126: „[...] das Spiel fordert ‚Maß‘ um dauerhaft zu sein und konkretes Leben führen zu können [...]“.

²⁰¹ Buytendijk, Spiel, S. 119.

²⁰² Heidemann, Spiel, S. 54.

²⁰³ *ibid.*, S. 60/61.

²⁰⁴ Buytendijk, Spiel, S. 119.

²⁰⁵ Heidemann, Spiel, S. 64/65.

²⁰⁶ *ibid.*, S. 71.

²⁰⁷ Gadamer, Wahrheit, S. 110.

²⁰⁸ Fink, Spiel, S. 232.

²⁰⁹ Wygotski, Spiel, S. 134.

²¹⁰ *ibid.*

²¹¹ Jean Piaget, Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde, Stuttgart 1969, S. 117. Piaget unterscheidet allerdings die verschiedenen Stadien des Spiels, wovon das Regelspiel die letzte Entwicklungsstufe einnimmt. Beim Symbolspiel liegt, nach Piaget, nicht im eigentlichen Sinne eine Regel vor, da diese eine sozialisierende Komponente beinhaltet, d. h. eine Verpflichtung auf einen anderen Menschen bezogen bedeutet. „[...] wir haben bei der Regel über die Regelmäßigkeit hinaus die Idee der Verpflichtung, und diese setzt mindestens zwei Individuen voraus.“ und Anmerkung 2: „Das ‚Regelbewußtsein‘ Karl Bühlers impliziert also nicht notwendigerweise im strengen Sinne ein Bewußtsein der Regel.“, *ibid.*, S. 184.

²¹² Heidemann, Spiel, S. 72.

²¹³ Peter Bürger definiert die bürgerliche Kunst in Entsprechung zur bürgerlichen Gesellschaft, die sich Ende des 18. Jahrhunderts konstituiert. „Autonomie der Kunst ist eine Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Sie erlaubt, die geschichtlich entstandene Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen zu beschreiben, die Tatsache also, daß sich eine nicht zweckrational gebundene Sinnlichkeit bei den Angehörigen der Klassen hat herausbilden können, die zumindest zeitweise vom Druck unmittelbarer Daseinsbewältigung freigesetzt sind.“ Bürger, Theorie, S. 63. Vgl. hierzu die historischen Bedingungen des Spiels als soziale Kategorie, Kapitel I.1.b), insbes. S. 28: „Mit zunehmender Differenzierung der Produktionsmittel, die eine Gliederung der Gesellschaft in verschiedene Stände bzw. Klassen nachsichzieht, wird ein Potential an Freiheit von der unmittelbaren Lebenshaltung für die Besitzenden (Adel, Bürgertum) gesichert, welches der Entfaltung des Spieles zugute kommt.“

²¹⁴ zum Verhältnis Kunst und Spiel in der Ästhetik siehe: Heidemann, Spiel, Zweites Buch: „Die Erkenntnistheoretische Funktion des Spielbegriffs“, S. 117-355.

²¹⁵ siehe hierzu als einführende Literatur in die ästhetischen Betrachtung: Philosophische Arbeitsbücher Bd. 5, Diskurs: Kunst und Schönes, hg. v. Willi Oelmlüller u. Ruth Dölle-Oelmlüller, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 1982.

²¹⁶ und insofern ist die häufige Bezeichnung des Spielobjektes als Spiel irreführend, da das Spiel seinem Wesen nach der Vollzug im Sinne der Spielidee ist. Die Bezeichnung des Objektes als Spiel (häufig bei Gesellschaftsspielen) ist allerdings eine interessante Verkürzung, da vermittels des Spielgegenstandes natürlich eben der Vollzug im Sinne der Spielidee gemeint ist. Es zeigt sich, daß die zugrundegelegten Spielbedingungen, wie sie gemeinhin in Spielanleitungen angegeben werden, Rückschlüsse auf das Spiel erlauben, wenngleich sie nicht mit ihm identisch sind. Im kunsthistorischen Bereich wird unter Spiel allerdings zumeist der Spielgegenstand verstanden, vgl. Nürnberg 1995.

²¹⁷ siehe hierzu: Gadamer, Aktualität, S. 15: „(...) daß Kunst in den Gesamtbegriff dessen gehört, was Aristoteles ποιητική επιστήμη nannte, d.h. das Wissen und Können des Herstellers.“

²¹⁸ *ibid.*: „Noch im 18. Jahrhundert war es selbstverständlich, daß man, wenn man die Kunst meinte, ‚die schöne Kunst‘ sagen mußte. Denn ihr zur Seite standen, als der selbstverständlich größere Bereich menschlicher Kunstfertigkeit, die mechanischen Künste, die Künste im Sinne der Technik, der handwerklichen und industriellen Arbeitsproduktion.“

²¹⁹ *ibid.*, S. 16. Gadamer führt weiter aus: „Plato pflegte zu betonen, daß das Wissen und Können des Herstellers dem Gebrauch untergeordnet ist und vom Wissen dessen abhängt, der den Gebrauch übernimmt. (Plato, Politeia, 601 d, e) Der Schiffer gibt an, was der Schiffsbauer zu bauen hat. Das ist das alle Platonische Beispiel.“

²²⁰ *ibid.*

²²¹ Danto, Verklärung, S. 124.

²²² hier: Gadamer, Aktualität, S. 16.

²²³ Bereits Maurice Denis hat darauf verwiesen, daß ein Gemälde zunächst einmal nichts anderes als reale Farbe und Leinwand ist: „Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleur en un certain ordre assemblées.“ Ausstellungskatalog „Maurice Denis“, Musée des Beaux-Arts, Lyon 1994, S. 19; siehe auch: Michael Fried, Three American Painters, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass. 1965, S. 43. Stellas künstlerische Entwicklung „can be fitted neatly into a version of modernism that regards the most advanced painting of the past hundred years as having led to the realization that paintings are nothing more than a particular sub-class of things, invested by tradition with certain conventional characteristics [...]“. According to this view, the assertion of the literal character of the picture-support manifested with growing explicitness in modernist painting from Manet to Stella represents nothing more nor less than the gradual apprehension of the basic „truth“ that paintings are in no essential respect different from other classes of objects in the world [...].“

²²⁴ Danto, Verklärung, S. 42.

²²⁵ Daß es sich um eine höchst komplexe, dem Spiel verwandte, ambivalente Wirklichkeitsstruktur handelt, wird vor allem bei liturgischer Kunst wie zum Beispiel der Ikone klar, die beide Darstellungsformen von Gegenwärtigkeit und Vertretung vereint und „götliches Sein dem Gläubigen zur Erscheinung bringt“, siehe: Lexikon der Kunst, Berlin 1984 (Nachdruck der von 1968-1978 erschienenen Leipziger Ausgabe), Bd. II, S. 367-368. Für die zeitgenössische Kunst sei hier nur auf Joseph Beuys verwiesen, dessen Arbeiten sich häufig gerade wegen der Vermischung dieser beiden Realitätsebenen einer eindeutigen Bezeichnung entziehen, weil sie sowohl das sind, was sie darstellen, als auch das symbolisieren, was sie sind; siehe: Antje von Graevenitz, Die alten und neuen Initiationsriten. Epiphanie bei Beuys, in: Joseph Beuys-Tagung, Basel 1991, S. 104.

²²⁶ Danto, Verklärung, S. 43.

²²⁷ *ibid.*, S. 44.

²²⁸ Piaget, Nachahmung, S. 19: „Das progressive Gleichgewicht zwischen der Assimilation der Dinge an die eigene Aktivität und die Akkommodation der Aktivität an die Dinge endet schließlich in der Reversibilität, die die interiorisierten Handlungen, die Operationen des Verstandes charakterisieren, während das Primat der Akkommodation für die Nachahmung und das Vorstellungsbild charakteristisch ist und das Primat der Assimilation das Spiel und die unbewußten Symbole erklärt.“

²²⁹ Phil. Wörterb., S. 499.

²³⁰ Gadamer, Aktualität, S. 17; Zitat Aristoteles, De arte poetica, 1451 b 5.

²³¹ Danto, Verklärung, S. 112.

²³² *ibid.*, S. 115.

²³³ Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 31988, S. 18-19; vgl. auch die von Max Imdahl getroffenen Unterscheidung von dem ‚wiedererkennenden Sehen‘ und dem ‚sehenden Sehen‘; Max Imdahl, Cézanne — Braque — Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung der modernen Malerei, Mittenwald 1981, S. 9-50.

²³⁴ Otto, Darstellbare, S. 365.

²³⁵ Wind, Theios, hier vor allem S. 356-357: „Die Verfeinerung und Verselbständigung der Künste, gegen die sich Platon mit allen Mitteln der Logik und Beredsamkeit stemmt, hat die griechische Kunst am Übergang vom fünften zum vierten Jahrhundert tatsächlich ergriffen. Das Drama bringt an Stelle der kulthaften Bindung immer mehr die Zuspitzung der psychologischen Situation.“; vgl. ebenso: Danto, Verklärung, S. 125.

²³⁶ Phil. Wörterb., S. 24.

²³⁷ siehe Wind, Theios, S. 352-360. „Die Aufgabe ist, diese widerstreitenden Seelenkräfte zur Einheit zu verbinden, und überall nun, wo diese Einheit in Frage steht, dort finden sich bei Platon Erörterungen über das Wesen der künstlerischen Tätigkeit als des Mittels, das in richtiger Anwendung diese Einheit fördert, als des Mittels, das in falscher Anwendung diese Einheit gefährdet.“ S. 353.

²³⁸ Wind, Theios, S. 355. „Uns aber seien die Götter zu Festgenossen gegeben (—Apollon und die Musen und auch Dionysos—), und sie seien auch die Spender des beglückenden und ordnenden Gefühls für Rhythmus und Harmonie, durch das sie unsere Bewegungen lenken und uns im Chorreigen führen, durch Gesänge und Tänze uns zu Gruppen verbindend.“ (Platon, Gesetze, 653 d).

²³⁹ *ibid.*, S. 359.

²⁴⁰ vgl. hierzu: Bürger, Theorie, inbes. Kapitel II.2. „Die Autonomie der Kunst in der Ästhetik von Kant und Schiller“, S. 57-63, und S. 60: „Kant hat [...] das Geschmacksurteil als frei und interesselos bestimmt. Schiller geht von diesen Überlegungen Kants aus, um so etwas wie eine gesellschaftliche Funktionsbestimmung des Ästhetischen vorzunehmen. Der Versuch mutet paradox an, hatte doch Kant gerade die Interesselosigkeit des ästhetischen Urteils und damit, so mag es zunächst scheinen, implizit auch die Funktionslosigkeit der Kunst hervorgehoben. Schiller versucht nun, den Nachweis zu führen, daß die Kunst gerade aufgrund ihrer Autonomie, ihrer Nichtbindung an unmittelbare Zwecke, eine Aufgabe zu erfüllen imstande sei, die auf keinem anderen Wege erfüllt werden kann: die Beförderung der Humanität.“ Vgl. auch: Donat de Chapeaurouge, Das Auge ist ein Herr, das Ohr ist ein Knecht, Wiesbaden 1983

²⁴¹ *ibid.*, S. 61-62.

²⁴² Wind, Theios, S. 364.

²⁴³ Gadamer, Aktualität, S. 23, verwendet hierfür den Begriff des ‚Anbildes‘.

²⁴⁴ Danto, Verklärung, S. 141.

²⁴⁵ Diese Vorstellung von Schein und Idee wird zudem mit dem Begriff des Schönen verknüpft. Siehe hierzu: Höck, Suche, Kap. 11: Die veränderte Schönheit, S. 10-16. „Die relevanten Zusammenhänge im Verhältnis von Schein und Schönheit — also die präzise ontologische Ortsbestimmung von Kunst als Vermittlung beider Begriffe — findet sich bei Walter Benjamin [...] : „Mag daher Schein sonst überall Trug sein — der schöne Schein ist die notwendige Hülle vor dem notwendigen verhülltesten. Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dieses ist der Gegenstand in seiner Hülle... Also wird allem Schönen gegenüber die Idee der Enthüllung zu der der Unenthüllbarkeit... Niemand noch wurde ein wahres Kunstwerk erfaßt, denn wo es unausweichlich als Geheimnis sich darstellte. [...]“; S. 14. Das Geheimnis erscheint eben in dem, was wir nach Otto als das Darstellbare bezeichnet haben, welches durch das Dargestellte zum Ausdruck gebracht wird. Vgl. dazu: Danto, Verklärung, S. 52: „[...] nichts ist Kunst, was rationalen Erklärungen nicht widerstände und sich uns in seiner Bedeutung nicht irgendwie entzöge.“; und Derridas Begriff des „Restes“, in: Jacques Derrida, La vérité en peinture, Paris 1978, S. 213-214; siehe auch Gadamer, Aktualität, S. 20: „Es ist die ontologische Funktion des Schönen, den Abgrund zwischen dem Idealen und dem Wirklichen zu schließen. So gibt uns das Beiwort zur Kunst, „schöne Kunst“ zu sein, einen zentralen wesentlichen Wink für unsere Besinnung.“;

zum Schönen insbesondere S. 20-29; dort auch über den Begriff der Freiheit der Kunst.

²⁴⁶ Kap. 11.a) Spiel und Wirklichkeit.

²⁴⁷ Fink, Spiel, S. 80; Kap. 11.a) Spiel und Wirklichkeit.

²⁴⁸ siehe hierzu: Gadamer, Aktualität, S. 24-27; in der ästhetischen Betrachtung leitet sich dieser Freiheitsbegriff aus der Kantischen Wendung des „interesselosen Wohlgefallens“ ab (Kant, Kritik der Urteilskraft, § 2: „Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse“); vgl. auch Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1: „In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre höchste Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen.“ (Heraushebungen im Text); vgl. Phil. Arb., S. 173 und S. 222.

²⁴⁹ Kap.11b) Spiel und Gesellschaft.

²⁵⁰ Aus der Beobachtung dieser echten Teilhabe am Spiel entwickelte Aristoteles seine Katharsistheorie; siehe Phil. Wörterb., S. 375: „nach Aristoteles ist es Zweck der Tragödie, eine Katharsis der Seele, eine „Läuterung der Leidenschaften“ bzw. eine „Läuterung von den Leidenschaften (sic.) (und zwar „durch Erregung von Mitleid und Furcht“) herbeizuführen. Methoden der Katharsis werden in der modernen Psychotherapie angewandt, wodurch Abreaktionen und Befreiung von verdrängten traumatischen Erlebnissen bewirkt werden.“ Aristoteles, Poetik, in: ders., Hauptwerke, Stuttgart 1953.

²⁵¹ Kap.11c).

²⁵² Gadamer, Aktualität, S. 33, Hervorhebung im Text.

²⁵³ *ibid.*

²⁵⁴ *ibid.*, S. 34.

²⁵⁵ *ibid.*, S. 37.

²⁵⁶ siehe hierzu auch Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967, der sich in gleichem Sinne über die Möglichkeit der Wahrnehmung äußert.

²⁵⁷ Bächtmann, Hermeneutik, S. 123: „Noch 1960 meinte Gadamer, die Wesenart von Erlebnis sei im ästhetischen Erlebnis repräsentiert und dieses sei ebenso allen Wirklichkeitszusammenhängen entrückt, wie das Kunstwerk eine Welt für sich sei. (Gadamer, Wahrheit, S. 66) Das letztere mag Gadamer Benedetto Croce oder der schlechten kunsthistorischen Literatur entnommen haben.“; dort auch Verweis auf Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, Mittenwald 21978, S. 57 ff., 96ff.

²⁵⁸ siehe *ibid.*, § 40-45, S. 114-131.

²⁵⁹ *ibid.*, S. 115.

²⁶⁰ Edmund Husserl, Erfahrung und Urteil.

Untersuchungen zur Genealogie der Logik, hg. v. L. Landgrebe, Hamburg 1972, hier nach: Anton Hügli, Poul Lübcke (Hg.), Philosophie im 20. Jahrhundert, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 86-89.

²⁶¹ „Panofskys Arbeit über die kunstgeschichtliche Interpretation ist als einzige überhaupt auf das Verhältnis zwischen der Prädikation und dem objektiven Apriori (der Stilgeschichte) eingegangen. Allerdings betrachtete er die sinnlichen Erfahrungen nicht als sinnvoll, deshalb mußte ihr Gegenstand umgedeutet werden (§7). Der Rückgang von der Prädikation auf eine noch darunterliegende sinnliche Erfahrung scheint mir deshalb fragwürdig zu sein, fragwürdig wie jeder Rekurs auf „Grundlagen“ als nicht mehr hintergehbare unterste Fundamente. Wir können das Problem des Untersten den Philosophen überlassen, aber wir können beide, die sinnliche Erfahrung und die Prädikation, nicht entbehren.“, *ibid.*, S. 117.

²⁶² Phil. 20. Jh., S. 87.

²⁶³ Bächtmann, Hermeneutik, S. 120.

²⁶⁴ *ibid.*, S. 121.

²⁶⁵ Richard Shusterman, Sous l'interprétation, aus dem Englischen übersetzt von Jean-Pierre Cometti, Paris 1994, p. 15.

²⁶⁶ *ibid.*, cf. Danto, Verklärung, S. 62-64; S. 176: „[...] nach meiner Ansicht muß jedes Ergebnis einer Wertschätzung in einem bestimmten Sinn von dieser Interpretation abhängig sein. In gewisser Weise besteht hier kein Unterschied zum Schlagwort in der Wissenschaftstheorie, wonach es keine Beobachtungen ohne Theorien gibt; ebenso gibt es in der Philosophie der Kunst keine Wertschätzung ohne Interpretation.“

²⁶⁷ Bächtmann, Hermeneutik, S. 126.

²⁶⁸ cf. Danto, Verklärung, S. 62-64; anders John Dewey, Kunst als Erfahrung, Frankfurt/ M. 1988, der die ästhetische Erfahrung als Grunderfahrung des menschlichen Lebens mit außerkünstlerischen, unmittelbaren, andauernden, bezogenen und intensiven Erfahrungen, die über eine individuelle Einheit verfügen, gleichsetzt, und somit nicht nur die ästhetische Erfahrung, sondern auch die sich dadurch definierende Kunst in die Realität einbettet. Siehe auch Shusterman, Interpretation, Kap. III: Dewey et l'expérience: fondation ou reconstruction, S. 80-107.

²⁶⁹ Bächtmann weist auf den Gattungsstreit zwischen Malerei und Bildhauerei, zwischen Schein und Sein. Letztlich ist auch dieser Gattungsstreit ein Problem der Nachahmung, wie auch Bächtmann hervorhebt,

nämlich „Nachahmung als der Prozeß eines Hervorbringens und Nachahmung als Abbild“; Bächtmann, Hermeneutik, S. 89. Dort auch das berühmte Beispiel des Wettstreites zwischen Zeuxis und Parrhasios, S. 91. „Das *trompe-l'œil* in der Praxis und die unendliche Wiederholung der Täuschungsgeschichten in der Kunstgeschichte weisen gerade durch den extremen Fall der Täuschung auf die Einsicht in die Hervorbringung als produktive Kraft der Malerei zurück. Damit bringen sie an einem Bild, das scheinbar die Nachahmung als Abbild zur Geltung bringt, den Prozeß des Hervorbringens heraus. Von der Arbeit des Malers aus, begriffen als ein produktiver, nicht als ein wiederholender Prozeß, ändert sich der Begriff der Nachahmung und die Anschauung des vollendeten Werkes. Es demonstriert das, worin die Arbeit des Malers besteht: *fare parere* — erscheinen lassen.“ Vgl. Hans Blumenberg, Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957), in: ders., Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 55-103.

²⁷⁰ Bürger, Theorie, S. 63-66.

²⁷¹ *ibid.*, S. 65-66: „Die höfische Kunst [...] bleibt noch in die Lebenspraxis eingebunden, wenngleich die Repräsentationsfunktion, im Vergleich zur Kultfunktion, einen Schritt zur Lockerung unmittelbarer gesellschaftlicher Verwendungsansprüche darstellt. Desgleichen bleibt die Rezeption der höfischen Kunst kollektiv, wenn auch der Inhalt der kollektiven Veranstaltung sich verändert hat.“

²⁷² als einer der ersten vollzieht Caravaggio diesen „Angriff [...] auf jene Aura — die Distanz, die Idylle, die Vollkommenheit [...]“, siehe: Alessandro Conti, Die Entwicklung des Künstlers, in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Bd. 1, Berlin 1987, S. 190.

²⁷³ zu Betrachter- und Kunstraum siehe: Bernd Finkeldey, George Segal. Situationen. Kunst und Alltag, Univ. Diss. Bochum 1989 und Frankfurt/ M. 1990, Kap. 3.7., S. 103-114.

²⁷⁴ cit. n. Hermann Bünemann, Auguste Rodin. Die Bürger von Calais, Stuttgart 31964, S. 27-28.

²⁷⁵ Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 71910, S. 28.

²⁷⁶ Ernst Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. XI, Berlin 1932.

²⁷⁷ Gottfried Boehm, Plastik und plastischer Raum, in: Ausstellungskatalog „Skulptur“, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1977, Bd. 1, S. 43.

²⁷⁸ vgl. *ibid.*; Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur

Malerei des 19. Jahrhunderts, Mittenwald 1983, S. 26.

²⁷⁹ siehe Kap. II, 1b) Werk und Betrachter.

²⁸⁰ vgl. hierzu Danto, Verklärung, S. 47-48.

²⁸¹ siehe Kap. I, 2a) Der Raum; Heidemann, Spiel, S. 33-35.

²⁸² Kemp, Betrachter, S. 253-278; vgl. Kapitel IIc) und I.2.a).

²⁸³ Gadamer, Wahrheit, S. 105.

²⁸⁴ Gadamer, Aktualität, S. 30.

²⁸⁵ Gadamer, Wahrheit, S. 102.

²⁸⁶ vgl. Georg Simmel, Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Im Verein mit Margarete Susmann, hg. v. Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 4: „Es ist dem Menschen im Tiefsten wesentlich, daß er sich selbst eine Begrenzung setze, aber mit Freiheit, d.h. so, daß er diese Begrenzung auch wieder aufheben, sich außerhalb ihrer stellen kann.“

²⁸⁷ Gadamer, Aktualität, S. 34; siehe hierzu Kap. IIb); Shusterman, Interpretation, S. 15; Danto, Verklärung, S. 176.

²⁸⁸ Gadamer, Aktualität, S. 58.

²⁸⁹ siehe Kap. II, 1: „Der Schiffer gibt an, was der Schiffsbauer zu bauen hat.“ (Platon, Politeia, 601 d, e) (vgl. Anm. 219)

²⁹⁰ Winnfried Uesseler, Kunst und Gesellschaft. Entstehung und Grenzen der modernen Kunst, Münster 1981, S. 199.

²⁹¹ Es sei an dieser Stelle nur auf einige einführende Schriften verwiesen, die die Entwicklung der Kunst vom Autonomiebegriff bis zur historischen Avantgarde nachzeichnen: Höck, Suche; Bürger, Theorie; Henri Lefebvre, Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien, Frankfurt/ M. 1978; Uesseler, Kunst.

²⁹² Schilling, Aktionskunst, S. 7.

²⁹³ Jürgen Wissmann, Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: W. Iser (Hg.), Poetik und Hermeneutik, München 1966, S. 327-360; Herta Wescher, Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln 1968.

²⁹⁴ Jeff Kelley, Les expériences américaines, in: Ausstellungskatalog „Hors limites. L'art et la vie 1952-1994“, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 48.

²⁹⁵ siehe: Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und die moderne Kunst, Hamburg 1990, S. 41-42.

²⁹⁶ Eine ausführlichere Beschreibung des Konzertes findet sich in: Herbert Henck, Le son du silence: 4'33“ de John Cage, in: *Revue d'Esthétique*, Nouvelle Série, Nr. 13-15, 1988, S. 237-239.

²⁹⁷ Udo Kultermann, Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß, in: *Quadrum*, Bd. 20, 1966, S. 7; siehe auch: Schilling, Aktionskunst, S. 47-50; Schilling gibt als Dauer der drei Sätze 30“, 2'23“ und 1'40“ an; S. 48. Die unterschiedliche Dauer der Sätze ist auf verschiedene Aufführungen zurückzuführen.

²⁹⁸ John Cage, cit. n. Jean de Loisy, Bouleversements de situations, in: Ausstellungskatalog „Hors limites. L'art et la vie 1952-1994“, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 17.

²⁹⁹ Es stellt sich die Frage, ob die zeitweilig ausschließliche Beschäftigung Duchamps mit dem Schachspiel nicht ebenso wie die Ready-mades als radikale, künstlerische Geste zu verstehen ist, bei der die Verknüpfung von Kunst und Leben so vollkommen war, daß sich kein Publikum mehr fand, das sie als Kunst hätte begreifen können. Aber auch in diesem Falle wäre die Auseinandersetzung immer noch vom Künstler ausgegangen.

³⁰⁰ Bereits Luigi Russolo entwarf 1913 eine Geräuschmaschine, die Alltagsgeräusche in die Komposition miteinbezug; siehe Ausstellungskatalog „Futurismo & Futurismi“, Palazzo Grassi, Venedig 1986, S. 558.

³⁰¹ John Cage, A Year from Monday, Middleton, Conn., 1967, p. 151.

³⁰² Dieter Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt/ M. 21981, S. 43.

³⁰³ Dewey, Kunst.

³⁰⁴ Kelley, Expériences, S. 51.

³⁰⁵ Shusterman, Interpretation, insbes. S. 92-97; dort ausführliche Beschreibung der Alexander-Technik. Dewey schrieb u.a. die Einführung des 1918 erschienenen Buches von Alexander „Man's Supreme Inheritance“.

³⁰⁶ *ibid.*, S. 97.

³⁰⁷ vgl. Doris Hansmann, Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 im Zeichen der Nackt- und Körperkultur — mit einem Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker, Univ. Diss. Köln 1994.

³⁰⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945; deutsch: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966; vgl. Petra Oelschlägel, Heinz-Günter Prager. Die Leiblichkeit der Kreuzskulptur, Univ. Diss. Köln 1991, Kap. III: Die Phänomenologie der Wahrnehmung Merleau-Pontys, S. 36-49.

³⁰⁹ Er nennt dies Empfinden „lebendige Kommunikation mit der Welt“: „se remettre à l'apparence sans chercher à la posséder et à en savoir la vérité.“, Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, S. 43.

³¹⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, S. 116.

³¹¹ Shusterman, Interpretation, S. 105, Anm. 11: „Sa conception du corps expérientiel comme base unifiante de la perception est très proche de l'usage que fait Dewey de la base unifiante de la qualité sentie.“

³¹² Schilling erläutert die Bedeutung des Zen-Buddhismus für Cage: „Das Bewußtsein des Lernenden ersetzt die Begriffe und läßt ihn die Realität verstehen. [...] Die Selbstverwirklichung durch Kontemplation ist das Ziel, als Kreatur eins zu werden mit der Welt, Himmel und Wasser.“, Schilling, Aktionskunst, S. 48.

³¹³ Sam Hunter, *American Art of the 20th Century*, New York o. J., S. 406, cit. n. Schilling, Aktionskunst, S. 49.

³¹⁴ John Cage, cit. n. Wellershoff, Auflösung, S. 43; vgl. John Cage, *Silence*, Middletown/ Conn. 1961; siehe auch: Wolfgang Velleur, Die Bedeutung der Gleichgültigkeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Univ. Diss. Köln 1989; Münster/ Hamburg 1992, S. 66: „Mit dem Stück 4'33“ ist die äußerste Konsequenz einer avantgardistischen Entwicklung erreicht. Denn das Spiel des Künstlers mit der falschen Erwartung des Rezipienten stellt praktisch die Realität gewordene Theorie des „Alles ist Kunst und Jeder Mensch ist ein Künstler“ dar.“

³¹⁵ vgl. Kap. IIb).

³¹⁶ Bereits Sedlmayr verweist auf das Beispiel des Musikgenusses, um die innere Erlebnisqualität des Kunstgenusses zu erläutern. Vgl. Sedlmayr, Kunst; siehe auch den von ihm geprägten Begriff der *Zeitfreiheit*, insbes. S. 117ff.

³¹⁷ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/ M./ Berlin/ Wien 21972, S. 33, cit. n. Bürger, Theorie, S. 76; siehe im folgenden Kap. III.1: Zur Problematik der Werkkategorie, S. 76-80.

³¹⁸ *ibid.*, insbes. Kap. III.4: Der Allegoriebegriff Benjamins, S. 92-111.

³¹⁹ *ibid.*, S. 95. Es muß an dieser Stelle angemerkt werden, daß es Bürger nicht in erster Linie um die Bestimmung eines neuen Werkbegriffs geht, sondern vielmehr anknüpfend an die Frankfurter Schule um eine Funktionsbestimmung der Kunst innerhalb der Gesellschaft. So ist auch der allegorische Werkbegriff in Hinblick auf die aus ihm ablesbaren Zeichen einer gesellschaftlichen Äußerung zu verstehen, die er aus dem avantgardistischen Werk rückzuschließen versucht.

³²⁰ *ibid.*, S. 78.

³²¹ Adorno verweist gerade auf die subversiven Möglichkeiten der Kunst, sich einer Vermarktungsstrategie innerhalb der Konsumgesellschaft zu entziehen, indem sie entweder

ephemer wird, d.h. das Gebilde durch einen Prozeß ersetzt, oder indem sie selbst Konsumgüter in Form von Multiples erzeugt, um so den Markt mit seinen eigenen Mitteln zu unterlaufen. vgl. Theodor W. Adorno/ Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, französisch Paris 1974, S. 166/167; siehe dazu auch: Muriel Caron, *Réflexions sur les enjeux de certains mouvements artistiques des années 60*, Univ. DEA, Paris I St. Charles, Paris 1994.

³²² Bürger, Theorie, S. 78: „sie kann sich entweder mit ihrem Autonomie-Status abfinden oder Veranstaltungen unternehmen, um den Status zu durchbrechen, sie kann jedoch nicht — ohne den Wahrheitsanspruch von Kunst preiszugeben — den Autonomie-Status einfach leugnen und die Möglichkeit unmittelbarer Wirkung unterstellen.“ Es scheint mir interessant, daß sich Bürger auf den Allegoriebegriff Benjamins bezieht, ist er doch ursprünglich einer Epoche zugeordnet, in der sich der Autonomiebegriff der Kunst gerade zu prägen beginnt. Dennoch (und gerade hier) werden die Möglichkeiten unmittelbarer Wirkung weiter geprobt, wie wir dies bereits für das trompe l'œil ausgeführt haben.

³²³ Paris 1994, S. 346.

³²⁴ Allan Kaprow, Vortrag Centre Georges Pompidou, 10. November 1994.

³²⁵ Gadamer, Wahrheit, S. 157; siehe Kap. IIc).

³²⁶ So äußert sich Rauschenberg später: „Die Malerei bezieht sich auf beides, auf die Kunst und auf das Leben [...]. Ich versuche, in dieser Kluft zwischen beiden zu handeln.“, in: Jürgen Wissmann, Robert Rauschenberg. *Black Market*, Stuttgart 1970, S. 5.

³²⁷ Kap. IIc).

³²⁸ Schilling, Aktionskunst, S. 53.

³²⁹ Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, in: *Art News*, Vol. 51, Nr. 8, Dezember 1952, S. 22-23 und 48-50.

³³⁰ *ibid.*, S. 22; siehe auch: Kelley, Expériences, S. 15.

³³¹ vgl. zur Wirkung des Artikels: Rosalind Krauss, *Emblèmes ou lexies: le texte photographique*, in: *Macula*, Sonderband, L'Atelier de Jackson Pollock, Paris 1978, S. 15-24 und de Loisy, *Bouleversements*, S. 15.

³³² Pierre Restany, 1960: *l'année hors limites*, in: Ausstellungskatalog „Hors limites. L'art et la vie 1952-1994“, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 26.

³³³ siehe Einleitung, S. 5-6; und Verspohl, *Dialog*, S. 134.

³³⁴ Kelley, Expériences, S. 53.

³³⁵ Schilling, Aktionskunst, S. 10.

³³⁶ Allan Kaprow, *Assemblage, Environment and Happenings*, New York 1966, S. 165.

- ³⁵⁷ Gadamer, Aktualität, S. 15.
- ³⁵⁸ *ibid.*, S. 22.
- ³⁵⁹ *ibid.*, S. 23.
- ³⁶⁰ *ibid.*, S. 26.
- ³⁶¹ *ibid.*, S. 27.
- ³⁶² Phil. Wörterb., S. 647.
- ³⁶³ Gadamer, Aktualität, S. 27.
- ³⁶⁴ Walther Benjamin, Goethes Wahlverwandschaften, cit. n. Höck, Suche, S. 14; vgl. Kap. 12a), Anm. 245.
- ³⁶⁵ Walther Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hier: Frankfurt/ M. 1977, S. 16-18.
- ³⁶⁶ *ibid.*, S. 37/38.
- ³⁶⁷ *ibid.*, S. 38.
- ³⁶⁸ vgl. Rüdiger Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5, 1973, S. 38-73, und die Kritik Bürgers, Theorie, S. 76; siehe auch *ibid.*, S. 111: „Die Kantsche Ästhetik geht bekanntlich nicht von einer Bestimmung des Kunstwerkes, sondern des ästhetischen Urteils aus. Für eine solche Theorie aber ist die Werkkategorie nicht zentral; im Gegenteil [...]“
- ³⁶⁹ 1. Futuristisches Manifest, veröffentlicht in: *Le Figaro*, 20. Februar 1909, abgedruckt in: Kat. Venedig 1986, S. 67.
- ³⁷⁰ Daß diese Übertragung des Schönen auf außerkünstlerische Zwecke problematisch ist, darauf verweist bereits Benjamin in seiner Schrift „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1936. Bei den Futuristen mündet dieser Kontextwechsel in einer Ästhetisierung des Politischen und der Verherrlichung des Krieges. So schreibt Marinetti: „[...] Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphone, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet. Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert. Der Krieg ist schön [...]“ cit. n. Benjamin, Kunstwerk, S. 43.
- ³⁷¹ *ibid.*, S. 42-44; vgl. Höck, Suche, S. 15.
- ³⁷² Bürger, Theorie, S. 126; vgl. Uesseler, Kunst, S. 91.
- ³⁷³ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/ M. 1939, S. 379.
- ³⁷⁴ Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, trad. de l'anglais par Didier Coste, Paris 1973, S. 108.

- ³⁷⁵ Marcuse, Kultur, S. 88: „Die affirmative Kultur war die geschichtliche Form, in der die über die materielle Reproduktion des Daseins hinausgehenden Bedürfnisse der Menschen aufbewahrt blieben [...]“. Sie hat zwar die „äußeren Verhältnisse, von der Verantwortung um die „Bestimmung des Menschen“ entlastet — so stabilisiert sie deren Ungerechtigkeit —, aber sie hält ihnen auch das Bild einer besseren Ordnung vor, die der gegenwärtigen aufgegeben ist.“ Im Medium des Scheins kann hier tatsächliches Glück empfunden werden, ein Glück allerdings, das sich im realen Leben nicht einlösen läßt. Vgl. dazu auch Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, in: ders., Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud, Bd. XIV, S. 419-506, und Höck, Suche, S. 17-24. Zur Kritik am Begriff „affirmativ“ siehe: Bazon Brock, Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, in: Düsseldorf 1990, S. 183-185.
- ³⁷⁶ Höck, Suche, S. 79.
- ³⁷⁷ Millet, *L'art contemporain*, S. 22.
- ³⁷⁸ Kelley, *Expériences*, S. 50.
- ³⁷⁹ Dabei ist das *objet trouvé* eben nicht das zufällige Banale, sondern das durch die besondere, künstlerische Intuition Herausgehobene, das *objet choisi* und die „trouaille“, wörtlich: glücklicher Fund und Einfall.
- ³⁸⁰ So äußert sich etwa Vostell: „[...] les techniques nouvelles sont aussi le contenu des tableaux dans le sens de *the medium is the message* [...]“. Le fait de travailler avec des matériaux déjà existants crée une tension nouvelle, car ce sont des matériaux qui ne sont plus conçus dans l'atelier de l'artiste. C'est pour cette raison que je tiens beaucoup plus au terme „réalisme trouvé“ qu'à celui de pop-art. Car le pop-art est à nouveau de la peinture.“, in: Jürgen Schilling, Un entretien avec Wolf Vostell, 1959-1979, in: Ausstellungskatalog „Vostell. Pour Mémoire. Tableaux et dessins 1954-1982“, Musée des Beaux-Arts et de la dentelle, Calais 1982, S. 10.
- ³⁸¹ Wolf Schön, Kommunikationsobjekte, in: *Kunstforum International*, Bd. 1, 1972, S. 88.
- ³⁸² Gilbert Lascault, *L'art contemporain et la „vieille taupe“*, in: *Art et contestation*, Brüssel 1968, S. 63-94.
- ³⁸³ Adorno, *Ästh. Theorie*, S. 273.
- ³⁸⁴ vgl. Caron, *Réflexions*, S. 17-18.
- ³⁸⁵ Popper, *Kinet. Kunst*, S. 123.
- ³⁸⁶ Röhrs, *Spiel*, S. 11.
- ³⁸⁷ Allan Kaprow, Vortrag Centre Georges Pompidou, 10. November 1994.
- ³⁸⁸ Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*, Buenos Aires 1946; übersetzt ins Englische in: *Art in Theory 1900-*

1990. *An Anthology of Changing Ideas*, hg. v. Charles Harrison u. Paul Wood, Oxford 1992, S. 646.

³⁸⁹ Bazon Brock, 12 Environments, in: *Ausstellungskatalog „50 Jahre Kunsthalbe Bern“*, Bern 1968, S. 1.

³⁹⁰ Kelley, *Expériences*, S. 50.

³⁹¹ Höck, *Suche*, S. 80.

³⁹² Wolf Vostell, *Ausstellungskatalog „Elektronisch“*, Aachen 1970, S. 7; hier cit. n. Schilling, *Aktionskunst*, S. 120.

³⁹³ *ibid.*, S. 119.

³⁹⁴ Danto, *Verklärung*, S. 47.

³⁹⁵ Theodor W. Adorno, *Éduquer après Auschwitz*, in: *Modèles Critiques. Interventions-Répliques*, Paris 1984, S. 209.

³⁹⁶ vgl. etwa Guy Debord, *La société du spectacle*, in: *Internationale Situationniste*, Juni 1960; siehe auch Marie-Luise Syring, *Einführung*, in: Düsseldorf 1990, S. 13 und *ibid.*, S. 40.

³⁹⁷ Auch Danto betont: „[...] je größer der Grad des beabsichtigten Realismus, desto größer auch die Notwendigkeit äußerlicher Hinweise, daß es sich um Kunst und nicht um Realität handelt. Diese Hinweise erübrigen sich um so eher, je weniger realistisch das Werk ist. [...] In realistischen Stücken verstärken realistische Kostüme die künstlerische Illusion, in Straußenstücken hingegen würden sie bei jenen Zuschauern, die sich unsicher sind, ob sie nun Zuschauer oder Augenzeugen sind, die Einstellungen durcheinanderbringen. [...] Deshalb glaube ich, daß wir die philosophische Rolle dieser nichtmimetischen Eigenschaften der Kunst (um Meyer Schapiros Ausdruck zu verwenden) als Bedingungen der mimetischen Kunst gar nicht hoch genug veranschlagen können.“, *Verklärung*, S. 49-50.

³⁹⁸ Popper, *Art — Action and Participation*, London 1975, S. 10.

³⁹⁹ *ibid.*, S. 13.

⁴⁰⁰ vgl. Allan Kaprow, Vortrag Centre Georges Pompidou, 10. November 1994.

⁴⁰¹ vgl. Popper, *Participation*, S. 13-14.

⁴⁰² Kap. 11c); II1b).

⁴⁰³ siehe dazu Popper, *Kinet. Kunst*; Paul Wember, *Ausstellungskatalog „Bewegte Bereiche in der Kunst“*, Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld 1963; *Ausstellungskatalog „Lumière et Mouvement. Art Cinétique à Paris“*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1967.

⁴⁰⁴ Bereits hier kristallisiert sich eine neue Entwicklung heraus, die über die optische Sensibilisierung eine wichtige Selbstbewegung des Betrachters auslöst. „Il en résulte une plus grande participation du spectateur qui doit accomplir une

série de mouvements pour ressentir toute l'expérience cinétique. Dans le même sens une recherche encore plus impérative fut accomplie par Agam qui créa des œuvres demandant des mouvements très précis du spectateur et qui ne révélait leur structure qu'à cette condition, structure fondée sur la notion de l'image évanescence engendrant un sentiment aigu du temps. Il créa également des œuvres dont la manipulation par le spectateur devenait partie intégrante du processus esthétique.“, in: *Ausstellungskatalog „Lumière et Mouvement. Art Cinétique à Paris“*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1967, o.S.

⁴⁰⁵ *Ausstellungskatalog „Jean Tinguely. A Magic Stronger than Death“*, Palazzo Grassi, Venedig 1987, Text von Pontus Hultén, S. 15-26.

⁴⁰⁶ Bezeichnung Op-Art seit der Ausstellung „The Responsive Eye“, Museum of Modern Art, New York 1965.

⁴⁰⁷ Millet, *L'art contemporain*, S. 14.

⁴⁰⁸ Hultén, Venedig 1987, S. 27, Hervorhebung im Text.

⁴⁰⁹ vgl. Popper, *Kinet. Kunst*; Guy Brett, *Kinetic art. The language of movement*, London 1968; George Rickey, *Constructivism. Origins and Evolutions*, New York 1967.

⁴¹⁰ vgl. Pontus Hultén, *Ausstellungskatalog „Mouvement“*, Galerie Denise René, Paris 1955

⁴¹¹ Denise René, Interview, in: *Cimaise*, Nr. 162/163, 1983, S. 14.

⁴¹² Popper, *Participation*, S. 22.

⁴¹³ Sartre, cit. n. Popper, *Participation*, S. 45.

⁴¹⁴ Aufführung von *Circus* in Horst Richters Film *Dreams that money can buy* von 1944-47.

⁴¹⁵ Kap. 11c).

⁴¹⁶ siehe Kap. 11b).

⁴¹⁷ im folgenden *ibid.*, S. 20-23.

⁴¹⁸ In diesem Sinne äußert sich auch Finkeldey über den Vergleich von Duane Hansons *Bowery Bums* und George Segals *Bowery*: „Die Schockwirkung [bei Hanson] bleibt jedoch oberflächlich. Ist der unmittelbare Schock ausgestanden, die Künstlichkeit der menschlich wirkenden Figuren erkannt, kann leicht ein Aufatmen des Beschauers folgen, welches Hanson bestimmt nicht intendierte.“ Finkeldey, Segal, S. 86.

⁴¹⁹ Heckhausen, *Entwurf*, S. 139.

⁴²⁰ Hultén, Venedig 1987, S. 55: „Meta-matic drawings vary enormously, entirely according to how the machine is set up and used. No two drawings are ever completely identical. How close the felt-tip pen or other marker is fixed to the paper is an important factor, but the fluidity or otherwise of the colouring

agent, or the texture of the paper, will also play a part. The operator can use pencil, ballpoint, stamps, invisible ink... The decisive thing is how long the machine is allowed to run without interference, and how long with each separate colour."

⁴⁰¹ Art Buchwald, The Latest in Abstract Art, in: *New York Herald Tribune*, 3. Juni 1959.

⁴⁰² *ibid.*

⁴⁰³ Tinguely, in: Paul Wember, Ausstellung „Jean Tinguely. Maschinenbild“, Museum Haus Lange, Krefeld 1960, o. S.

⁴⁰⁴ vgl. Hulthen, Venedig 1987 S. 56.

⁴⁰⁵ Heckhausen, Entwurf, S. 140.

⁴⁰⁶ vgl. Kap. 12b).

⁴⁰⁷ Gadamer, Aktualität, S. 34; vgl. Kap. II1c).

⁴⁰⁸ Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. 1977, S. 178-179.

⁴⁰⁹ Kap. 12c).

⁴¹⁰ Gadamer, Wahrheit, S. 110.

⁴¹¹ Popper, Participation, S. 19.

⁴¹² vgl. Kap II2a): zur lebendigen ästhetischen Erfahrung.

⁴¹³ vgl. Wember, Krefeld 1963, S. 19: „Die kinetischen Apparate stehen auf eine besondere Weise zwischen Spiel und Bewußtsein, Spielzeug und Poesie. Die kinetischen Arbeiten haben aber nicht, wie man vielleicht meinen könnte, eine flüchtigere Existenz als die Traditionskunstwerke. Das Gegenteil ist der Fall. Man kann ein Mobile von Calder, ein Tastbild von Agam, ein Maschinenbild von Tinguely nicht im Vorbeigehen erfassen, man muß tief in das Leben des einzelnen Werkes eindringen. Erst dann erlebt man die Möglichkeiten in den Formen, die sich zwischen apparatgebundenen Grenzen und der geistigen Freiheit abspielen.“ Auch Rickey hebt die Wichtigkeit der Partizipation hervor: „[...] the better one gets to know [die Struktur des kinetisch bewegten Gebildes, Anm. d.V.] the duller it becomes, just the opposite of the durability and renewal associated with great art. [...] In kinetic art, though, chance has been left mostly to the caprice of the wind or of the participating spectator.“ George W. Rickey, The Morphology of Movement, in: *The Art Journal*, Sommer 1963, 22. Jg., Nr 4, S. 227.

⁴¹⁴ Popper, Participation, Kapitelüberschriften.

⁴¹⁵ *ibid.*, S. 7.

⁴¹⁶ Udo Kultermann, Art and Life, New York/Washington 1971, S. 107.

⁴¹⁷ Manifest Int., S. 39.

⁴¹⁸ vgl. Kap. II2c), S. 73. „Was hier mitschwingt, ist [...] die Bezogenheit auf das immanente Ordnungsgefüge des Werkes, das „das freie Spiel der

Assoziationen“ in eine vorgegebene Struktur aufnimmt. Es ist nämlich nicht irgendein freies Spiel, sondern wie alles Spiel, geregeltes, freies Spiel, das seine Struktur vom Appellcharakter des Werkes empfängt, das was als offene oder freie Determination des Spiels bezeichnet wurde.“

⁴¹⁹ Wichtigste und einzig vollständige Literatur zur GRAV: Maurizi, GRAV, dort auch umfangreiche Dokumentation und Texte der GRAV; und Como 1975, mit ausführlichen Darstellungen des gesamten Schaffens, erstellt von einigen Mitgliedern der GRAV kurz vor Auflösung der Gruppe und übersetzt ins Italienische.

⁴²⁰ Es sei an dieser Stelle nur auf die grundlegende Untersuchung von Hubert Michael Weber verwiesen, der die Beteiligungsstruktur während eines Vostell-Happenings aus psychologischer Sicht analysiert: Weber, Vostell, *passim*.

⁴²¹ Maurizi, GRAV, S. 27/28.

⁴²² Como 1975, S. 18.

⁴²³ Abgedruckt in: *ibid.*

⁴²⁴ vgl. Morellet, in: Como 1975, Questionario, S. 130.

⁴²⁵ Kelley, Expériences, S. 50.

⁴²⁶ vgl. „Künstlertgruppen — Von der Utopie einer kollektiven Kunst“, *Kunstforum International*, Bd. 116, November/ Dezember 1991; Popper, Participation; Maurizi, GRAV, S. 11-17.

⁴²⁷ Equipo “57, Manifest „La Interactividad des espacio plástico en pintura“, Dezember 1959, in: Maurizi, GRAV, S. 18, Anm. 3.

⁴²⁸ Fontana, Manifest, zitiert Kap. II.2.b), S. 78. Das *Weißer Manifest* wurde erst 1987 ins Französische und 1992 ins Englische übersetzt!

⁴²⁹ Schilling, Aktionskunst, S. 39; vgl. Einführung zum Weißen Manifest in: Art in Theory, S. 642: „His work and ideas effected an important transition between the advanced movements of pre-war years and the re-emergent European avant-gardism of the later 1950s and 1960s.“ Man darf die Rolle der sprachlichen Barriere nicht unterschätzen. Gerade in Lateinamerika, wo Informationen über das europäische Kulturleben bis in die fünfziger Jahre relativ schwer zugänglich waren, mußte Fontana eine wichtige Rolle spielen. Vgl. Paris 1992, S. 306.

⁴³⁰ Kurt Leonhard, Lucio Fontana, in: *Das Kunstwerk*, Nr. 1/2, 1961, S. 14-15.

⁴³¹ vgl. Tommaso Trini, The Last Interview Given by Fontana, in: *Studio International*, Nr. 184, Heft 9/49, 1972, S. 164.

⁴³² Otto Piene, in: Ausstellungskatalog „Lucio Fontana“, Leverkusen 1962, S. 48; cit. n. Schilling, Aktionskunst, S. 38.

⁴³³ Erster Zusammenschluß 1957 von Heinz Mack und Otto Piene zur Veranstaltung von Abendausstellungen im Atelier Pienes; 1958 Zusammenschluß mit Günther Uecker und Erscheinen der Zeitschrift „Zero“, die dann namengebend werden sollte; vgl. Dieter Honisch, Zero, in: Ausstellungskatalog „Kunst der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985“, Nationalgalerie, Berlin 1985, S. 140-153.

⁴³⁴ Cyril Barrett, Op Art, in: *Studio Vista*, 1970, S. 157, cit. n. Maurizi, GRAV, S. 13.

⁴³⁵ Gruppo N, Autopresentazione, in: Ausstellungskatalog „Nessuno è invitato a intervenire“, Studio N, Padua 1960, cit. n. Maurizi, GRAV, S. 14.

⁴³⁶ Jean Tinguely, Für Statik, Handblatt, März 1959; abgedruckt in: Venedig 1987, S. 56.

⁴³⁷ Bürger, Theorie, 126; vgl. Kap. II2b).

⁴³⁸ Adorno, Ästh. Theorie, S. 379; vgl. *ibid.*

⁴³⁹ Popper, Participation, S. 8.

⁴⁴⁰ Günther Uecker, Schriften, Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen, hg.v. Stephan von Wiese, St. Gallen 1979, S. 49, cit. n. Honisch, Zero, S. 144: „Daß man das Bild in Deutschland von alten und müden Inhalten entlasten und einen neuen Freiraum schaffen mußte, lag eigentlich auf der Hand. Der Überfüllung setzte man die Leere entgegen, der persönlichen Mitteilungsbedürftigkeit das nicht zu Vermittelnde in möglichst einfachen und simplen Formen, die frei von persönlichen Attitüden waren.“

⁴⁴¹ vgl. Antje von Graevenitz, Der Weg ist nicht zweigeteilt, sondern rund. Überlegungen zum Bilderstreit in (West-)Deutschland nach 1945, in: Ausstellungskatalog „Bilderstreit Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960“, Museum Ludwig, Köln 1989, S. 224-225.

⁴⁴² Essai d'appréciation de nos recherches, 1960, in: Maurizi, GRAV, S. 260. Alle Texte der GRAV sind abgedruckt in: *ibid.*, S. 259-310

⁴⁴³ vgl. Paris 1992, S. 306.

⁴⁴⁴ vgl. Como 1975, S. 5.

⁴⁴⁵ Morellet, in: Como 1975, Questionario, S. 130; vgl. auch Le Parc: „Romper l'isolamento“, *ibid.*

⁴⁴⁶ Acte de fondation, 1960, in: Maurizi, GRAV, S. 259.

⁴⁴⁷ Como 1975, S. 6.

⁴⁴⁸ zu den Mitgliedern des Centre siehe: Maurizi, GRAV, S. 67.

⁴⁴⁹ Essai d'appréciation de nos recherches, in: *ibid.*, S. 260.

⁴⁵⁰ Maurizi, GRAV, S. 69.

⁴⁵¹ Essai d'appréciation de nos recherches, in: *ibid.*, S. 260.

⁴⁵² Nouvel engagement, 1968, in: *ibid.*, S. 280-281.

⁴⁵³ *ibid.*, S. 280.

⁴⁵⁴ Frank Popper, Kollektive Absichten und Ausführungen in den Bildenden Künsten der Gegenwart, in: *Kunstforum International*, Bd. 116, November/ Dezember 1991, S. 137.

⁴⁵⁵ zweite Station unter dem Titel „Rörelse i konsten“ im Moderna Museet, Stockholm.

⁴⁵⁶ Propositions sur le mouvement/ Framställningar över rörelsen, Januar 1961, Faltblatt, abgedruckt in: Maurizi, GRAV, S. 261-263.

⁴⁵⁷ Como 1975, S. 6.

⁴⁵⁸ Propositions sur le mouvement, in: Maurizi, GRAV, S. 262.

⁴⁵⁹ Como 1975, S. 6.

⁴⁶⁰ vgl. auch Morellet, Questionario, in: Como 1975, S. 133: „Per contro, se la „op art“ mi ha interessato per il suo aspetto negativo (rifiuto del messaggio del lirismo, dell'arbitrario), io non sono mai stato interessato dai virtuosistici trompe l'œil in cui s'è presto trovata imprigionata.“

⁴⁶¹ vgl. Millet, L'art contemp., S. 37-61.

⁴⁶² Assez de mystifications, September 1961, Handblatt, abgedruckt in: Como 1975, S. 23; Maurizi, GRAV, S. 263-264.

⁴⁶³ *ibid.*, in: Como 1975, S. 23; Hervorhebung im Text.

⁴⁶⁴ *ibid.*; Hervorhebung von den Verfassern.

⁴⁶⁵ Transformer l'actuelle situation de l'art plastique, Oktober 1961, Handblatt, abgedruckt in: *ibid.*, S. 25; Maurizi, GRAV, S. 264-265.

⁴⁶⁶ *ibid.*, in: Como 1975, S. 25; Hervorhebung im Text.

⁴⁶⁷ *ibid.*

⁴⁶⁸ vgl. Ausstellungskatalog „Gerhard von Graevenitz“, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1984, S. 22.

⁴⁶⁹ Nouvelle Tendence, März 1962, Faltblatt, abgedruckt in: Maurizi, GRAV, S. 270-271; hier S. 271.

⁴⁷⁰ Como 1975, S. 26.

⁴⁷¹ Ausstellungskatalog „Nouvelle Tendence“, Musée des arts décoratifs, Paris 1964; vgl. Millet, L'art contemp., S. 37.

⁴⁷² Guy Habasque, Le GRAV, in: *L'Œil*, Nr. 107, 1963, S. 46.

⁴⁷³ vgl. Maurizi, GRAV, S. 79/80.

⁴⁷⁴ *ibid.*, S. 80.

⁴⁷⁵ vgl. Como 1975, Questionnaire, S. 130; Stein: „Il lavoro di gruppo? — un'illusione.“

⁴⁷⁶ vgl. Como 1975, S. 33; Übersetzung der Aufzeichnungen der GRAV ins Italienische.

⁴⁷⁷ Julio Le Parc, in: Darmstadt 1992, S. 22.

⁴⁷⁸ vgl. Kap. II2c).

⁴⁷⁹ übersetzt aus dem Italienischen, Como 1975, S. 33.

⁴⁸⁰ vgl. etwa Robert Morris, *Column*, 1961, zerstört, und ders., *Untitled (Box for Standing)*, 1961, zerstört, abgebildet in: Ausstellungskatalog „Robert Morris“, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 203 u. 204.

⁴⁸¹ Heckhausen, Entwurf, S. 140, vgl. Kap. I.1.b), S. 20.

⁴⁸² Brockhaus Lexikon, Wiesbaden/ München 1982, Bd. 10, S. 225.

⁴⁸³ vgl. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Reinbek bei Hamburg 1957; frz.: *Labyrinthe de l'Art Fantastique. Le maniérisme dans l'art européen*, Paris 1967, S. 133-134; als klassische Labyrinth sei hier nur auf das minoische Labyrinth, dem Daedalus zugeschrieben, und auf das christliche Labyrinth, wie man es etwa in der gotischen Kathedrale findet, verwiesen.

⁴⁸⁴ Eberhard Roters, in: Ausstellungskatalog „Labyrinth. Phantastische Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart“, Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, Kunstverein Berlin, und Akademie der Künste, Berlin 1966, S. 9.

⁴⁸⁵ Daran knüpft sich etwa auch der griechische Mythos des Fadens der Ariadne, der Theseus den Weg aus dem Labyrinth des Minotaurus zurückweist; vgl. *ibid.*, S. 9: Erst im 16. Jahrhundert „entstand jene Labyrinthform, die nicht mehr Einbahnstraße des Schicksals bedeutet, sondern neben dem umständlichen Weg ins Zentrum auch Gänge aufweist, die in die Irre führen, und die deshalb dem Wanderer die zweifelhafte Freiheit der Entscheidung überläßt, welche Wege er einschlagen soll [...]“ Im 16. Jahrhundert sind auch die Dartellungen am Scheideweg sehr beliebt, die die gleiche Freiheit der Entscheidung thematisieren.

⁴⁸⁶ Heinz Ladendorff, in: *ibid.*, S. 13.

⁴⁸⁷ *ibid.*, S. 16; vgl. insbesondere zum Labyrinth in zeitgenössischer Kunst: Hermann Kern, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München 1982.

⁴⁸⁸ *ibid.*

⁴⁸⁹ Hocke, *Labyrinth*, S. 134.

⁴⁹⁰ Kemp, *Kunstwerk*, S. 212-213: In *Die Lauscherin* von Nicolaes Maes wird, so Kemp, „die Kommunikation im Innern des Bildes „präsentiert,

und zwar so, daß sie nicht nur das bedeutet, was sie ohne Zuschauer für die beteiligten Akteure der inneren Kommunikation bedeuten würde, sondern daß sie eine zusätzliche Bedeutung hat, die gerade aus dem Umstand der Anwesenheit von Zuschauern resultiert“. Für die voyeuristische Situation gilt das Gegenteil: hier resultiert die zusätzliche Bedeutung der Situation für den Voyeur daraus, daß die beteiligten Akteure von seiner Anwesenheit nicht wissen.“

⁴⁹¹ Jean-Paul Sartre, *Le Regard*, in: *L'être et le néant*, Paris 1943, S. 298-349.

⁴⁹² Sartre, *Regard*, S. 306, Hervorhebung im Text.

⁴⁹³ *ibid.*, S. 303, Hervorhebung im Text.

⁴⁹⁴ zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Großen Glass* siehe: Daniels, Duchamp, S. 73-165.

⁴⁹⁵ *ibid.*, S. 24.

⁴⁹⁶ Sartre, *Regard*, S. 301.

⁴⁹⁷ *ibid.*, S. 314.

⁴⁹⁸ Daniels, Duchamp, S. 279-291. Dieses letzte Werk von Duchamp wurde erst posthum öffentlich bekannt, so daß sich die GRAV darauf nicht bezieht. Es sei dennoch als eines der krassesten Beispiele einer voyeuristischen Situation hier genannt.

⁴⁹⁹ vgl. Kap. II1a).

⁵⁰⁰ Beschreibung in: Como 1975, S. 33.

⁵⁰¹ Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction de je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, in: *Écrits*, Paris 1966, S. 95: „par ces deux aspects de son apparition [...] la permanence mentale du je en même temps qu'elle préfigure sa destination aliénante.“

⁵⁰² So sagt uns Platon im Höhlengleichnis etwa, daß der Mensch im Schatten nur den Schein erblickt, den zu durchstoßen er auf dem Weg zum Sein gefordert ist (Platon, *Politeia*, 514a, 2-517a, 7). Das Sein aber sei die Erkenntnis der Seele. „das Hinaufsteigen des von der Fessel Befreiten als „Aufschwung der Seele in den Bereich der Einsicht“, Arbeitstexte für den Unterricht: Erkenntnis und Sein I. Epistemologie, Stuttgart 1978, S. 20; dort auch der Text Platons in der Übersetzung Heideggers abgedruckt; vgl. Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*. Mit einem Brief über den „Humanismus“, Bern 1947, S. 7-19.

⁵⁰³ vgl. Kap. I2a).

⁵⁰⁴ *ibid.*

⁵⁰⁵ Kap. II1a).

⁵⁰⁶ vgl. auch Dewey, *ibid.*, S. 63-65.

⁵⁰⁷ vgl. Kap. IIb): Freiwilligkeit, Selbstbestimmung und Unverantwortlichkeit sind Voraussetzungen

dafür, daß sich das Spiel entfalten kann; vgl. etwa Caillois, *Spiel*, S. 12.

⁵⁰⁸ vgl. Kap. IIc): Wygotski betont, daß das Kind „im Spiel [...] immer weiter [ist], als es seiner durchschnittlichen Altersstufe entsprechen würde, weiter als sein gewöhnliches alltägliches Verhalten: als ob es sich im Spiel um einen Kopf überragen würde.“; Wygotski, *Spiel*, S. 144. Das gleiche gilt in veränderter Form auch für den erwachsenen Spieler, der sich im Spiel bereitwillig Prozessen aussetzt, die er in seinem alltäglichen Lebensvollzug nicht zulassen würde. Aus diesem Grund kommt dem Spiel eine so große Bedeutung im therapeutischen Prozeß zu; vgl. Winnicott, *Spiel*, S. 144, und Perls, *Gestalt*, S. 26.

⁵⁰⁹ Sigmund Freud, *Der Humor* (1927), in: *Studienausgabe* Bd. 4, Frankfurt/ M. 1970, S. 275-282.

⁵¹⁰ Hartmut Kraft, *Wer lacht wann und warum mit wem oder über wen oder was? Psychoanalytische Notizen*, u.a. zu Jeff Koons, in: *Kunstforum International*, Bd. 120, 1992, S. 112.

⁵¹¹ Varenne/ Bianu, *Jeux*, S. 16; das lateinische Wort *jocus*, aus dem sich etwa das französische Wort *jeux* entwickelt, bedeutete noch „Freude, Lachen oder Lärm“; *ibid.*, S. 9.

⁵¹² Die Bedeutung dieser „Überantwortung“ an die Spielidee wurde bereits herausgestellt; vgl. Kap. I.2.c), S. 42; und Gadamer, *Wahrheit*, S. 110: „Das Ordnungsgefüge des Spiels läßt den Spieler gleichsam in sich aufgehen und nimmt ihm damit die Aufgabe der Initiative ab, die die eigentliche Anstrengung des Daseins ausmacht.“

⁵¹³ vgl. zum Begriff der „erfüllten Zeit“: Gadamer, *Aktualität*, S. 55.

⁵¹⁴ Heidemann, *Spiel*, S. 72; vgl. Kap. I.2.c), S. 43.

⁵¹⁵ Die *Cœurs volants* wurden 1936 als Deckblatt des Cahier d'Art entworfen. Wenn man sie lange genug betrachtet, beginnen die Farben derart zu vibrieren, daß man den Eindruck gewinnt, die Herzen schlugen.

⁵¹⁶ Popper, *Participation*, S. 91; vgl. auch Abb. S. 70: François Morellet, *Trames 30 87° 93° 183°*, Wandmalerei im Quartier Beaubourg, 1970/71, zerstört.

⁵¹⁷ siehe im folgenden: Hulten, *Venedig* 1987, S. 121.

⁵¹⁸ Bereits Asgar Jorn hatte ein solches Labyrinth geplant, das jedoch nicht zur Ausführung kam; vgl. Öhr, *Phantom*, S. 234-235 und 265.

⁵¹⁹ Richard Kostelanetz, *The Theater of Mixed Means*, London 1970, S. 6; zu dieser Einteilung vgl. Rainer Wick, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis*, Köln 1975, Tabelle S. 29.

⁵²⁰ Popper, *Participation*, S. 10.

⁵²¹ Luciano Inga-Pin, *Performances*, Padua 1978, S. 3.

⁵²² Winnicott, *Spiel*, S. 49.

⁵²³ Buytendijk, *Spiel*, S. 24.

⁵²⁴ Jean Tinguely, *La Jalousie I*, 1960, und *La Jalousie II*, 1961, Edinburg, Scottish National Gallery of Modern Art, abgebildet in: *Venedig* 1987, S. 94 u. 95. Das Wort „Jalousie“ bezeichnet dabei im Deutschen einen Vorhang, der aus einzelnen Bändern bzw. Lamellen besteht, im Französischen jedoch „Eifersucht“.

⁵²⁵ vgl. Kap. II2c).

⁵²⁶ Wember, in: *Krefeld* 1963, S. 19; vgl. hierzu: Kap. II2c).

⁵²⁷ *ibid.*, S. 88.

⁵²⁸ Julio Le Parc, in: Darmstadt 1992, S. 44.

⁵²⁹ *ibid.*, S. 50.

⁵³⁰ Wember, in: *Krefeld* 1963, S. 19.

⁵³¹ Rickey, *Morphology*, S. 227.

⁵³² übersetzt aus dem Italienischen, Como 1975, S. 36.

⁵³³ *Assez de mystifications II*, Oktober 1963, Handblatt, abgedruckt in: *ibid.* und in: Maurizi, *GRAV*, S. 273-274.

⁵³⁴ *L'instabilité — Le Labyrinthe*, abgedruckt in: Maurizi, *GRAV*, S. 271-273. Die GRAV spricht von einer „ouverture vers de nouvelles expériences“, von einer Aufhebung der radierten Bedingungen der Kunstbetrachtung „conditionnée par son niveau de culture, d'information, d'appréciation esthétique, etc.“, der Veränderung des Betrachters zu einem „être capable de réagir“. Er soll von einem „spectateur en face de choses de la vie courante“ zu einem bewußten Veränderer werden: „Sa participation est nécessaire pour produire la situation ou la modifier. Il déclenche un mouvement, l'arrête ou produit des changements à volonté.“

⁵³⁵ *Assez de mystifications II*, in: Como 1975, S. 36.

⁵³⁶ *ibid.*

⁵³⁷ vgl. Popper, *Participation*, S. 10.

⁵³⁸ *ibid.*, S. 11.

⁵³⁹ vgl. Kap. II2b).

⁵⁴⁰ *Proposition pour un lieu d'activation*, 1963, in: Maurizi, S. 275; vgl. *Assez de mystifications II*, wo man die gleiche Formulierung findet: „dans une action qui déclenche ses qualités positives dans un climat de communication et d'interaction“.

⁵⁴¹ vgl. Kap. II2c).

⁵⁴² Irving Goffman, *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*, in: *Bauwelt Fundamente*, Bd. 30,

hg. v. Ulrich Conrads, Gütersloh 1971, S. 29; cit. n. Finkeldey, Segal, S. 89. Es ließe sich mittels eines erweiterten Verständnis von Situation einerseits und Kunstbetrachtung andererseits auch von diesem Begriff her erklären, warum die Betrachtung, d.h. die Interaktion der Betrachtung konstituierend für das Kunstwerk ist.

⁵⁴³ Guy Debord, Rapport zur Konstruktion von Situationen, Hamburg 1980, S. 41; cit. n. Ohrt, Phantom, S. 176. Vgl. zum Begriff der Situation auch: *ibid.*, S. 161-168.

⁵⁴⁴ Debord, Rapport., S. 37, cit. n. Ohrt, Phantom., S. 177/178.

⁵⁴⁵ Guy Debord, in: Situationistische Internationale, Nr. 1, cit. n. Ohrt, Phantom., S. 178.

⁵⁴⁶ Proposition pour un lieu d'activation, in: Maurizi, GRAV, S. 275/6.

⁵⁴⁷ *ibid.*: „Évidemment dans une première étape et pour briser l'apathie ou l'inhibition des gens il faudra trouver des solutions transitoires, par exemple, un minimum de participation des personnes devra déclencher des modifications très importantes; ou bien à l'aide d'amateurs maintenir un niveau d'interaction, en laissant surtout une grande marge à la libre initiative et à l'improvisation.“

⁵⁴⁸ siehe: Oelschlägel, Prager, S. 20, und Detlev Uslar, Psychologie und Welt, Stuttgart 1972, S. 49, cit. n. Oelschlägel, *ibid.*

⁵⁴⁹ *ibid.*, S. 22.

⁵⁵⁰ Maurizi, GRAV, S. 136.

⁵⁵¹ vgl. Kap. II2a).

⁵⁵² Stop Art!, 1965; aktualisierte Fassung ihres Manifestes „Assez de mystifications“ von 1963, in: Ausstellungskatalog „Labyrinthe III: Groupe de Recherche d'Art Visuel — Paris“, The Contemporaries, New York 1965, wiederabgedruckt in: Maurizi, GRAV, S. 277.

⁵⁵³ vgl. Kap. II2a).

⁵⁵⁴ siehe Como 1975, S. 36; vgl. auch Joël Stein, Homo ludens, 1967, in: *Robbo*, Nr. 5, November/Dezember 1967, o. S., wiederabgedruckt in: Maurizi, GRAV, S. 308-309.

⁵⁵⁵ Popper, Participation, S. 31.

⁵⁵⁶ Joël Stein, Homo ludens, übersetzt aus dem Französischen.

⁵⁵⁷ vgl. etwa Millet, L'art contemp., S. 40.

⁵⁵⁸ siehe Finkeldey, Segal, S. 136-150 zum Thema gesellschaftlicher Interaktionsräume.

⁵⁵⁹ Journée dans la rue, 1964-1966, Handblatt, abgedruckt in: Como 1975, S. 44 und Maurizi, GRAV, S. 277.

⁵⁶⁰ vgl. etwa Schilling, Aktionskunst, S. 15-30.

⁵⁶¹ Popper, Kinet. Kunst, S. 122-143.

⁵⁶² vgl. Kap. II2a).

⁵⁶³ Kap. II1c).

⁵⁶⁴ Ausstellungskatalog „Yves Klein“, Centre Georges Pompidou, Paris 1985/6, S. 328, dort auch abgebildet.

⁵⁶⁵ vgl. Popper, Participation, S. 76.

⁵⁶⁶ Yves Klein wirft je zwanzig Gramm Goldblatt, die er gegen *Zones de sensibilité picturale immatérielle* eintauchte, unter den Augen der Käufer in die Seine.

⁵⁶⁷ Christo versperrt die rue Visconti, Paris, mittels einer Mauer aus Ölfässern; vgl. Ausstellungskatalog „1960. Les Nouveaux Réalistes“, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1986, S. 93; siehe auch: Antje von Graevenitz, Belief and Doubt. In the Work of Christo and Bruce Nauman, in: *Art and Design*, Nr. 6, Juni 1990, S. 70.

⁵⁶⁸ siehe Schilling, Aktionskunst, S. 116 und S. 119: „Der Aktion lag die Hoffnung zugrunde, nicht nur die primär an der Leseaktion beteiligten Personen anzusprechen; das eigentliche Zielpublikum war der zunächst unbeteiligte „Mann von der Straße“, der zufällig den Ort des Geschehens passiert und dessen Neugier das seltsame Tun erregt.“

⁵⁶⁹ vgl. Paris 1994, S. 356.

⁵⁷⁰ vgl. Paris 1994, S. 349. Schüler an der New School for Social Research, an der Cage von 1956-58 unterrichtete, waren unter anderem George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow und Jackson MacLow.

⁵⁷¹ vgl. Kap. II2b).

⁵⁷² Clément Rosset, Le principe de cruauté, Paris 1988, cit. n. Bertrand Gervais, L'État de la création dans l'art contemporain, unveröffentlichtes Manuskript, Univ. Paris X, 1990-1991, S. 32.

⁵⁷³ vgl. Danto, Verklärung, S. 49-50.

⁵⁷⁴ vgl. Ausstellungskatalog „Joseph Beuys“, Kunsthaus, Zürich 1993, S. 286; vgl. auch Schilling, Aktionskunst, S. 187, zu den Arbeiten von Franz Erhard Walther: „Es bleibt letztlich dem Benutzer [...] eine Spielmöglichkeit zu erfinden [...] [...] Der Künstler sorgt für das Vehikel-Material und spekuliert auf die mentale und physische Kreativität des Benutzers.“

⁵⁷⁵ Joseph Beuys, cit. n. Jörg Schellmann (Hg.), *Joseph Beuys — Die Multiples: Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965-1986*, München 71992, S. 9.

⁵⁷⁶ Multiples recherches, 1966, in: Maurizi, GRAV, S. 278.

⁵⁷⁷ *ibid.*

⁵⁷⁸ Adorno, Ästh. Theorie, S. 379; vgl. Kap. II2b).

⁵⁷⁹ siehe Kap. II2b).

⁵⁸⁰ Ausstellungstitel 1968, Museum am Ostwall, Dortmund.

⁵⁸¹ Parcours à volume variable, 1967, in: Paris 1967, o. S., wiederabgedruckt in: Maurizi, GRAV, S. 279.

⁵⁸² Antje von Graevenitz, Übergangsriten in der modernen Kunst, in: Ruimtelijk Werk, Arnhem 1983, S. 61-76; und diess., Rites of Passage in Modern Art, in: World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art, Bd. 3, London 1990, S. 585-592.

⁵⁸³ vgl. etwa Kujawa, Ursprung, S. 29: „Alle Spiele sind reduzierte Formen, bis zum Banalen geschwundene aber Überlieferungen oder Riten.“

⁵⁸⁴ Huizinga, Ludens, S. 36-37: „Der Gottheit geweihte Spiele, das Höchste, dem der Mensch im Leben seinen Eifer zu widmen hat, so faßte es Platon. [...] Die geweihte Handlung bleibt mit einer wichtigen Seite in der Kategorie Spiel inbegriffen, die Anerkennung ihrer Heiligkeit jedoch geht in dieser Unterordnung nicht verloren.“

⁵⁸⁵ Varenne/ Bianu, Jeux, S. 36; siehe auch *ibid.*, S. 22.

⁵⁸⁶ Claude Rivière, Les rites profanes, Paris 1995, inbes. S. 50-61; vgl. etwa Emile Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris 1912, S. 56, der den Ritus als soziale Verhaltensregel in Bezug auf die „choses sacrées“ analysiert; und etwa Gregory Bateson, Une théorie du jeu et du fantasme, in: Vers une écologie de l'esprit, Bd. 1, Paris 1977, S. 214, der beide, Spiel und Ritus, unter dem Aspekt der Kommunikation betrachtet: „Ici, nous sommes en présence d'une tentative de nier la différence entre carte et territoire, de revenir à l'absolue innocence d'une communication à travers de purs signes indicatifs d'humeur.“

⁵⁸⁷ Rivière, Rites, S. 11; vgl. E. Benviste, Le vocabulaire des institutions européennes, Paris 1969, Bd. 1, S. 100.

⁵⁸⁸ Rivière, Rites, S. 25; vgl. auch Arnold van Gennep, Les rites de passage, Paris 1909.

⁵⁸⁹ Rivière, Rites, S. 51.

⁵⁹⁰ *ibid.*, S. 72.

⁵⁹¹ Philippe Oliviero, L'expérience rituelle, in: Joseph Moingt, Enjeux du rite dans la modernité, Paris 1991, S. 36.

⁵⁹² Rivière, Rites, S. 66.

⁵⁹³ *ibid.*, S. 54; vgl. David I. Kertzer, Ritual, Politics and Power, New Haven 1988.

⁵⁹⁴ *ibid.*, S. 67.

⁵⁹⁵ *ibid.*

⁵⁹⁶ Rivière, Rites, S. 55.

⁵⁹⁷ Gennep, Rites; vgl. Graevenitz, Rites.

⁵⁹⁸ Rivière, Rites, S. 23.

⁵⁹⁹ Max Gluckman, Order and Rebellion in Tribal Africa, London 1963.

⁶⁰⁰ Victor W. Turner, The Ritual Process. Structure and Anti-Structure (1969), Harmondsworth 1974.

⁶⁰¹ *ibid.*, S. 81: „Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial.“

⁶⁰² Rivière, Rites, S. 32-33.

⁶⁰³ „Pour Turner“, so Rivière, „[...] l'efficacité [des Ritus] n'est qu'une illusion ou plutôt l'image fautive d'un résultat, alors qu'il n'y a que transition sans que jamais ne se terminent ni le drame ni le jeu, bien que les séquences aient un début et une fin.“, *ibid.*, S. 33.

⁶⁰⁴ Graevenitz, Rites; vgl. auch Graevenitz., Belief, S. 71.

⁶⁰⁵ vgl. Beschreibung des *Parcours* von der GRAV, in: Paris 1967, o. S. und Maurizi, GRAV, S. 279.

⁶⁰⁶ siehe Kap. III1c).

⁶⁰⁷ Merleau-Ponty, Phénoménologie, S. 116.

⁶⁰⁸ Perls, Gestalt, S. 19.

⁶⁰⁹ siehe auch Kap. II2a).

⁶¹⁰ Perls, Gestalt, S. 38: „[...] notre plus cher désir est de contribuer à extraire notre société de la crise où elle se trouve actuellement.“, und S. 26: „La méthode de traitement consiste à entrer de plus en plus en contact avec la crise présente, jusqu'à ce qu'on s'identifie, en risquant le saut dans l'inconnu, avec l'intégration créatrice du clivage.“

⁶¹¹ Parcours à volume variable, 1967, in: Maurizi, GRAV, S. 279.

⁶¹² vgl. etwa Gadamer, Wahrheit, S. 110: „Das Ordnungsgefüge des Spiels läßt den Spieler gleichsam in sich aufgehen und nimmt ihm damit die Aufgabe der Initiative ab, die die eigentliche Anstrengung des Daseins ausmacht.“

⁶¹³ Maurizi, GRAV, S. 200.

⁶¹⁴ vgl. dazu Fontana, Manifest; siehe auch Kap. II2b).

⁶¹⁵ Antje von Graevenitz, Über Grenzen. Zu einem Hauptthema der Performance- und Concept-Art, in: Ausstellungskatalog „Brennpunkt 2: Die 70er Jahre — Entwürfe — Joseph Beuys zum 70. Geburtstag. Düsseldorf 1970-1991“, Kunstmuseum, Düsseldorf 1991, S. 50.

⁶¹⁶ Variations sur l'escalade, 1968, cit. n. Como 1975, S. 57.

⁶¹⁷ Maurizi, GRAV, S. 213.

1. Literatur zum Spiel

Bücher, Aufsätze, allgemeine Literatur

- Ariès, Philippe; *Centuries of Childhood*, New York 1962
- Bally, Gustav; *Vom Ursprung und von den Grenzen der Freiheit. Eine Deutung des Spiels bei Tier und Mensch*, Basel 1945
- Bateson, Gregory; *Vers une écologie de l'esprit*, Bd. 1, Paris 1977
- Benjamin, Walter; *Über Kinder, Jugend und Erziehung*, Frankfurt ³1970
- Bittner, Günther; *Zur pädagogischen Theorie des Spielszeugs*, in: Hermann Röhrs (Hg.), *Das Spiel — ein Urphänomen des Lebens*, Wiesbaden 1981, S. 51-61
- Buytendijk, Frederik Jacobus Johannes; *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsformen der Lebenstrieb*, Berlin 1934
- Caillois, Roger; *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Stuttgart 1960
- Durkheim, Emile; *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912
- Elschenbroich, Donata; *Spielen und Spielzeug. Aspekte zur Kritik bürgerlicher Theorien des kindlichen Spiels*, in: Hermann Röhrs (Hg.), *Das Spiel — ein Urphänomen des Lebens*, Wiesbaden 1981, S. 63-82
- Fink, Eugen; *Das Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960
- Flitner, Andreas (Hg.); *Das Kinderspiel*, München 1973
- ders. (Hg.); *Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt*, München 1976
- Freud, Sigmund; *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig/ Wien/ Zürich 1920; hier in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Einleitung v. Alex Holder, Frankfurt/ M. 1992, S. 191-249
- ders.; *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud, Bd. XIV, S. 419-506
- ders.; *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. VI, *passim*
- ders.; *Der Humor (1927)*, in: *Studienausgabe* Bd. IV, Frankfurt/ M. 1970, S. 275-282
- Fröbel, Friedrich; *Theorie des Spiels I. Kleine Pädagogische Texte*, hg. v. Elisabeth Blochmann/ Georg Geißler u.a., Weinheim ³1963
- Gadamer, Hans-Georg; *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977
- ders.; *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1970
- Gennep, Arnold van; *Les rites de passage*, Paris 1909
- Gluckman, Max; *Order and Rebellion in Tribal Africa*, London 1963
- Goffman, Irving; *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*, in: *Bauwelt Fundamente*, Bd. 30, hg. v. Ulrich Conrads, Gütersloh 1971
- Graevenitz, Antje von; *Übergangsriten in der moderne Kunst*, in: *Ruimtelijk Werk*, Arnhem 1983, S. 61-76
- ders.; *Belief and Doubt. In the Work of Christo and Bruce Nauman*, in: *Art and Design*, Nr. 6, Juni 1990, S. 68-73
- ders.; *Rites of Passage in Modern Art*, in: *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIII International Congress of the History of Art*, Bd. 3, London 1990, S. 585-592
- Groos, Karl; *Das Spiel. Zwei Vorträge*, Jena 1922

- ⁶¹⁸ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris 1982, S. 122.
- ⁶¹⁹ Rivière, Rites, S. 65.
- ⁶²⁰ siehe: Maurizi, GRAV, S. 212/3.
- ⁶²¹ Le Parc spricht in diesem Zusammenhang von „consommation“. Diese doppelte Bedeutung im Französischen ist aufschlußreich, da sie in erster Linie den Verzehr, das Aufbrauchen, und erst in zweiter Linie den auch im Deutschen so verwendeten Konsum meint. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, erscheinen passives Konsumverhalten und aktive Einverleibung in der Tat als zwei Seiten der gleichen Medaille, die in der Folge durch eine kritischere Distanz gebrochen werden sollen. Vgl. Como 1975, S. 53.
- ⁶²² Maurizi, GRAV, S. 213.
- ⁶²³ *ibid.*, S. 214.
- ⁶²⁴ Graevenitz, Rites, S. 586.
- ⁶²⁵ Julio Le Parc, *Guérilla culturelle?*, 1968, erste Veröffentlichung in: *Robbo*, Nr. 3, Frühjahr 1968, o. S., wiederabgedruckt in: Maurizi, GRAV, S. 299-302.
- ⁶²⁶ Joël Stein, *Kommentar zur Biennale de Venise*, 1966, in: Maurizi, GRAV, S. 291: „Nous avons été pour tous les critiques le Groupe de Vasarely jusqu'à ce jour, nous serons désormais le Groupe de Julio Le Parc.“
- ⁶²⁷ Vostell, in: *Hannover 1973*, S. 33, Hervorhebung im Text; vgl. Einleitung, S. 3.
- ⁶²⁸ *Assez de mystifications*, September 1961, in: Maurizi, GRAV, S. 263.
- ⁶²⁹ *Transformer l'actuelle situation de l'art plastique*, Oktober 1961, in: Maurizi, GRAV, S. 265.
- ⁶³⁰ *Manifest Int.*
- ⁶³¹ Mit seiner daraufhin erfolgten Ausweisung aus Frankreich wird die Aktivität der GRAV zusätzlich eingeschränkt, wenngleich sich die verbleibenden Mitglieder zu Protestaufrufen an den französischen Staat punktuell neu zusammenfindet. Auch die Ausstellungsbeteiligung an der Berner Ausstellung „Environment“ im Juni 1968 kann die Gruppe nicht neu beleben. Vgl. Maurizi, GRAV, S. 215-216; Otto Hahn, *Julio Le Parc, l'indésirable du pont de Saint-Cloud*, in: *L'Express*, 12. Juni 1968.
- ⁶³² *Julio Le Parc, Guérilla culturelle?*, in: Maurizi, GRAV, S. 300-301.
- ⁶³³ Le Parc verfaßt seinen Text unmittelbar nach seiner Rückkehr von einer viermonatigen Lateinamerikareise, wo er u.a. an einem Symposium über die Rolle der Intellektuellen und Künstler teilnahm.
- ⁶³⁴ Morellet weist zum Beispiel auf die Notwendigkeit einer Bloßstellung der allgemein anerkannten „Nettigkeit“, mit der die reale Brutalität des Lebens

kaschiert wird [„le nazisme sait également très bien flatter la paresse intellectuelle“], und legümiert eine notwendige Aggressivität seiner Arbeiten, mit Hilfe derer ein direkter Kontakt mit der Realität wiederhergestellt werden kann; vgl. François Morellet, *Protestation*, 1967, in: *Robbo*, Nr. 5, November/ Dezember 1967, o. S., wiederabgedruckt in: Maurizi, GRAV, S. 307.

⁶³⁵ vgl. Interview Le Parc, in: *Robbo*, Nr. 1, Juni 1967, o. S., wiederabgedruckt in: Maurizi, GRAV, S. 291-295.

⁶³⁶ *Novembre 1968: Dissolution du Groupe*, in: Maurizi, GRAV, S. 282.

⁶³⁷ vgl. etwa Joël Stein, *Dissolution du Groupe*, in: *ibid.*, S. 283-285.

⁶³⁸ *ibid.*, S. 285.

⁶³⁹ *Julio Le Parc, À propos de la dissolution du Groupe*, in: *ibid.*, S. 286.

⁶⁴⁰ *Varenne/ Bianu, Jeux*, S. 17; vgl. Kap. I.1.b), S. 21.

⁶⁴¹ Werner Hofmann, *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*, *Spiegelschrift 1*, Köln 1969, S. 37.

⁶⁴² *ibid.*, S. 44.

- Heckhausen, Heinz; Entwurf einer Psychologie des Spielens, in: Andreas Flitner (Hg.), Das Kinderspiel, München 1973, S. 133-149
- Heidegger, Martin; Der Satz vom Grund, Pfullingen 1957
- ders.; Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den ‚Humanismus‘, Bern 1947, S. 7-19
- Heidemann, Ingeborg; Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart, Berlin 1968
- Huizinga, Johan; Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, erste Veröffentlichung 1938, hier: Reinbek 1987
- Kamper, Dietmar; Das Spiel als Metapher, in: Merkur, 29. Jg., Heft 9, September 1975, S. 821-831; erweiterte und überarbeitete Fassung in: Andreas Flitner (Hg.), Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt, München 1976, S. 130-145
- Kertzer, David Israel; Ritual, Politics and Power, New Haven 1988
- Klein, Melanie; Über psychoanalytische Spieltechnik: Ihre Geschichte und Bedeutung, in: Hermann Röhrs (Hg.), Das Spiel — ein Urphänomen des Lebens, Wiesbaden 1981, S. 83-98
- Kraft, Hartmut; Wer lacht wann und warum mit wem oder über wen oder was? Psychoanalytische Notizen, u.a. zu Jeff Koons, in: *Kunstforum International*, Bd. 120, o. J., S. 108-113
- Kujawa, Gerhard von; Ursprung und Sinn des Spiels, Köln 1940
- „Kunst als Spiel, Spiel als Kunst, Kunst zum Spiele, hg. von Thomas Grochowia, 23. Ruhr-festspiele, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen 1969
- Malecki, Herbert; Spielräume. Aufsätze zur ästhetischen Aktion, Frankfurt/M. 1969
- Oliviero, Philippe; L'expérience rituelle, in: Joseph Moingt, Enjeux du rite dans la modernité, Paris 1991
- Otto, Stephan; Das verspielte Darstellbare, in: *Kunstforum International*, Bd. 100, 1989, S. 364-369
- Piaget, Jean; Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde, Stuttgart 1973
- ders.; Der Aufbau der Intelligenz beim Kinde, Stuttgart 1973
- ders.; Nachahmung, Spiel und Traum. Die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde, mit einer Einführung von Hans Aebli, Stuttgart 1969
- Portmann, Adolf; Das Spiel als gestaltete Zeit, in: Andreas Flitner (Hg.), Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt, München 1976, S. 58-72
- Rivière, Claude; Les rites profanes, Paris 1995
- Röhrs, Hermann (Hg.); Das Spiel — ein Urphänomen des Lebens, Wiesbaden 1981
- ders.; Spiel und Sportspiel — ein Wechselverhältnis, Hannover 1981
- Scheuerl, Hans; Zur Begriffsbestimmung von „Spiel“ und „spielen“, in: Hermann Röhrs, Das Spiel — ein Urphänomen des Lebens, Wiesbaden 1981, S. 41-50
- Schiller, Friedrich; Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen, (1795), Stuttgart 1989
- „Spiel — Spiele — Kinderspiele“, hg. von Gerhard Bott, Nationalmuseum, Nürnberg 1995
- Sutton-Smith, Brian; Dialektik des Spiels, Schondorf 1978
- ders.; Forschung und Theoriebildung im Bereich von Spiel und Sport, in: Hermann Röhrs (Hg.), Das Spiel — ein Urphänomen des Lebens, Wiesbaden 1981, S. 169-177
- Turner, Victor W.; The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, Harmondsworth 1974, erste Veröffentlichung 1969
- Varenne, Jean-Michel/ Bianu, Zéno; L'esprit des jeux, hg. von Marc de Smedt, Paris 1990
- Waetzold, Stephan; Über Kunst und Spiel, in: Festschrift Klaus Lankheit, Köln 1973, S. 11-15
- Winnicott, Donald W.; Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart 1973.
- Wygotski, L. S.; Das Spiel und seine Rolle für die psychische Entwicklung des Kindes, in: Hermann Röhrs (Hg.), Das Spiel — ein Urphänomen des Lebens, Wiesbaden 1981, S. 129-146

2. Literatur zur GRAV

Archivmaterial, Texte der GRAV

- GRAV (Centre de Recherche d'Art Visuel); Acte de fondation, 1960; deutsch: Gründungsurkunde, in: Dortmund 1968, S. 5
- GRAV; Propositions sur le mouvement/ Framställningar över rörelsen, Januar 1961, Faltblatt, Archiv Le Parc, Cachan
- dies.; Assez de mystifications, September 1961, Handblatt, Archiv Le Parc, Cachan, deutsch: Schluß mit den Mystifikationen; in: Dortmund 1968, S. 6
- dies.; Transformer l'actuelle situation de l'art plastique, Oktober 1961, Handblatt, Archiv Le Parc, Cachan; deutsch: Die gegenwärtige Situation der Bildenden Kunst umformen, in: Dortmund 1968, S. 7
- dies.; Nouvelle Tendance, März 1962, Faltblatt, Archiv Le Parc, Cachan
- dies.; Assez de mystifications II, Oktober 1963, Handblatt, Archiv Le Parc, Cachan
- dies.; Proposition pour un lieu d'activation, in: Maurizi, GRAV, S. 275-276
- dies.; Stop Art!, 1965, Handblatt, abgedruckt in: Como 1975, S. 41; deutsch: Stoppt die Kunst!, in: Dortmund 1968, S. 8
- dies.; Une journée dans la rue, 1966, Handblatt, abgedruckt in: Como 1975, S. 44
- dies.; Multiple recherches, 1966, in: Maurizi, GRAV, S. 278
- dies.; Biennale de Venise, in: Ausstellungskatalog „Julio Le Parc présente le République Argentine lors de la XXXIIIe Biennale de Venise“ Venedig 1966, o. S.
- dies.; Parcours à volume variable, in: Ausst. kat. „Lumière et Mouvement“, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967, o. S., Abb. 50
- dies.; Nouveau engagement, Manuskript, Januar 1968, Archiv Le Parc, Cachan
- dies.; Act de dissolution, Manuskript, 15. November 1968, Archiv Le Parc, Cachan

Ausstellungskataloge

- „Mouvement“, mit einem Text von Pontus Hulten, Galerie René Denis, Paris 1955
- „Groupe de Recherche d'Art Visuel“, mit Texten von Guy Habasque, Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein und Yvaral, Galerie de la Maison des Beaux-Arts, Paris 1962
- „L'instabilité“, mit Texten von C. Minvielle, Pierre Faucheux, Guy Habasque und Gilles Dorflès, Galerie Minvielle, Paris 1963
- „Nouvelle Tendance: propositions visuelles du mouvement international“, mit Texten von Michel Faré und Karl Gerstner, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1964
- „Labyrinth III: Groupe de Recherche d'Art Visuel — Paris“, The Contemporaries, New York 1965
- „The responsive eye“, mit einem Text von William C. Seitz, Museum of Modern Art, New York 1965
- „Kunst Licht Kunst“, mit Texten von J. Leering, Frank Popper und Schriften der GRAV, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven 1966
- „Lumière et Mouvement. Art Cinétique à Paris“, mit einem Text von Frank Popper, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1967
- „Groupe de Recherche d'Art Visuel. Participation: à la recherche d'un nouveau spectateur“, mit Texten der GRAV, Museum am Ostwall, Dortmund 1968

„Cinétisme Spectacle Environment“, mit einem Text von Frank Popper, Maison de la Culture, Grenoble 1968

„Groupe de Recherche d'Art Visuel GRAV 1960-1968“, hg. v. Luciano Caramel, mit Texten von Luciano Caramel, Umbro Apollonio, Attilio Marcolli und einem Fragebogen an die ehemaligen Mitglieder der GRAV, Como 1975

„Julio Le Parc“, mit einem Text von Julio Le Parc, Galerie Michael, Darmstadt 1992

„Stratégies de participation. GRAV — Groupe de Recherche d'Art Visuel. 1960-1968“, mit Texten von Marion Hohlfeldt und Frank Popper, Centre d'art contemporain, Magasin, Grenoble 1998

Bücher, Aufsätze

Barret, Cyril; Mystification and the groupe de recherche, in: *Studio International*, Vol. 172, Nr. 880, August 1966, S. 93-95

Descargues, Pierre; Groupe de Recherche d'Art Visuel, in: *Graphics*, Vol. 19, Nr. 105, Januar/Februar 1963, S. 72-80

GRAV; À la recherche d'un nouveau spectateur, in: *Opus International*, Nr. 1, April 1967, S. 38-45

Groupe de Recherche d'Art Visuel de Paris, in: *Art News*, Vol. 64, Nr. 2, April 1965, S. 19-20

Habasque, Guy; Le Groupe de Recherche d'Art Visuel, in: *L'Œil*, Nr. 107, November 1963, S. 40-48

Hahn, Otto; Julio Le Parc, l'indésirable du pont de Saint-Cloud, in: *L'express*, 12. Juni 1968

Le GRAV: Autopsie d'un groupe, in: *Chronique de l'Art Vivant*, Nr. 9, März 1970, S. 22-2

Le Parc, Julio; Démystifier l'art, in: *Opus International*, Nr. 8, August/September 1968, S. 46-48

Le Parc, Julio; Entrevue, in: *Robbo*, Nr. 1, Juni 1967, o. S.

ders.; Guérilla culturelle?, in: *Robbo*, Nr. 3, Frühjahr 1968, o. S.

Maurizi, Elverio; Il GRAV. Storia e Utopia, Rom 1991

Morellet, François; Mise en condition du spectateur, in: Paris 1967, o. S.; deutsch: Zur Situation des Kunstbetrachters, in: *Förderkreis des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, Duisburg*, Heft 2, 1970, S. 35-37

ders.; Protestation, in: *Robbo*, Nr. 5, November/Dezember 1967, o. S.

ders.; The choice in present-day art, in: *DATA. Directions in Art Theory and Aesthetics*, London 1968, S. 236-242

Plazy, Gilles; Denise René, Interview, in: *Cimaise*, Nr. 162/163, 1983, S. 14-16

Popper, Frank; Kollektive Absichten und Ausführungen in den Bildenden Künsten der Gegenwart, in: *Kunstforum International*, Bd. 116, November/Dezember 1991, S. 130-147

Pradel, Jean-Louis; Julio Le Parc, Paris 1995

Restany, Pierre; Quand l'art descend dans la rue, in: *Arts Loisir*, April/Mai 1966, S. 16-17

Stein, Joël; Homo Ludens, in: *Robbo*, Nr. 5, November/Dezember 1967, o. S.

The Groupe Recherche d'Art Visuel, Paris, in: *Image*, Vol. 2, Nr. 6, Frühjahr 1966, S. 13-30

3. Allgemeine Literatur

Ausstellungskataloge

„Jean Tinguely. Maschinenbild“, mit einem Text von Paul Wember, Museum Haus Lange, Krefeld 1966

„Bewegte Bereiche in der Kunst“, mit einem Text von Paul Wember, Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld 1963

„Labyrinth. Phantastische Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart“, mit Texten von Adolf Arndt, Eberhard Roters und Heinz Ladendorf, Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, Kunstverein Berlin, und Akademie der Künste, Berlin 1966

„50 Jahre Kunsthalle Bern“, mit Texten von Harald Szeemann, Bazon Brock u.a., Kunsthalle, Bern 1968

„Kunst im politischen Kampf: Aufforderung, Anspruch, Wirklichkeit“, mit Texten von Helmut R. Leppien, Christos M. Joachimides u.a., Kunstverein, Hannover 1973

„Kunst bleibt Kunst. Projekt '74. Aspekte internationaler Kunst Anfang der 70er Jahre“, mit Texten von Dieter Ronte, Evelyn Weiss, Manfred Schneckenburger u.a., Wallraf-Richartz-Museum, Kunsthalle und Kunstverein, Köln 1974

„Skulptur“, mit Texten von Klaus Bußmann, Gottfried Boehm u.a., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1977

„Yves Klein“, mit Texten von Jean-Yves Mock, Nan Rosenthal u.a., Centre Georges Pompidou, Paris 1983

„Gerhard von Graevenitz“, mit Texten von Gerhard von Graevenitz, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1984

„Kunst der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985“, mit Texten von Dieter Honisch, Eduard Triebel, Lucius Grisebach u.a., Nationalgalerie, Berlin 1985

„1960. Les Nouveaux Réalistes“, mit einem Text von Pierre Restany, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1986

„Futurismo & Futurismi“, mit einem Text von Pontus Hulten, Palazzo Grassi, Venedig 1986

„Jean Tinguely. A Magic Stronger than Death“, mit einem Text von Pontus Hulten, Palazzo Grassi, Venedig 1987

„Übrigens sterben immer die anderen — Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950“, mit Texten von Alfred M. Fischer, Dieter Daniels u.a., Museum Ludwig, Köln 1988

„Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960“, hg. von Siegfried Gohr und Johannes Gachnang, Museum Ludwig, Köln 1989

„um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft“, hg. von Marie-Luise Syring, Kunsthalle, Düsseldorf 1990

„Art d'Amérique latine. 1911-1968“, hg. von Alain Sayag und Claude Schweisguth, Centre Georges Pompidou, Paris 1992

„Hélio Oiticica“, hg. von Catherine David, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam 1992

„Marcel Duchamp“, mit einem Text von Pontus Hulten, Palazzo Grassi, Venedig 1993

„Joseph Beuys“, hg. von Harald Szeemann, Kunsthaus, Zürich 1993

„Maurice Denis“, Musée des Beaux-Arts, Lyon 1994

„Hors limites. L'art et la vie 1952-1994“, mit Texten von Jean de Loisy, Pierre Restany, Jeff Kelley u.a., Centre Georges Pompidou, Paris 1994

„Robert Morris“, mit Texten von Catherine Grenier, Didier Ottinger, Rosalind Krauss u.a., Centre Georges Pompidou, Paris 1995

Bücher, Dissertationen

- Adorno, Theodor W.; Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/ M. 1993
- ders.; Éduquer après Auschwitz, in: Modèles Critiques. Interventions-Répliques, Paris 1984, S. 205-219
- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max; Dialektik der Aufklärung, französische Übersetzung Paris 1974
- Assunto, Rosario; Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963
- Bätschmann, Oskar; Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1988
- Benjamin, Walter; Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hier: Frankfurt/ M. 1977
- ders.; Das Passagen-Werk, 2 Bde., hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/ M. 1983
- Blumenberg, Hans; Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders., Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 55-103
- Bourdieu, Pierre; Ce que parler veut dire, Paris 1982
- ders.; Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1992
- Brett, Guy; Kinetic art. The language of mouvement, London 1968
- Brockhaus-Lexikon, 20 Bde., Wiesbaden 1982
- Bruggen, Coosje van; Bruce Nauman, New York 1988
- Buber, Martin; Das dialogische Prinzip, Darmstadt 1994
- Bünemann, Hermann; Auguste Rodin. Die Bürger von Calais, Stuttgart 1964
- Bürger, Peter; Theorie der Avantgarde, Frankfurt/ M. 1974
- Cage, John; A Year from Monday, Middleton/ Conn., 1967
- ders.; Silence, Middletown/ Conn. 1961
- Caron, Muriel; Réflexions sur les enjeux de certains mouvements artistiques des années 60, Univ. DEA, Paris I St. Charles 1994
- Chapeaurouge, Donat de; Das Auge ist ein Herr, das Ohr ist ein Knecht, Wiesbaden 1983
- Daniels, Dieter; Duchamp und die anderen, Köln 1992
- Danto, Arthur C.; Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/ M. 1984
- Derrida, Jacques; La vérité en peinture, Paris 1978
- Dewey, John; Kunst als Erfahrung, Frankfurt/ M. 1988
- Duve, Thierry de; Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, Paris 1989
- ders.; Fonction critique de l'art? Examen d'une question, in: Christian Bouchindhomme/ Rainer Rochlitz (Hg.), L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique, Paris 1992, S. 11-23
- Eco, Umberto; Das offene Kunstwerk, Frankfurt/ M. 1977
- Finkeldey, Bernd; George Segal. Situationen. Kunst und Alltag, Univ. Diss. Bochum 1989 und Frankfurt/ M. 1990
- Fontana, Lucio; Manifesto Blanco, Buenos Aires 1946; übersetzt ins Englische in: Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, hg. v. Charles Harrison u. Paul Wood, Oxford 1992, S. 646
- Fried, Michael; Three American Painters, Fogg Art Museum, Cambridge/ Mass. 1965
- Gervais, Bertrand; L'État de la création dans l'art contemporain, unveröffentlichtes Manuskript, Univ. Paris X, 1990-1991
- Gombrich, Ernst H.; Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967

- Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hg. v. Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild, 3 Bde., München 1974
- Hansmann, Doris; Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 im Zeichen der Nackt- und Körperkultur — mit einem Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker, Univ. Diss. Köln 1994
- Hildebrand, Adolf; Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1910
- Höck, Wilhelm; Kunst als Suche nach Freiheit. Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne, Köln 1973
- Hocke, Gustav René; Die Welt als Labyrinth, Reinbek bei Hamburg 1957; frz.: Labyrinthe de l'Art Fantastique. Le maniérisme dans l'art européen, Paris 1967
- Hofmann, Werner; Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns, Spiegelschrift 1, Köln 1969
- Hübner, Herbert; Die soziale Utopie des Bauhauses. Ein Beitrag zur Wissenschaftssoziologie in der bildenden Kunst, Diss. Univ. Münster 1963
- Inga-Pin, Luciano; Performances, Padua 1978
- Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, 2 Bde., Berlin 1987
- Kaprow, Allan; Assemblage, Environment and Happenings, New York 1966
- Kemp, Wolfgang; Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, Mittenwald 1983
- ders. (Hg.); Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985
- ders.; Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a., Berlin 1986
- ders.; Rembrandt. Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften, (= Kunststück, hg. v. Klaus Herding), Frankfurt 1986
- Kern, Hermann; Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes, München 1982
- Klein, Robert; La forme et l'intelligible: écrit sur la Renaissance et l'art moderne, Paris 1970
- Kostelanetz, Richard; The Theater of Mixed Means, London 1970
- Kris, Ernst; Psychoanalytic Explorations in Art, New York 1952 (deutsch: Eine ästhetische Illusion, Frankfurt/ M. 1977)
- Kultermann, Udo; Art and Life, New York/ Washington 1971
- Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 21, München 1993
- Lacan, Jacques; Le stade du miroir comme formateur de la fonction de Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, in: Écrits, Paris 1966, S. 93-100
- Lefebvre, Henri; Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien, Frankfurt/ M. 1978
- Lexikon der Kunst, 5 Bde., Berlin 1968-1978; hier: Nachdruck 1984
- Marcuse, Herbert; Contre-révolution et révolte, trad. de l'anglais par Didier Coste, Paris 1973
- ders.; Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt/ M. 1965 S. 56-101
- Martos, Jean-François; Histoire de l'Internationale Situationniste, Paris 1989
- Merleau-Ponty, Maurice; Phénoménologie de la perception, Paris 1945; deutsch: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966
- Michalski, Ernst; Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. XI, Berlin 1932
- Millet, Catherine; L'art contemporain en France, Paris 1987
- Oelschlägel, Petra; Heinz-Günter Prager. Die Leiblichkeit der Kreuzskulptur, Univ. Diss. Köln 1991

- Ohr, Roberto; Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990
- Perls, Frederick/ Hefferline, Ralph E./ Goodmann, Paul; Gestalt Therapy, Excitement and Growth in the Human Personality, New York 1951; hier: Gestalt thérapie: vers une théorie du self. Nouveauté, exitation et croissance, Paris 1979
- Philosophie im 20. Jahrhundert, hg. von Anton Hügli und Poul Lübcke, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1992
- Philosophische Arbeitsbücher Bd. 5, Diskurs: Kunst und Schönes, hg. von Willi Oelmüller und Ruth Dölle-Oelmüller, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 1982
- Philosophisches Wörterbuch, hg. von Georgi Schischkoff, Stuttgart 221991
- Popper, Frank; Die kinetische Kunst, Köln 1975
- ders.; Art — Action and Participation, London 1975
- Propyläen Kunstgeschichte, 12 Bde., Berlin 1990
- Rickey, George; Constructivism. Origins and Evolutions, New York 1967
- Sartre, Jean-Paul; Le Regard, in: L'être et le néant, Paris 1943, S. 298-349
- Schellmann, Jörg (Hg.), Joseph Beuys — Die Multiples: Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965-1986, München 1992
- Schilling, Jürgen; Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern und Frankfurt/ M. 1978
- Sedlmayr, Hans; Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958
- Simmel, Georg; Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Im Verein mit Margarete Susmann, hg. von Michael Landmann, Stuttgart 1957
- Shusterman, Richard; Sous l'interprétation, aus dem Englischen übersetzt von Jean-Pierre Cometti, Paris 1994
- Uesseler, Winnfried; Kunst und Gesellschaft. Entstehung und Grenzen der modernen Kunst, Münster 1981
- Velleur, Wolfgang; Die Bedeutung der Gleichgültigkeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Univ. Diss. Köln 1989 und Münster/ Hamburg 1992
- Wellershoff, Dieter; Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt/M. 1981
- Weber, Hubert Michael; Psychologische Untersuchungen zu Vostell-Happenings, Univ. Diss. Köln 1989
- Wescher, Herta; Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln 1968
- Wick, Rainer; Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis, Köln 1975
- Wissmann, Jürgen; Robert Rauschenberg. Black Market, Stuttgart 1970

Aufsätze

- Bubner, Rüdiger; Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5, 1973, S. 38-73
- Buchwald, Art; The Latest in Abstract Art, in: *New York Herald Tribune*, 3. Juni 1959
- Debord, Guy; La société du spectacle, in: *Internationale Situationniste*, Juni 1960, Paris 1971
- Graevenitz, Antje von; Der Weg ist nicht zweigeteilt, sondern rund. Überlegungen zum Bilderstreit in (West-)Deutschland nach 1945, in: Ausstellungskatalog „Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960“, Museum Ludwig, Köln 1989, S. 219-229
- dies.; Die alten und neuen Initiationsriten. Epiphanie bei Beuys, in: Joseph Beuys-Tagung, Basel 1991, S. 102-105

- dies.; Über Grenzen. Zu einem Hauptthema der Performance- und Concept-Art, in: Ausstellungskatalog „Brennpunkt 2: Die 70er Jahre — Entwürfe — Joseph Beuys zum 70. Geburtstag. Düsseldorf 1970-1991“, Kunstmuseum, Düsseldorf 1991, S. 46-59
- Henck, Herbert; Le son du silence: 4'33" de John Cage, in: *Revue d'Esthétique, Nouvelle Série*, Nr. 13-15, 1988, S. 237-239
- Holquist, Michael; How to play Utopia, in: *Yale French Studies*, Nr. 41, 1968, S. 106-123
- Honisch, Dieter; Zero, in: Ausstellungskatalog „Kunst der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985“, Nationalgalerie, Berlin 1985, S. 140-153
- Kelley, Jeff; Les expériences américaines, in: Ausstellungskatalog „Hors limites. L'art et la vie 1952-1994“, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 48-63
- Krauss, Rosalind; „Emblèmes ou lexies: le texte photographique“, in: *Macula*, Sonderband, L'Atelier de Jackson Pollock, Paris 1978, S. 15-24
- Kultermann, Udo; Die Sprache des Schweigens. Über das Symbolmilieu der Farbe Weiß, in: *Quadrum*, Bd. 20, 1966, S. 7
- Lascault, Gilbert; L'art contemporain et la „vieille taupe“, in: *Art et contestation*, Brüssel 1968, S. 63-94
- Leonhard, Kurt; Lucio Fontana, in: *Das Kunstwerk*, Nr. 1/2, 1961, S. 14-15
- Loisy, Jean de; Bouleversements de situations, in: Ausstellungskatalog „Hors limites. L'art et la vie 1952-1994“, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 14-20
- Manifest der Internationalen Situationisten, 17. Mai 1960, in: *Internationale Situationniste*, Nr. 4, Juni 1960, deutsch in: Ausstellungskatalog „um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft“, Kunsthalle, Düsseldorf 1990, S. 39-40
- Marcel Duchamp 1957. Das Bild wird vom Betrachter gemacht, in: *heute Kunst*, Nr. 2, Juli/ August 1973, S. 12-13
- Platon, Politeia, 514a,2-517a,7, in: Arbeitstexte für den Unterricht: Erkenntnis und Sein I. Epistemologie, Stuttgart 1978, Übersetzung Martin Heidegger, S. 20-25
- Restany, Pierre; 1960: l'année hors limites, in: Ausstellungskatalog „Hors limites. L'art et la vie 1952-1994“, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 22-35
- Rickey, George W.; The Morphology of Mouvement, in: *The Art Journal*, 22. Jg., Sommer 1963, S. 220-231
- Rosenberg, Harold; The American Action Painters, in: *Art News*, Vol. 51, Nr. 8, Dezember 1952, S. 22-23 und 48-50
- Schilling, Jürgen; Un entretien avec Wolf Vostell, 1959-1979, in: Ausstellungskatalog „Vostell. Pour Mémoire. Tableaux et dessins 1954-1982“, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais 1982, S. 9-28
- Schön, Wolf; Kommunikationsobjekte, in: *Kunstforum International*, Bd. 1, 1972, S. 88
- Schuster, Jean; M. D., vite, in: *Le Surréalisme, même*, Paris, Nr. 2, Frühjahr 1957, S. 143-145
- Verspohl, Franz-Joachim; Innerer Dialog. Die Methode von Pollock und Wols, den Betrachter mit sich selbst zu konfrontieren, in: *Kunstforum International*, Bd. 111, Januar/ Februar 1991, S. 134-137
- Wind, Edgar; ΘΕΙΟΣ ΦΟΒΟΣ, Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVI, H. 4, 1932, S. 349-354
- Wissmann, Jürgen; Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: W. Iser (Hg.), Poetik und Hermeneutik, München 1966, S. 327-360

Dokumentation



In der Dokumentation sind die Texte aufgeführt, die die GRAV im Namen der Gruppe verfaßt hat.
Die Zusammenstellung folgt den wichtigsten Quellen zur GRAV:
- den im Archiv befindlichen Manifesten
- den Originalabdrucken und italienischen Übersetzungen des Ausstellungskatalogs Como 1975
- den Textabdrucken im Anhang von Maurizi, GRAV, S. 259-289.
Die Texte der einzelnen Künstler, die während der Zeit des Bestehens der GRAV veröffentlicht wurden, sind hier nicht erfaßt.

Acte de fondation

Ce jour, les soussignés déclarent fondé le Centre de Recherche d'Art Visuel.

Par la création de ce Centre, ils veulent:

- confronter leurs recherches personnelles ou de petits groupes afin de les intensifier;
- unir leurs activités plastiques, efforts, capacités et découvertes personnelles dans une activité qui tende à être celle d'une équipe;
- dominer ainsi l'attitude traditionnelle du peintre unique et génial, créateur d'oeuvres immortelles. Ils partiront de leurs activités plastiques individuelles et au moyen d'une recherche organisée et soutenue par la confrontation du travail, des concepts et des activités plastiques de chacun, constitueront peu à peu une base solide, théorique et pratique, de but: le Centre de Recherche d'Art Visuel sera un centre libre de toute pression esthétique, sociale ou économique.
- Le caractère et le but des recherches que poursuivront les membres du Centre de Recherche d'Art Visuel seront soumis à une analyse du Centre qui émettra son opinion .
- Ces recherches pourront constituer le point de départ d'autres recherches qui seront réalisées par ceux-là même qui les initièrent ou par d'autres membres du Centre.
- Chacun des membres du Centre de Recherche d'Art Visuel devra soumettre ses activités individuelles, lorsqu'elles concernent le Centre, à ce Centre, afin d'obtenir la solution la plus appropriée aux problèmes qui peuvent ainsi se présenter.
- On établira un registre où seront consignées les activités du Centre, l'histoire de ses recherches et possibilité de développement, tant théoriques que pratiques.
- De même on pourra établir des classifications concernant l'origine des recherches, leurs objectifs, les relations existant entre elles, ou leurs contradictions.
- Les membres du Centre de Recherche d'Art Visuel créeront la réglementation détaillée nécessaire au fonctionnement du Centre en accord avec les principes généraux ci-dessus énoncés.

Paris, Juillet 1960.

**Demarco, García Miranda, García Rossi, Le Parc, Molnar, Morellet, Moyano,
Servanes, Sobrino, Stein, Yvaral**

Essai d'appréciation de nos recherches

Nous croyons nécessaire d'affirmer que dans notre attitude, nous avons exclu toute prétention à l'absolu ou au définitif.

Notre principale préoccupation est de prendre une position consciente dans le courant de l'art actuel sur le plan plastique et sur le plan social.

Nous sommes parvenus à une activité artistique par les moyens traditionnels (étude du dessin, de la peinture, de l'histoire de l'art). De cet enseignement découle naturellement la création d'oeuvres individuelles et uniques, et l'extériorisation de la personnalité. A cette voie correspond une structure sociale bien établie: salons, galeries critiques d'art, etc.

Deux alternatives se présentent à nous:

— ou nous continuons dans le monde mythique de la peinture, avec notre degré de capacité artistique, acceptant la situation du créateur comme individu unique et privilégié, dont la position sociale est dès à présent établie:

— ou, démystifiant l'art, nous le réduisons aux termes clairs équivalents à toute activité humaine.

Notre choix est fait!

Nous prétendons maintenant, au lieu d'un mécanisme obscur de création, nous intéresser au phénomène visuel vers lequel convergent nos conceptions et nos recherches pratiques .

Nous aimerions retirer de notre vocabulaire et de notre activité le mot art, en tout ce qu'il représente actuellement.

Il est vrai que certaines de nos expériences peuvent encore être appréciées d'une manière traditionnelle: dessin tableau, relief, sculpture, etc.

En nous-mêmes commence à mourir l'idée de «l'oeuvre artistique», du «morceau d'art» .

Nous savons que, pour obtenir des résultats dans cette voie, longue étape de recherches sera nécessaire, jointe à une intense activité qui devra encore, en bien des points, se plier aux impératifs du panorama actuel de l'art. A cause de cela, notre activité est accompagnée d'une confrontation continue, en vue de cette prise de conscience. Toute oeuvre d'art plastique est avant tout, une réalité, visuelle. Nous affirmons l'existence du dialogue visuel entre l'être et l'objet. Et nous plaçons le fait plastique non dans l'émotivité de l'être, ou la réalisation artistique de l'oeuvre en soi, mais dans une relation de ces deux pôles par des constantes visuelles. Nos recherches se situent sur ce plan immatériel existant entre l'objet plastique et l'oeil humain.

De là notre opposition aux réalisations plastiques qui s'adressent au monde subjectif de l'être, y recherchant par tous les moyens des résonances de caractère exclusivement émotionnel, ainsi que notre indifférence à l'égard des problèmes formels en tant que simple rhétorique de la surface, du volume, de l'espace du mouvement ou du temps. Le fait de placer nos recherches sur ce plan visuel entre l'être et l'objet, expliquera notre détachement de la forme en soi, avec son caractère particulier (Mondrian, écrits, 1941), et notre intérêt pour les relations pures atteindra le point où la forme sera réduite à un degré infime d'expression individuelle, c'est-à-dire à l'anonymat et l'homogénéité. En étendant cette attitude aux relations, nous permettrons à celles-ci également homogènes et anonymes, de concrétiser un étal visuel nouveau que les éléments isolés ne peuvent donner.

Dans le cours de nos recherches, se fera chaque fois évident notre éloignement de l'objet plastique en soi avec ses solutions propres, et également de sa relation avec le spectateur dans le sens d'un contenu défini à l'avance.

I - Études pratiques

1° — la surface (écrans plans ou structures variées-concaves, convexes, en volumes, etc.) — le relief — le volume — la couleur — le mouvement

Utilisation de matériaux variés: plastique, plexiglas, matériel photographique métaux et alliages, matériel électrique, projections, réflexions, lumière noire etc.

2° Étude de méthodes de contrôle, du phénomène visuel, perception, loi de l'information, et essais d'application sur la probabilité et le hasard.

3° Création d'une plastique groupant textes et travaux.

II - Activité publique

— Confrontation et critique des travaux avec participation extérieure au Centre. — Publication éventuelle et diffusion des idées du Centre. — Présentation périodique des recherches.

Paris, fin 1960.

Propositions sur le mouvement

Au mois de juillet 1960, quelques peintres ayant eu une artistique traditionnelle, décidaient de créer à Paris un Groupe de Recherches d'Art Visuel où seraient confrontées leurs recherches et unifiées leurs activités plastiques.

Le but était pour eux d'échapper aux courants actuels de l'art dont l'aboutissement est le peintre unique, pour essayer, par un travail en équipe, de clarifier les différents aspects de l'art visuel.

Nous aimerions retirer de notre vocabulaire le mot art en tant qu'expérience strictement visuelle située sur le plan d'une perception physiologique et non émotive.

Nos expériences peuvent avoir encore une apparence traditionnelle — peinture, sculpture, reliefs — pourtant nous ne plaçons pas la réalité plastique dans la réalisation ou dans l'émotion mais dans la relation constante existant entre l'objet plastique et l'oeil humain.

Le problème du mouvement a été envisagé sous différents aspects. Nous en dégagerons quelques éléments à titre d'exemple, mais nous ne ferons pas ici l'historique de cette évolution.

1° Mouvement sur la surface:

a) représentation du mouvement (une grande partie de la peinture traditionnelle, cubisme, futurisme);

b) concept du mouvement dans l'art formel (Mondrian, Delaunay, Max Bill, etc.);

c) mouvement à base de la physiologie de la vision — mouvement virtuel (optique) (Albers, Vasarely, etc.);

2° Reliefs statiques:

a) mouvement optique (Tomasello, etc.);

b) mouvement obtenu par le déplacement du spectateur (Vasarely, Soto, Agam);

3° Surface en mouvement: Mise en animation d'une surface déterminant une nouvelle situation optique (disques Duchamp);

4° Surface - écran:

a) cinéma (films, grattage, pellicule, dessin animé);

b) projections lumineuses (Schöffler, etc.);

5° reliefs en mouvement:

a) actionnés mécaniquement (Tinguely, etc.);

b) animation naturelle;

6° Construction spatiale en mouvement:

a) actionné mécaniquement (Schöffler, etc.);

b) animation naturelle (Calder etc.).

(Plusieurs de ces aspects sont développés par les membres du Groupe. Les peintres que nous citons ici sont mentionnés pour clarifier notre classification, leur énumération n'est pas limitative et n'a d'autre sens.)

L'idée de mouvement présuppose l'idée de temps.

Avec le mouvement l'objet plastique quitte le plan spatial pour un plan spatio-temporel.

La perception de ces phénomènes s'en trouve déplacée et nous pouvons établir la relation image-mouvement-temps.

Toutefois, le mouvement peut être envisagé sous deux aspects:

1° Agitation gratuite:

2° Développement tendant à organiser une nouvelle situation visuelle

Dans le premier cas, l'animation de l'objet plastique a pour but l'objet-spectacle ses résultats sont essentiellement d'ordre émotif.

Le rapport image-mouvement-temps peut être altéré en donnant à l'image ou au mouvement une priorité démesurée.

L'objet-spectacle animé a existé de tout temps. Mais le fait de faire pivoter une sculpture quelconque n'implique que l'incorporation du mouvement a une situation statique donnée.

Qu'entendons-nous donc par mouvement? Les trois facteurs image-mouvement temps doivent être intégrés en un tout dont les composantes ne sauraient être dissociées.

Leur rapport sera constant et une nouvelle unité ayant son existence propre va apparaître dans le champ visuel.

Cependant, ce n'est pas en tant qu'objet plastique que cette unité nous concerne.

Seule l'existence du rapport objet-œil nous intéresse.

Comment définir ce rapport?

1° sur une surface ou relief fixe:

La forme, considérée jusqu'à présent comme valeur en soi, et utilisée avec ses caractéristiques particulières, devient un élément anonyme réparti sur la surface. La relation entre les éléments acquiert ainsi une homogénéité et un anonymat pouvant créer des structures instables seulement perçues dans le champ de la vision périphérique. Le rapport objet-plastique-spectateur n'est plus constant. Un mouvement virtuel s'établit. La situation de cette perception s'en trouve modifiée.

2° le mouvement réel:

La mise en animation de l'objet plastique modifiera les données précédentes en y incorporant le mouvement et le temps. Toutefois, nous ne l'envisageons ni comme sollicitation émotive, ni comme démonstration évidente, mais en tant que nouvelle proposition visuelle.

Cette situation nouvelle placée en dehors de l'objet sur un plan non émotif — entre celui-ci et l'œil humain—constitue un nouveau matériau de base pour développer de nouvelles méthodes combinatoires, la statistique, la probabilité, etc.

La corporation même de cet objet peut être envisagée soit en tant que déroulement immuable d'une situation donnée, soit en tant que proposition dans les différents agencements engendrant une infinité de situations visuelles possibles.

Groupe de Recherche d'Art Visuel.

Assez de mystifications

Manifest, September 1961

La 2^e Biennale de Paris est ouverte ; le Groupe de Recherche d'Art Visuel

signale :

1° La platitude et l'uniformité des œuvres exposées.

2° La lamentable situation de dépendance de la « Jeune Génération ».

3° La soumission absolue de la « Jeune Peinture » aux peintres consacrés. (Nous espérons qu'il s'agit là seulement d'une crise de croissance.)

4° L'inconséquence et l'inconscience chez les exposants et organisateurs des caractères réels de la vie où l'homme de notre temps est plongé.

constate :

1° L'altération flagrante de ce qui fut un acte de rébellion, fossilisé actuellement dans une répétition continue.

2° La consécration officielle et intéressée de tendances actuellement dévitalisées.

3° Que rien n'a été fait pour informer le public de toutes les préoccupations de l'Art actuel.

4° Que dès sa seconde année d'existence, la Biennale de Paris est déjà enfermée dans une formule comparable à celle des salons anodins (Salon d'Automne, Salon de Mai, Comparaisons, Réalistes Nouvelles).

5° Que le seul aboutissement logique du courant officialisé de l'Art est désormais le Geste superbe des Néo-Dadaïstes. (Le dernier en date est l'envoi à l'Expositions « Nouvelle Tendance » de Zagreb d'une boîte de conserves étiquetée en 5 langues « Merde d'artiste, poids net 200 grammes »).

affirme :

1° Que de jeunes peintres de nombreux pays ont de nouvelles préoccupations, autres que celles que nous offre la Biennale.

2° La notion de l'Artiste Unique et Inspiré est anachronique.

3° La réalité plastique doit cesser de se placer toute entière dans un moment éphémère tel que :

a) le moment de la réalisation de l'œuvre ou sa propre réalité,

b) le moment de l'émotion du spectateur.

4° L'œuvre stable, unique, définitive, irremplaçable, va à l'encontre de l'évolution de notre époque.

5° Que doit cesser la production en exclusivité pour :

l'œil cultivé,

l'œil sensible,

l'œil intellectuel,

l'œil esthète,

l'œil dilettante.

L'ŒIL HUMAN est notre point de départ.

6° La réalité plastique doit être placée dans la Relation existant entre l'objet et l'œil humain.

7° La recherche de l'œuvre définitive mais pourtant précise, exact et volontaire.

8° Le rapport entre l'œuvre et l'œil humain crée *lui-même* des situations visuelles nouvelles et l'œuvre n'existe que dans ce rapport.

9° Chaque œuvre doit avoir une part de possibles et une instabilité qui provoque des mutations visuelles après l'achèvement.

10° La forme, considérée jusqu'à présent comme valeur en soi et utilisée avec ses caractéristiques particulières devient un élément anonyme.

11° La relation entre les éléments acquiert ainsi une homogénéité pouvant créer des structures instables, seulement perçues dans le champs de la vision périphérique.

LE GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL AFFIRME EGALEMENT

que contrairement à la 2^e Biennale de Paris, le phénomène artistique commence à sortir de ses limitations (esthétique traditionnelle, création individuelle) et que à l'égal des nouveaux courants de la pensée, il s'appuie sur des bases nouvelles.

Nous sommes directement concernés par des préoccupations telles que :

physique de la vision, nouvelle méthode d'approximation, possibilité combinatoire, statistiques probabilités, etc...).

A Paris, septembre 1961

Groupe de Recherches d'Art Visuel, 9, rue Beautreillis, Paris-4^e

Transformer l'actuelle situation de l'art plastique

2. Manifest, 25. Oktober 1961

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel vous invite à démystifier le phénomène artistique, à réaliser une union des efforts afin de clarifier la situation et d'établir de nouvelles bases d'appréciation. Le Groupe de Recherche d'Art Visuel est composé de peintres qui placent leurs efforts dans la recherche continue et la réalisation visuelle des premières données de base tendant à éloigner l'art plastique des conventions. Le Groupe de Recherche d'Art Visuel croit utile de donner son point de vue, bien que celui-ci ne soit pas définitif et appelle des analyses ultérieures et d'autres confrontations.

Propositions générales du groupe de recherche d'art visuel:

Rapport artiste - société

Ce rapport est actuellement basé sur:

L'artiste unique et isolé

Le culte de la création

Les conceptions esthétiques ou anti-esthétiques surestimées

L'élaboration pour l'élite

La production d'oeuvres uniques

La dépendance au marché de l'art

1. Propositions pour transformer ce rapport

Dépouiller la conception et la réalisation de l'oeuvre de toute mystification et les réduire à une simple activité de l'homme.

Rechercher de nouveaux moyens de contact du public avec les oeuvres produites.

Développer de nouvelles appréciations.

Créer des oeuvres multipliables.

Rechercher de nouvelles catégories de réalisation au-delà du tableau et de la sculpture.

Libérer le public des inhibitions et des déformations d'appréciation produites par l'esthétisme traditionnel, en créant une nouvelle situation artiste-société.

Rapport oeuvre - oeil

Ce rapport est actuellement basé sur: L'oeil considéré comme intermédiaire.

Les sollicitations extra-visuelles (subjectives ou rationnelles).

La dépendance de l'oeil à un niveau culturel et esthétique.

2. Propositions pour transformer ce rapport

Éliminer totalement les valeurs intrinsèques de la forme stable et reconnaissable soit:

La forme idéalisant la nature (art classique).

La forme représentant la nature (art. naturaliste).

La forme synthétisant la nature (art cubiste).

La forme géométrisante (art abstrait constructiviste).

La forme rationalisée (art concret).

La forme libre (art abstrait informel, tachisme), etc.

Éliminer les rapports arbitraires entre les formes (rapport de dimensions, d'emplacements, de couleurs, de significations, de profondeurs, etc...).

Déplacer l'habituelle fonction de l'oeil (prise de connaissance à travers la forme et ses rapports) vers une nouvelle situation visuelle basée sur le champ de la vision périphérique et l'instabilité.

Créer un temps d'appréciation basé sur le rapport de l'oeil et l'oeuvre transformant la qualité habituelle du temps.

VALEURS PLASTIQUES TRADITIONNELLES.

Ces valeurs sont actuellement basées sur l'oeuvre: unique, stable, définitive, subjective, obéissant à des lois esthétiques ou anti-esthétiques.

3. Propositions pour transformer ces valeurs

Limiter l'oeuvre à une situation strictement visuelle.

Établir un rapport plus précis entre l'oeuvre et l'oeil humain.

Anonymat et homogénéité de la forme et des rapports entre les formes.

Mettre en valeur l'instabilité visuelle et le temps de la perception.

Chercher l'OEUVRE NON DEFINITIVE, mais pourtant exacte, précise et voulue.

Déplacer l'intérêt vers les situations visuelles nouvelles et variables basées sur des constantes issues du

Rapport oeuvre-oeil.

Constater l'existence de phénomènes indéterminés dans la structure et la réalité visuelle de l'oeuvre et à partir de là, concevoir de nouvelles possibilités qui ouvriront un nouveau champ d'investigations.

Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral
du GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL

A Paris, le 25 octobre 1961.

Déclarations des exposants du GRAV à l'occasion de l'exposition Nove Tendencije à Zagreb en 1961

Il est évident que dans l'art visuel existe actuellement un éloignement des conceptions traditionnelles philosophique et esthétiques, des moyens de réalisations et de la situation de l'art dans la société. La réalisation arrive à prendre conscience de la contradiction flagrante de sa condition sociale. Actuellement toutes les libertés sont permises. On peut réaliser n'importe quoi n'importe comment, l'art actuel ne refuse rien. La constitution matérielle de nos oeuvres est simplifiée au maximum. La forme est neutralisée, sans valeur en soi elle devient un élément anonyme homogénéiquement réparti sur la base des lois simples dont les relations obéissent à un système rigoureux qui aboutit à une homogénéité totale.

Dans mes mobiles l'application de ces principes, me permet de travailler sur l'élément par approximation — statique, probabilité, etc. —.

en résumé on peut décomposer la situation de la manière suivante:

1° détermination conceptuelle: neutralité des formes, système de répartition, anonymat et homogénéité de formes et de leurs relations.

2° détermination et indétermination:

- a) intervention de circonstances extérieures à l'oeuvre en soi: mouvement, temps, lumière etc.
- b) moyens d'approximation: possibilités combinatoires, statistique, probabilité, hasard contrôlé etc.

Mais ces trois composantes ne sont pas dissociées et toutes concourent également à la réalisation de l'oeuvre.

A Paris 1961.

Le Parc

Groupe de Recherche de l'Art Visuel

Pense que nous sommes à la veille d'une révolution dans les arts aussi grande que la révolution qui a existé dans les sciences. Trouve que pour cela la raison et l'esprit de recherche systématique doivent remplacer l'intuition et l'expression individualiste.

François Morellet

Un tableau n'est plus une oeuvre artistique, fruit d'une sensibilité et expression d'une personnalité, mais un phénomène purement **visuel**, dont les composantes n'ont d'autre but que de créer une situation **optique** et non plus littéraire ou psychologique.

La forme considérée jusqu'à présent comme valeur en soi et utilisée avec ses caractéristiques particulières, devient un élément anonyme, réparti uniformément sur la surface, la relation entre les éléments acquiert une homogénéité et un anonymat pouvant créer des structures instables.

La couleur: situation visuelle, mettre en situation des couleurs d'intensité égale de façon à obtenir une vibration continue des formes qu'elles délimitent, faire lutter des groupes de couleurs également répartis et respectivement appareillés au point de vue intensité colorée. Utiliser des couleurs dont les composantes sont très aisément identifiables de façon à permettre une répétition d'expérience.

Joël Stein

Déclaration dans le catalogue de l'exposition du GRAV à la Galerie de la Maison des Beaux-Arts à Paris en 1962

En relation avec une certaine forme nouvelle de conception et création plastique, on doit trouver des mots nouveaux, des mots éclairés pour désigner ces nouveaux objets plastiques.

Cette conception, pour être vraie et pure, doit partir d'un besoin intérieur, qui est étroitement lié — sans rien lui devoir, — et dans une certaine mesure, influencé, par le monde extérieur contemporain.

Cette nouvelle forme plastique ne part pas d'un élan émotionnel, mais, par contre, d'une conception rationalisée, dont, paradoxalement, le résultat, dans la plupart des cas, est immesurable.

Cette forme de réalisation et de conception part d'une base logique. Il existe certaines méthodes pour le développement d'une idée; il en est de même pour le logique développement d'une expérience plastique.

Il est évident que l'on doit faire un choix—choix de forme, de couleur, de volume, etc.—mais ce choix doit être minimum et indispensable. Tout le reste sera un développement logique et biologique de l'oeuvre à faire; c'est-à-dire qu'après ce minimum de choix, l'expérience commence à travailler par elle-même.

J'aspire, avec un minimum de choix et une grande économie de moyens, à concevoir et réaliser des expériences aux multiples possibilités.

Cette conception et cette réalisation plastique ne doivent laisser absolument rien de côté. Elles doivent profiter de toutes les possibilités de la technique, des expériences scientifiques, des découvertes de la perception des matériaux actuels.

En principe, ses buts sont immesurables parce que chaque nouvelle oeuvre, chaque nouvelle expérience conduira à une oeuvre nouvelle, à une expérience nouvelle, qui dépasseront l'oeuvre ou l'expérience antérieure. Ce développement doit être réglé, clarifié, équilibré, par chacun d'entre nous, afin que le progrès ne se transforme pas en chaos.

Bruxelles, septembre 1961.

Garcia Rossi

En dehors des expériences sur la surface, et toujours dans la ligne générale du Groupe (homogénéité des formes et leurs rapports, primauté de la situation visuelle) mes préoccupations ont pris à partir de 1959 un autre aspect en incorporant la troisième dimension.

En ne voulant pas aborder les multiples problèmes qu'elle présupposait avec des solutions déjà expérimentées, mon intérêt a été attiré par des problèmes encore peu traités à cette époque: le mouvement et la lumière. En travaillant avec eux, j'ai pu constater la complexité des problèmes et les multiples possibilités à développer.

Au cours de mes recherches, et pour ne pas tomber dans des trouvailles gratuites et sans contrôle et en ne pouvant pas me servir des données valables pour la surface, car la nature des phénomènes était difficilement appréhensible, il m'a fallu procéder avec beaucoup de soins pour tirer quelques conséquences en vue de les circonscrire par approximation. J'ai dû développer une base de travail élémentaire avec des références empiriques se rapportant à la statistique, la probabilité, etc., et par une expérimentation indispensable, la compléter en approchant de l'optique, de la physique, etc. Car de quelle autre façon pourrait-on tirer parti par exemple: de la couleur-lumière superposées en profondeur et projetées par une succession de plaques de plexiglas transparent, fixes à 45° ou en mouvement libre? Ou comment établir un programme de travail sur un mobile composé de 1.000 petits carrés de plexiglas en mouvement indéterminé, reflétant les images qui les entouraient ou projetant une infinité de reflets aux formes changeantes, dont la quantité dépendait des sources lumineuses et leur vitesse étant multipliée par rapport au mouvement réel et aux angulations des écrans?

Cette expérimentation m'a fait encore déplacer davantage l'intérêt de l'objet en soi et de ses conséquences émotives, à un plan strictement visuel. Cette situation dépendait de phénomènes visuels composés d'éléments difficiles à maîtriser. Leur existence dépend toujours de matérialisations additionnelles. L'attention aiguë sur des expériences basées sur des problèmes tels que: la couleur-lumière, le mouvement indéterminé, la superposition, la succession multiple, l'instabilité, la simultanéité, la projection échelonnée, la réflexion, etc. et le travail intensif laisse entrevoir de nouvelles situations. D'autres possibilités sont incluses dans le comportement de l'oeuvre vis-à-vis des éléments extérieurs à l'oeuvre elle-même (lumière, déplacement du spectateur, chaleur, etc.).

La perception de situations multiples et variées, mais avec un déroulement dans le temps imprévu et homogène peut être dans l'état actuel de mes recherches la base de nouveaux développements. Car mon intérêt ne va pas à créer, disons, une sorte de spectacle avec la seule finalité d'une variation à l'infini, ni non plus à répéter des séquences temporaires précédemment programmées. J'essaie d'approfondir un aspect de la réalité hautement attirant: la condition d'instabilité. Pour la saisir en sa propre nature, il faut la traiter avec les éléments les plus dématérialisés possible.

Dans cette situation, mes „continuels-mobiles“ ne sont que la concrétisation partielle de cette situation, inscrite dans un cadre précis d'existence et soumis à des contingences déterminées ou indéterminées.

Paris, mars 1962.

Le Parc

Pour une peinture expérimentale programmée

Il y a des milliers de chefs-d'oeuvre dans les musées.

Il y a des milliers de peintres de talent qui s'adaptent avec succès au goût du jour pour un immense public.

Sans arrêt les écoles se succèdent sachant choquer, plaire ou amuser.

Il serait fou et hypocrite de se révolter contre une situation aussi florissante des arts plastiques.

On peut cependant seulement s'étonner de l'absence presque totale d'une peinture réellement expérimentale dans ces kilomètres de chefs-d'oeuvre et ces kilos d'études s'y rapportant. On ne peut, en effet, parler d'expérience réelle et contrôlée pour toutes ces oeuvres.

Leurs auteurs, soit s'identifient à elles, les considérant comme une manifestation incontrôlable de leur personnalité soit, suivant un processus plus moderne attachent une valeur primordiale à la découverte d'un nouveau procédé dont, une fois la paternité bien reconnue, ils répètent quelques variantes choisies arbitrairement.

Une expérience véritable doit par contre être menée à partie d'éléments contrôlables en progressant systématiquement suivant un programme.

Le développement d'une expérience doit se réaliser de lui-même, presque en dehors du programmeur.

Prenons un exemple: si l'on superpose des formes très simples (bonnes formes suivant la Gestaltthéorie) et que l'on fasse varier les angles de superposition, toute une série de structures apparaissent.

Ces structures parfaitement contrôlées et facilement recréables sont un matériau de choix pour des expériences esthétiques, matériau, évidemment bien plus approprié qu'une quelconque oeuvre intuitive, unique, ou même que des tests fabriqués par des psychologues.

Des programmes d'expériences d'un même esprit sont également applicables à la couleur et au mouvement par exemple. En résumé, cette peinture expérimentale programmée apparaît répondre à deux besoins: d'abord le besoin d'une part du public qui veut prendre part à la „création“ des oeuvres, qui veut démystifier l'art et désire comprendre un peu mieux, ensuite le grand besoin en nouveaux matériaux des esthéticiens, ces hommes de science à la fois mathématiciens et psychologues qui, en partant des théories de la psychologie moderne (en particulier sur la transmission des messages) jettent les bases d'une nouvelle science de l'art.

Paris, 1962.

Morellet

La surface ne doit pas être considérée comme fin en soi, mais comme un des pôles de contact du rapport oeil-tableau. Envisagée sous cet angle la surface devra obéir à une répartition contrôlée et homogène propre à suggérer une certaine ambivalence dans la perception.

La forme

Elle a évolué passant des données sensorielles à des situations normalisées— art concret— constructivisme. Il me paraît nécessaire de rechercher par des séries mathématiques une nouvelle organisation de la surface; non pas en s'appuyant sur elle comme les constructivistes, qui garantissent mathématiquement l'équilibre de leurs compositions ou illustrent par des exemples certaines lois mathématiques, mais en utilisant ces séries comme moteur imprimant aux couleurs qui leur sont imparties une direction dans leur répartition, en les organisant dans des structures opposées ou similaires.

Les couleurs attribuées aux différents éléments d'une série ayant été déterminées au préalable seront mises en mouvement par leur support mathématique et progresseront sur la toile mécaniquement. Il ne s'agit donc plus d'aboutir à une situation mathématique mais au contraire en partant de formules préétablies d'augmenter le champ des perceptions sensorielles. Une instabilité dans la perception de la toile pouvant résulter de l'oscillation entre deux directions: progression horizontale—progression verticale.

Certes nous savons que les variables des formules mathématiques sont limitées toutefois la superposition de deux cadences rythmiques augmentent les probabilités créant une répartition ou une régularité sous-jacente rend toutefois imprévisible le résultat final.

La couleur

A chaque série correspond une couleur par exemple vert-foncé se développent verticalement, tandis que bleu-clair bleu-foncé progressent à l'horizontale.

Les directions et les valeurs opposées créent des situations se développant apparemment sur des plans différents.

La juxtaposition et les deux tons de valeur égale créée par l'alternance de la perception de chacun d'eux, puis par l'apparition d'un troisième ton uniforme une instabilité qui se situe dans la vision; l'oeil devenant à son tour le moteur qui anime cette surface. Cette perception instable altère la forme et les couleurs elles-mêmes oscillent perpétuellement sans qu'il soit possible de situer un ton local.

Au stade actuel il s'agit simplement de multiplier les expériences et non d'en expliquer les résultats.

Stein

L'étude des phénomènes visuel produits par certains arrangements de surface ou de volumes fixes ou en mouvement a été jusqu'à maintenant très peu approfondie. C'est précisément à ce problème que le Groupe de Recherche d'Art Visuel désire s'attaquer. Notre préoccupation essentielle est d'établir, avant de prétendre à une création acceptable, la codification des signes, réseaux, structures et de certaines constantes physiques ou optiques.

Sur de nombreux points, notre méthode de travail et notre technique de recherche se rapprochent de la méthode et de la technique de l'homme de science. En effet, nous partons de données déjà acquises et nous les exploitons d'une manière expérimentale en nous efforçant d'en contrôler toutes les possibilités et toutes les issues. De ces études naissent de nouvelles connaissances, non plus disparates, mais codifiées cette fois; elles constitueront ainsi de nouvelles bases pour de nouvelles recherches qui nous feront progresser vers notre but: la connaissance du „phénomène visuel“.

Bien que ces recherches aient un caractère systématique, pseudo-scientifique il arrive qu'en cours de route le hasard nous fasse entrevoir d'autres horizons, ce qui nous confirme dans l'idée que les découvertes—qu'elles soient artistiques ou scientifiques — sont parfois purement fortuites; elles n'en sont pas moins valables.

La comparaison entre nos recherches et les travaux scientifiques nous rend conscients d'une insuffisance à laquelle nous désirons mettre fin: elle concerne la terminologie. Alors que celle de la science est bien définie et ne laisse place à aucune erreur d'interprétation, la nôtre n'était jusqu'à présent accessible qu'à une minorité. Parce que nous désirons être compris, c'est une lacune que nous voulons combler. Dans ce but des contacts ont déjà été pris et se multiplieront à l'avenir avec les représentants de toutes les disciplines de la recherche scientifique.

Ainsi les idées deviendront plus claires, les buts seront atteints d'une manière plus efficace. Et ce n'est pas une utopie de penser que dans les décades à venir une vaste synthèse s'opérera dans la confrontation de nos idées et découvertes avec celles des savants.

Mars 1962.

Yvaral

Nouvelle Tendance

Nous employons ce terme qui a déjà été utilisé à l'occasion de l'exposition „Nove Tendencije“ de Zagreb en 1961. C'est un phénomène qui se produit chez les jeunes plasticiens d'une façon simultanée depuis quelques années et dans différents points du monde. Manifestations internationales et contacts partiels commencent à lui donner un caractère plus homogène. Les rapports chaque fois plus nombreux donnent une prise de conscience de ce qui est en train de prendre naissance dans les arts visuels.

La nouvelle tendance n'a pas un caractère définitif. Son évolution peut justement apporter de nouvelles façons de concevoir l'oeuvre, de l'apprécier et de la placer dans la société. Il s'en dégage une implicite considération critique vis-à-vis de tout le panorama de l'art actuel. Sur le plan des réalisations, une réaction naturelle se fait jour d'une part, contre la situation stérile qui a fait suite à de légitimes révoltes et qui produit maintenant jour après jour des milliers d'oeuvres qualifiées comme: abstraction lyrique, art informel, tachisme, etc., et d'autre part, contre l'inférieure prolongation d'un maniérisme atardé sur les formes géométriques et qui ne fait que répéter maintenant dans la plupart des cas, les propositions d'un Maléwich, d'un Mondrian. Considérons à part le courant actuel, néo-dada ou nouveau réalisme, qui provoque une certaine sympathie mais oblige à une analyse sévère. Une fois écarté l'aspect positif de son irrévérance vis-à-vis des traditionnelles considérations de beauté, apparaît en évidence la contradiction entre l'anti-art et l'effort pour redonner à l'objet un baptême artistique.

Évidemment, la nouvelle tendance bien que réagissant contre ces courants, englobe encore certaines nuances qui en proviennent. On voit d'un côté une production nuancée d'art concret ou constructiviste, d'autre part une certaine trace de tachisme et quelques parentés avec le néo-dadaïsme. Cependant, la nouvelle tendance est surtout la recherche de clarté. Sous cet angle, il faut placer la considération sur l'oeuvre non définitive, la valorisation visuelle, l'appréciation en termes plus justes de l'„acte créateur“, la transformation de l'activité plastique en recherche continue sans autre préoccupation que de mettre en évidence les premiers éléments pour une tout autre considération du phénomène artistique.

Sur le plan conceptuel, la nécessité de donner une primauté à la présence visuelle de l'oeuvre s'impose, car presque tous les courants actuels ont dû faire appel à des justifications extra-visuelles, anecdotiques.

(Ce chef-d'oeuvre a été peint par l'artiste vêtu d'un costume de chevalier du Moyen-Age en 16'28"; ou sur ce tableau a roulé une femme nue, ou encore, ce boulon collé sur ce relief appartenait au valet d'un marchand de tableaux bien connu et avec lequel l'artiste n'est plus en rapport). Cet appel extra-visuel on le retrouve sous un autre aspect: en faisant appel à l'imagination du spectateur pour qu'il éprouve un plaisir intellectuel en sachant que cette boîte fermée hermétiquement contient une ligne infinie ou de la merde de l'auteur, (surtout ne pas ouvrir). On retrouve toujours le même appel extravisuel, cette fois-ci chez les concrets, par exemple: pour tel tableau, dans lequel 6 lignes sont placées d'une façon irrégulière, le jeu hautement rationnel consiste à savoir que malgré la dissimilitude apparente de ces 6 lignes, toutes les 6 ont la même longueur. Sans rien dire de tous ceux qui, avec des formes géométriques ou irrégulières, essaient de créer un rapport anecdotique quelconque, qui s'exprime par des titres, tels que: „toute l'âme résumée...“ ou „autoportrait déchiré“, etc.

Tout cela est une proie facile pour des mystifications disparates et fait croire à un aveuglement collectif. Voilà pourquoi le besoin de clarté et la volonté de mettre l'accent sur la présence visuelle de l'oeuvre peut être la caractéristique la plus importante de la nouvelle tendance.

Groupe de Recherche d'Art Visuel

Paris, Mars 1962

Biennale de Paris, 1963

L'Instabilité - Le Labyrinthe. Groupe de Recherche d'Art Visuel

(Le Groupe de Recherche d'Art Visuel fait partie du mouvement international „N.T. Recherche Continue“)

Les recherches présentées par le Groupe de Recherche d'Art Visuel dans le hall d'entrée de la troisième Biennale de Paris, sont d'une part une transposition à une échelle architecturale de quelques-uns des principaux aspects de leurs travaux et d'autre part, une ouverture vers de nouvelles expériences. L'intérêt de celles-ci est placé sur la participation du spectateur. Le rapport

oeuvre-spectateur qui a été développé par le Groupe se développe davantage et donne au spectateur une participation majeure. Il ne s'agit pas ici de l'intérêt traditionnel qui plaçait d'un côté l'objet à contempler (peinture, sculpture, etc.) et de l'autre le spectateur.

L'abandon du caractère fermé, définitif et statique des oeuvres traditionnelles a été pour le Groupe un premier pas vers la revalorisation d'un spectateur toujours soumis à une contemplation conditionnée par son niveau de culture, d'information, d'appréciation esthétique, etc.

L'intérêt porté par le Groupe au spectateur est différent de celui que pourrait lui porter un esprit scientifique en quête de constatations et qui l'utiliserait comme un élément de statistique en le soumettant à des tests. C'est aussi une voie différente de celle qui, préoccupée de cybernétique et d'électronique, laisse le spectateur en marge des réalisations hautement techniques: ou le considère comme élément d'information pour produire des changements dans l'oeuvre au moyen de cellules électroniques.

La voie du Groupe est déterminée par la considération du spectateur comme un être capable de réagir. Capable de réagir avec ses facultés normales de perception et c'est lui qui donne leur sens aux expériences proposées.

Certes il ne s'agit là que de situations avec un caractère fragmentaire et limité, mais leur but est d'accentuer le rôle du spectateur en vue de nouvelles situations où la distance entre l'oeuvre et le spectateur n'existera plus.

Dans une analyse sommaire voici énumérées quelques situations où le spectateur est engagé à divers degrés:

Perception courante

Point de repère. Spectateur en face de choses de la vie courante.

Prise de connaissance. Minimum d'observation.

Contemplation

Point de repère. Spectateur en face d'une oeuvre d'art. Désolation ou indifférence conditionnées par son niveau de culture, d'information, etc.

Activation visuelle (oeuvres fixes)

Le spectateur est en face ou entouré par une surface ayant un haut degré d'homogénéité et de vibration. Participation du spectateur au moyen de la stricte sollicitation visuelle. Saturation.

Action visuelle (oeuvres en mouvement)

Le spectateur est en face ou entouré d'oeuvres qui se transforment. La notion de commencement et de fin se trouve écartée. La participation du spectateur concrétise dans sa perception une mesure de temps où l'oeuvre se réalise à lui.

Activation visuelle (oeuvres fixes, déplacement du spectateur)

Le fait de se déplacer ou de tourner autour des oeuvres produit des changements additifs plus ou moins accélérés. La participation due aux déplacements du spectateur devient l'élément fondamental d'animation.

Participation active involontaire

En soumettant le spectateur à un parcours ou à un passage déterminé, on le met en face du fait que ce sont les éléments qu'on déplace ou bouge qui créent la situation proposée (le spectateur peut avoir une participation active volontaire en revenant sur ses propres mouvements).

Participation active volontaire

Ici le spectateur est en face d'ensembles statiques, semi-statiques ou en mouvement. Sa participation est nécessaire pour produire la situation ou la modifier. Il déclenche un mouvement, l'arrête ou produit des changements à volonté.

Spectateur actif, élément d'animation

Le spectateur devient ici un élément d'animation qui va produire pour d'autres spectateurs une situation instable. Ombres fragmentées en mouvement et superposées, soit par la marche, ou soit par divers mouvements du spectateur. Ainsi, tandis qu'il participe à d'autres situations, il en crée une à son tour.

Spectateur actif, sujet d'observation

En participant à d'autres situations, le spectateur devient sujet d'observation pour d'autres spectateurs.

Assez de mystifications II

La 3^e Biennale de Paris est ouverte

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel répète:

Assez de mystifications

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel tient à exprimer sa profonde inquiétude, son désarroi, ses interrogations, un peu sa fatigue et son dégoût.

Dégoût d'une situation qui bien que changeant d'aspect continue à se prolonger (dernier aspect en date: «Le cri d'un art vital»).

Situation qui maintient toujours une complaisante considération vis-à-vis de l'oeuvre d'art, de l'artiste unique, du mythe de la création et de ce qui paraît être la mode maintenant: les groupes, considérés comme super-individus.

Situation à laquelle nous nous sentons liés avec les contradictions que cela comporte .

On a beau parler d'intégration des arts.

On a beau parler des lieux poétiques.

On a beau parler d'une nouvelle formule d'art.

On a beau crier les cris que les autres ne crient pas.

Le circuit de l'art actuel continue à être bouclé.

On peut broder autour de l'esthétique, de la sensibilité, de la cybernétique, de la brutalité, du témoignage, de la survivance de l'espèce etc....

On est toujours au même niveau.

Il faut une OUVERTURE, sortir du cercle vicieux qu'est l'art actuel.

L'art actuel n'est qu'un formidable bluff. Une mystification diversement intéressée autour d'un simple faire que l'on désigne «création artistique».

Le divorce entre cette «création artistique» et le grand public est une évidente réalité .

Le public est à mille kilomètres des manifestations artistiques même de celles dites d'avant garde. S'il y a une préoccupation sociale dans l'art actuel elle doit tenir compte de cette réalité bien sociale: le spectateur.

Dans les limites de nos possibilités nous voulons sortir le spectateur de sa dépendance apathique qui lui fait accepter d'une façon passive, non seulement ce qu'on lui impose comme art, mais tout un système de vie.

Cette dépendance apathique est soigneusement entretenue par toute une littérature où les spécialistes d'art pour justifier leur rôle d'intermédiaires entre l'oeuvre et le public, font figure d'initiés et créent de toutes pièces un complexe d'infériorité chez le spectateur.

Cette littérature trouve un complice volontaire ou involontaire chez la plupart des artistes qui se sentent dans une situation prophétique et privilégiée en créant des oeuvres uniques et définitives.

L'abandon du caractère fermé, définitif des oeuvres traditionnelles (avec ou sans cri) est d'une part la mise en cause de l'acte créateur surestimé et d'autre part un premier pas vers la revalorisation d'un spectateur toujours soumis à une contemplation conditionnée par son niveau de culture, d'information, d'appréciation esthétique, etc...

Nous considérons le spectateur comme un être capable de réagir.

Capable de réagir avec ses facultés normales de perception.

Voilà notre voie.

Nous proposons de l'engager dans une action qui déclenche ses qualités positives dans un climat de communication et d'interaction.

Notre labyrinthe n'est qu'une première expérience délibérément dirigée vers l'élimination de la distance qu'il y a entre le spectateur et l'oeuvre.

Plus cette distance disparaît, plus disparaît l'intérêt de l'oeuvre en soi et l'importance de la personnalité de son réalisateur. Et de même l'importance de toute cette superstructure autour de la «création» qui fait la loi actuellement en art.

Nous voulons intéresser le spectateur, le sortir des inhibitions, le décontracter.

Nous voulons le faire participer.

Nous voulons le placer dans une situation qu'il déclenche et transforme.

Nous voulons qu'il soit conscient de sa participation.

Nous voulons qu'il s'oriente vers une interaction avec d'autres spectateurs.

Nous voulons développer chez le spectateur une forte capacité de perception et d'action .

Un spectateur conscient de son pouvoir d'action et fatigué de tant d'abus et mystifications pourra faire lui-même la vraie «révolution dans l'art». Il mettra en pratique les consignes:

DEFENSE DE NE PAS PARTICIPER

DEFENSE DE NE PAS TOUCHER

DEFENSE DE NE PAS CASSER

A Paris, octobre 1963.

Groupe de Recherche d'Art Visuel

(Le Groupe de Recherche d'Art Visuel fait partie du mouvement international N.T. recherche continue).

Proposition pour un lieu d'activation

L'art actuel continue de maintenir l'idée d'une production devant être consommée par un hypothétique spectateur. Il place d'un côté l'objet à contempler et de l'autre le spectateur. Une tendance à ouvrir l'oeuvre tend à surpasser cette situation cherchant à modifier le rapport oeuvre-spectateur en demandant au spectateur une participation plus active.

L'homme actuel est soumis à une organisation sociale basée sur la dominante de la dépendance, le spectateur d'art visuel n'échappe pas à cette situation.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel bien est conscient que par son conditionnement, son champ d'action est bien limité. Même en essayant d'échapper aux conditions de l'art actuel, nous ne pouvons placer notre effort, au point de départ, que dans notre milieu: les arts visuels.

La proposition que nous faisons est une intention dont le but final est de sortir l'homme de sa dépendance—passivité—et de son habitude des loisirs généralement individuelle pour l'engager dans une action qui déclenche ses qualités positives dans un climat de communication et d'interaction.

(La description qui suit a un caractère tout à fait hypothétique).

Ce lieu peut avoir le caractère ou l'apparence d'une galerie d'art expérimental, d'une scène de théâtre, d'un plateau de télévision, d'une salle de réunion, d'un atelier, d'une école, etc... mais n'aurait aucun de ces caractères spécifiques.

Dans ce lieu il n'y aura ni tableau accroché au mur, ni acteur, ni spectateur passif, ni maître, ni élève, simplement certains éléments et des gens avec un temps disponible.

Ce lieu hypothétique pourrait être une grande salle de 15x 15x6 de hauteur toute blanche avec un jeu de panneaux et de ponts mobiles. De même une série de cubes de 50 cm de côté pourrait être assemblée pour créer divers niveaux de planchers et de volumes différents. On peut prévoir une série de projecteurs avec des supports permettant les placements les plus divers avec toutes sortes d'orientation. Ces projecteurs pourront être équipés d'un jeu de caches pour limiter, fractionner, multiplier ou colorer le rayon de lumière. Une série de tourne-disques à vitesse et intensité réglables équipés de disques divers, ainsi que des magnétophones, microphones et amplificateurs seraient distribués dans divers points.

Il est à prévoir aussi une série d'ensembles qui réagissent avec une faible participation du spectateur produisant des changements notables, soit de lumière, de son, de déplacement des éléments, etc...

Il est certain que des expériences dans cet esprit pourront être envisagées dans des endroits publics: musées, théâtres, écoles, maisons de culture, endroits de vacances etc... et requerra dans chaque occasion des considérations particulières en tenant compte des temps d'expérience, gens, moyens, finalité immédiate etc...

Des possibilités d'expérience dans cette voie sont énormes et les variations des situations multiples.

Évidemment dans une première étape et pour briser l'apathie ou l'inhibition des gens il faudra trouver des solutions transitoires, par exemple, un minimum de participation des personnes devra déclencher des modifications très importantes; ou bien à l'aide d'animateurs maintenir un niveau d'interaction, en laissant surtout une grande marge à la libre initiative et à l'improvisation. A la rigueur on pourra solliciter le spectateur en le faisant participer à un jeu-concours avec un prix établi. Bien que limitatif, ce moyen pourra quand même éveiller chez le spectateur un intérêt.

Le facteur surprise est également à considérer. Le résultat ou le caractère d'une situation dans ce lieu sera le produit de la participation active plus ou moins déterminante de chaque participant. Ains se développera un autre niveau de communication et la prise en considération d'une situation collective à laquelle auront concouru toutes les actions particulières.

Des réunions pourront être établies avant ou après chaque séance afin d'analyser collectivement les développements d'une nouvelle séance et pour tirer les conséquences de ce qui a été réalisé. Les participants pourront ainsi déterminer les conditions et la durée et les éléments d'une séance. Un registre des différentes situations et de leurs conséquences pourra être établi pour suivre le développement général de l'expérience.

Le GRAV dans la mesure de ses possibilités tendra vers la réalisation d'expériences de ce type et propose à la NTrc de discuter cette proposition.

Nous invitons les Groupes ou Membres de la NTrc qui se sentent solidaires de cette proposition d'envisager avec nous ou séparément les modalités de réalisation.

Paris, juillet 1963.

GRAV

Stop Art!

The «Groupe de Recherche d'Art Visuel» insists on its deep concern, its confusion and questions which arise vis-à-vis a situation where it always kept up an easy regard for art works, unique artists, the myth of creating works of art, and towards what seems to be up to date now, «teams» considered as «super-individuals».

The Groupe insists on expressing its distaste of a situation which goes on and on though the aspects keep changing (the last one... «op-art»):

— Integration of arts — Poetical situations — New concep in art

— Visual or scientific studies ...are no warrant.

The roads of modern art are making a loop. One can sputter around aesthetic problems, sensitiveness, cybernetic, brutality or testimony... one never finds a way out .

Modern art is a tremendous bluff.

It is a mystification variously interested around a simple activity called «artistic creation » .

Of course there is an open contradiction in pointing out such a situation and participating in it at the same time.

But the structures are too firmly set to be modified right away.

An artist who disagrees, must choose between:

— refuse to show his works, keep quiet and vanish

— or exhibit his work in the Galleries, that is to say help their vitality, while he secures his living.

We must find a way out of the dead end of modern art.

If there in any social aspects in modern art, it must involve the spectator.

We are tied up by such a situation with the contradictions implied.

The divorce between artistic creation and the audience is obvious.

The audience stands 1.000 miles away from art shows even the «avant-garde» and one needs the boosting of the press to attract people for a short while.

As far as we can, we want to stire the spectator out of his subdued drowsiness which makes him submissive, accepting any kind of so-called art pressed upon him.

This subdued drowsiness is carefully nourished by a literature where art specialist stand as initiators and burden the spectator with a well meant inferiority complex.

These writing find willing and unwilling accomplices with most artists who feel they are in a prophetic and privileged position, creating unique and everlasting works.

Once this is over the closed in and definitive aspect of traditional work of art, it does imply the meaning itself of the over-estimate act of creating.

A first step has been made towards a greater importance given to the spectator, who has always been submitted to watching in the true sense of the word, according to his culture, his information, his way of apprehending aesthetic problems.

The spectator is able to react, with the common means of perception.

We have in view to involve him into an action which will let his qualities at perception loose in a communicative mood.

Our labyrinth is but an experience which tends to narrow the distance between the spectator and the work.

The importance of the artist's personality is diminishing, so it is with the importance of the whole framework related to creating.

We want to catch the spectator's interest, to make him free, to have him relax.

We want him to participate.

We want to place him into a situation that he sets in motion and masters.

We want him to be conscious of playing a part.

We want him to aim to an intercation with other spectators.

We want to develop with him more perception and action.

A spectateur conscious of his power and tired of so many errors and mystifications will be able to make his revolution in art and follow the signs:

Handle and Cooperate

Paris 1963 - New York 1965.

Groupe de Recherches d'Art Visuel - 6, Cité Prost, Paris-11^e - Tél. BLO 78-09

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel présente

une journée dans la rue

La ville, la rue est tramée d'un réseau d'habitudes et d'actes chaque jour retrouvés.

Nous pensons que la somme de ces gestes routiniers peut mener à une pasivité totale ou créer un besoin général de réaction.

Dans le réseau des faits répétés et retrouvés d'une journée de Paris, nous voulons mettre une série de punctuations délibérément orchestrées.

La vie des grandes ville pourrait être bombardée de façon massive - non pas avec des bombes - mais avec des situations nouvelles solliLa ville, la rue est tramée d'un réseau d'habitudes et d'actes chaque jour retrouvés.

Nous pensons que la somme de ces gestes routiniers peut mener à une pasivité totale ou créer un besoin général de réaction.

Dans le réseau des faits répétés et retrouvés d'une journée de Paris, nous voulons mettre une série de punctuations délibérément orchestrées.

La vie des grandes ville pourrait être bombardée de façon massive - non pas avec des bombes - mais avec des situations nouvelles sollicitant une participation et une réponse de ses habitants.

Nous ne pensons pas que notre tentative suffira à briser la routine d'une journée de semaine dans Paris. Elle peut être considérée seulement comme un simple déplacement de situation. Mais malgré sa portée très limitée elle nous aidrs à entrer en contact avec un public non prévenu. Nous la voyons comme un essai tendant à dépasser les rapports traditionnels de l'œuvre d'art et du public.

Paris 1964-1966

Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral.

Groupe de Recherche d'Art Visuel.

Multiples recherches

L'oeuvre multipliable s'inscrit de plus en plus dans l'actualité. En Europe comme en Amérique on s'oriente vers les „multiples“. Aussi importe-t-il de prendre conscience du problème, de son développement comme de ses limites. Car, pour nous, la multiplication représente une étape transitoire comportant à la fois des côtés positifs et des côtés négatifs.

En ce qui nous concerne. Groupe de recherche d'art visuel, nous sommes surtout intéressés par la multiplication d'oeuvres qui permettent des situations variées, soit qu'elles engendrent une forte excitation visuelle, soit qu'elles réclament le déplacement du spectateur, soit qu'elles contiennent en elles-mêmes un principe de transformation, soit qu'elles appellent une participation active du spectateur.

On sait combien la multiplication d'oeuvres par des procédés traditionnels — fonte, gravure, etc. — est ancienne. Il est d'autant plus frappant de constater que la notion de „multiple“ a pris une

brusque extension avec l'apparition d'oeuvres ou de recherches cinétiques qui se caractérisent d'une part, par un haut degré de dépersonnalisation (désaffection pour le geste, pour le „faire“ de l'artiste), d'autre part par la possibilité de conserver, même quand l'oeuvre est multipliée à partir d'une base rigoureusement identique, un aspect différent pour chaque exemplaire.

Reste que la multiplication n'est pas une panacée. Si on se contente de multiplier des oeuvres qui ne changent rien à la situation du spectateur et maintiennent sa sujétion, on ne fait que multiplier les contradictions de l'art actuel. On ne résout en rien le problème qui nous préoccupe principalement: le divorce entre le grand public et l'art. Multiplier les oeuvres à prix modique — mais encore trop chères pour être à la portée de tout le monde — risque d'engendrer un type de collectionneur qui aura, à peu de choses près, les mêmes réflexes que l'amateur d'oeuvres uniques. Certes pour une période intermédiaire la multiplication va permettre le développement d'une nouvelle couche de collectionneurs plus disponibles, moins enfermés dans l'esprit de possession sinon de spéculation — plus désintéressées, moins compromis dans les données de l'art actuel.

Posséder une oeuvre est moins aliénant quand cent personnes possèdent la même.

C'est en ce sens qu'on peut parler de l'ambiguïté du multiple, qui est encore lié à la tradition, mais qui d'autre part contribue à désacraliser l'oeuvre unique, à enlever à celle-ci son caractère d'objet fétiche et de prétexte à spéculation. Cette ambiguïté de la notion de multiple nous interdit de considérer l'industrialisation de l'oeuvre d'art comme une fin en soi. Avoir pour objectif d'imposer les multiples par milliers à travers des monoprix peut être une intrusion valable dans une étape intermédiaire, surtout si ces multiples créent un rapport direct avec le spectateur. Par contre, si cette multiplication se fonde sur des oeuvres qui continuent à avoir des exigences culturelles à l'égard du spectateur dépendant et passif et si elle ne se fixe pour but que de diffuser et „mettre l'art à la portée des masses“, cela revient seulement à élargir ou quantifier les rapports déjà existants entre l'art et le spectateur sans en changer la nature. Car le vrai problème, en définitive, c'est toujours celui-là. Dans la mesure où la multiplication permet de remettre en question — même timidement — les rapports habituels de l'art et du spectateur, nous en sommes partisans. Mais ce n'est qu'une première étape. La seconde pourrait être par exemple de multiplier non plus seulement des oeuvres, mais des ensembles qui joueraient un rôle d'incitation sociale, tout en libérant le spectateur de l'obsession de la possession. Ces ensembles multipliables pourraient prendre la forme de lieux d'activation, de salles de jeux, qui seraient montées et utilisées selon le lieu et la nature des spectateurs. Dès lors la participation deviendrait collective et temporaire. Le public pourrait exprimer ses besoins autrement que par la possession et la jouissance individuelle.

Octobre 1966

Groupe de recherche d'art visuel

Parcours à volume variables

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel utilise fréquemment la lumière artificielle dans ses recherches.

Pour le Groupe l'intervention de la lumière n'est ni un progrès ni une fin en soi. Son utilisation varie suivant les situations proposées: variations, progressions, réflexions, transformation de structures, projections, lumières tournantes, néons, ont été utilisés séparément dans des situations isolées (boîtes lumineuses, trames, néons par exemple) ou intégrés dans les labyrinthes ou les salles de jeux.

Il ne s'agit pas pour le Groupe de créer une oeuvre ayant la lumière pour sujet ou de réaliser un super-spectacle mais, par la provocation, par la modification des conditions d'environnement par l'agression visuelle, par le jeu ou par une mise en situation inattendue, d'influer directement sur le comportement du public et de substituer à l'oeuvre d'art ou au spectacle une situation en évolution faisant appel à la participation du spectateur.

Parcours à volume variable

La mise en cause permanente du comportement, la sollicitation des réflexes de la réflexion, la volonté d'inciter le spectateur à agir consciemment nous ont amenés à proposer des labyrinthes, salles de jeux, journées dans la rue, où nous essayons d'établir avec le spectateur un rapport actif conscient et réfléchi. Peut-être pourrions-nous ainsi aboutir à une prise de position nouvelle en face des problèmes esthétiques, non plus abordés isolément, mais considérés en fonction de la situation qu'ils déterminent avec le spectateur.

Les parcours à volume variable sont, dans nos recherches actuelles, au nombre de quatre.

Nous avons envisagé de graduer les difficultés:

parcours *simple* avec un élément transformable — sol, mur ou plafond
difficile, avec deux éléments variables mur-sol, sol-plafond ou mur-plafond,
angoissant, avec trois éléments variables, et enfin *impossible*.

Finalement notre proposition est limitée à un répertoire de situations en rupture où chaque parcours analyse un seul type d'éléments à permutation.

Murs - sol - plafond pourraient être les titres des trois premiers parcours.

Murs: inclinés, incurvés, presque très larges, vraiment très étroits, rétrécis avec torsion.

Plafond: variable, mobile, à créneaux, percés de cheminées, etc. Le quatrième parcours, par une torsion hélicoïdale, fait pivoter le volume — sol, mur, plafond —, de telle sorte que le spectateur pour le franchir (en état de pesanteur naturelle) est obligé de marcher successivement sur le sol, sur le mur de gauche, sur le plafond, puis sur le mur de droite avant de se retrouver sur le sol à nouveau.

Nous avons éliminé de ces parcours toute une série d'obstacles qui ne pouvaient y trouver place. Nous voulons préciser que ce n'est ni un prétexte à intégration d'objets d'art, ni une succession de cellules expérimentales, mais une chaîne de situations et d'environnements qui déterminent des comportements différents. Le bruit, la couleur, la lumière qui caractériseront ces différentes situations sont actuellement à l'étude.

Paris, 1967.

GRAV

Nouvel engagement, 1968

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel est, en 1960, un groupe de peintres qui veulent remettre en question la notion d'oeuvre d'art, le rapport entre l'oeuvre et l'artiste (art contrôlé et non plus inspiré) les rapports de l'artiste et de la société, les rapports de l'oeuvre d'art et du public (notions de respect de culture, message). La transformation de ces rapports artiste-oeuvre, oeuvre-spectateur, art-public, implique une transformation des structures sociales qui les ont édifiées et une dévalorisation systématique de certains mythes qui ont contribué à les imposer.

Il s'agit de contester le rôle exclusif des galeries de tableaux et des musées, lieux privilégiés pour la vente et la sublimation des oeuvres et le rôle des critiques d'art et esthètes, seuls habilités à comprendre et à commenter le message artistique, pour, en contrepartie, donner à un public non spécialiste la possibilité de recevoir directement et réagir spontanément à l'oeuvre proposée.

Une reconsidération de l'expression plastique est alors nécessaire, elle tend à la création d'une nouvelle catégorie d'objets qui n'ont plus de rapport direct avec l'oeuvre d'art traditionnelle, tableau, sculpture.

Ce programme s'accomplit lentement, car les contradictions, les compromis inévitables ou inévités qu'il implique en ralentissent la réalisation.

Le travail du Groupe sur des bases formulées et analysées en commun permet une distanciation plus grande vis-à-vis de l'oeuvre personnelle, une analyse plus objective des résultats, il renforce notre conviction que le rôle de l'artiste est surestimé et son oeuvre soumise trop souvent à l'arbitraire et à la spéculation que la diffusion de ses recherches reste tributaire des galeries et des musées, seuls lieux où il lui est possible de se manifester.

A chaque manifestation, nous soulignons qu'il ne s'agit pas d'oeuvre d'art et que nous ne sommes pas des artistes, que le Groupe ne tend pas à être un super-artiste, ces termes étant pris dans leurs sens traditionnels et que nous nous efforçons par une recherche objective, d'établir de nouveaux rapports avec le spectateur.

En construisant un labyrinthe au Musée d'Art Moderne, en introduisant le jeu dans nos éléments à manipuler, en faisant des enquêtes auprès du public, en éditant des manifestes, nous nous efforçons de clarifier et de diffuser cette position.

Nous sommes en 1963 et révisons alors que dans une société de consommation, si nous nous contentons de nous manifester à l'intérieur des structures existantes, notre tentative sera absorbée et annihilée et qu'il nous faut sortir des circuits traditionnels si nous voulons être entendus.

Nous envisageons l'achat d'un autobus et des randonnées à travers la France avec nos oeuvres et nos textes présentés dans la rue. Il faudra des années encore pour réaliser ce programme.

Ces recherches coûtent cher. Nous les assumons en totalité et n'avons aucun appui de fondations ou de ministères pour les poursuivre.

Par contre, certains résultats intéressent les galeries, des propositions de contrats sont acceptées avec l'inévitable contrepartie de jouer le jeu et de renforcer d'un côté ce que nous dénonçons de l'autre.

Cette dénonciation de cela même qui nous fait vivre suffira-t-elle à nous donner bonne conscience?

Non, mais un refus puriste, avec pour conséquence l'obligation de cesser partiellement ou totalement notre activité, l'impossibilité alors de diffuser nos convictions et nos recherches, ne seraient-ils pas plus graves encore?

Ici interviennent les motivations nobles, les autres, moins glorieuses ont trait à l'amour-propre ou à l'ambition de chacun de nous. Malgré lui, mais grâce à chacun de ses membres, le Groupe

s'installe dans la contradiction, refuse en tant que Groupe ce que chacun accepte en tant qu'individu, et apparaît tantôt comme un groupe d'artiste dont les oeuvres se vendent cher, et qui acceptent avec simplicité leur rôle de peintres à la mode (ou presque), tantôt comme un groupe de théoriciens rigoureux et intransigeants (ou presque) suivant que l'on parle du GRAV ou de ceux qui le composent.

Pourtant, en dépit de ses contradictions et grâce à ses compromis, le Groupe poursuit son activité.

En 1966-1967, nous réalisons des salles de jeux, des parcours, des expériences dans la rue. Nos labyrinthes se décentent, ils ne sont plus d'ingénieux parcours à la recherche de l'oeuvre qui s'y dissimule, mais une totalité où oeuvre et spectateurs sont indissociables. 1968—A la fin de 1967, la question se pose enfin: le Groupe peut-il assumer cette contradiction de plus en plus évidente entre ses buts et le comportement de chacun de ses membres?

Les conditions dans lesquelles il a été fondé restent-elles les mêmes? Le but qu'il a poursuivi et les recherches réalisées durant huit ans correspondent-ils à ces objectifs de départ. Si nous fondions un Groupe aujourd'hui, serait-ce le GRAV?

Il nous apparaît clairement que la notion oeuvre-public commence nettement à se modifier, mais les structures traditionnelles sont plus fortes que jamais et l'artiste privilégié et surestimé contre lequel nous luttons c'est nous mêmes!

Ainsi, nous ne sommes plus le Groupe, mais il y a le Groupe et chacun de nous.

Le Groupe, entité rigoureuse, qui n'accepte que des réalisations expérimentales, anonymes et non commerciales.

Chacun de ses membres qui est libre d'accepter tous les compromis qui lui sont offerts, à la condition qu'il n'engage que lui-même.

Comment en sortir?, Supprimer le Groupe?

C'est réduire à néant huit ans d'efforts. Certaines idées seront reprises et développées par d'autres, et nous donnerons raison à ceux qui n'ont vu dans le Groupe qu'un tremplin personnel pour chacun de nous.

L'élargir?

Cela amènera dans le Groupe des éléments nouveaux, des idées nouvelles, stimulantes, mais ne réduira en rien les contradictions existantes.

Le réduire?

L'efficacité et le temps consacré à des réalisations peuvent être un critère de vitalité, mais les modifications doivent être plus profondes. Le Groupe, pour 1968, envisage de ne signer que des réalisations collectives de caractère expérimental, tel que le programme «A la recherche d'un nouveau spectateur», ou les environnements de Buffalo et Saint-Paul-de-Vence; il envisage des débats publics sur sa situation et sur les modifications apparues depuis sa fondation dans les rapports entre l'art et le public, il s'efforcera en toutes occasions de contribuer à la modification des rapports oeuvre-spectateurs, toujours basés sur les critères de la culture du génie et de l'argent.

Il est prêt à collaborer à tout programme élaboré dans ce sens ou à accepter la collaboration extérieure des chercheurs en des groupes qui voudraient s'associer à ces expériences.

Avril, 1968.

Groupe de Recherche d'Art Visuel

Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral

Novembre 1968: Dissolution du Groupe

Jusqu'ici les activités du Groupe s'arrêtent de manière imprécise au mois de mai bien qu'en juillet le groupe occupe une salle à l'exposition «Environnements» à la Kunsthalle de Bern. Cependant le Groupe avait préparé un programme d'activités pour le mois de juin qui devait comprendre principalement:

- a) une exposition de recherches à la galerie Denise René, rive droite;
- b) une soirée d'essais à la galerie Denise René, rive gauche (elle devait se prolonger sur le trottoir et dans la rue, boulevard Saint-Germain);
- c) une sortie en France pendant 15 jours (style «une journée dans la rue», mais amplifiée avec la collaboration d'autres gens). Cette sortie aurait été faite avec camionnettes nous transportant et avec du matériel en vue de créer des situations dans des endroits très divers du parcours, mettant en évidence les contradictions de l'art dans la société actuelle, et essayant d'éveiller, dans la mesure de nos possibilités, la capacité d'action qu'ont les gens (spectateurs). Les événements de mai-juin étant plus que suffisants pour éveiller les gens et mettre en questions les contradictions de la société, par là-même notre programme ne se réalisait pas.

Un des membres du groupe était expulsé de France au mois de juin; le Groupe retire alors ses oeuvres d'une exposition officielle aux Sables-d'Olonne. En dehors de cette brochure, bilan de notre activité, on peut considérer cette action comme la dernière du Groupe. Au mois de novembre une réunion du Groupe à nouveau au complet a lieu avec quatre de ses membres qui décident la dissolution du Groupe ce jour-là. Décision entérinée par les membres absents. Voici l'acte de dissolution et les points de vue sur cette dissolution, donnés par certains de ses membres.

Acte de Dissolution

Les soussignés déclarent, ce jour, la dissolution du Groupe de Recherche d'Art Visuel .

Si en juin 1960 la création de notre groupe correspondait à une nécessité pour chacun de nous, les modifications intervenues après plus de huit ans d'existence, soit dans la situation extérieure soit dans l'évolution du groupe ou de chacun de ses membres, nous amènent à remettre en question l'efficacité de notre groupe dans les circonstances présentes.

A la suite de cet acte de dissolution, chacun de nous a la possibilité de donner son point de vue à ce sujet.

A Paris, le 15 novembre 1968.

signent: **Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco**

Sobrin, Joël Stein, Yvaral

Des affinités dans nos conceptions de travail, la similitude des problèmes, des préoccupations, notre isolement, nous incitent à nous assembler en formant un groupe: ainsi naît le GRAV.

Notre formation d'artiste, en tant que telle, au sein de la société actuelle, nous conditionne dans le sens de construction d'une personnalité, avec son style, ses identifications facilement reconnaissables, ses prix, ses écoles, etc. et aussi les mythes que cela implique .

Des discussions sur ces problèmes au sein du Groupe nouvellement se dégagent des prises de position face à et contre cette situation qu'il définira lors de quelques publications .

Le milieu artistique, hostile en principe à l'idée de Groupe, commence à prendre en considération notre activité en tant que produit de consommation. Il sélectionne, individualise, valorise les membres du Groupe.

Les moyens, pour le Groupe, de faire face à cet engrenage imposé par le milieu artistique, sont limités, puisque les moyens dont il dispose pour se manifester, sont ceux-là-mêmes qu'il met en cause. Avec le temps le Groupe est pris de plus en plus, dans le circuit artistique, et les contradictions que cela implique se font évidentes. Le Groupe sollicité davantage par l'extérieur, est considéré comme une super personnalité, au sein de laquelle, parallèlement, s'est développée l'individualité de chaque membre.

De ces activités parallèles, naissent des divergences à l'intérieur du Groupe et les contradictions vont en s'accroissant. Si au début de l'existence du Groupe chacun de ses membres s'identifie à l'activité du Groupe, celui-ci n'en reste pas moins un ensemble de personnalités qui ne peuvent se dégager complètement de leur formation initiale.

Cette évolution oblige le GRAV à plusieurs reprises, à reconsidérer la réalité du Groupe. Il en ressort que:

— l'activité du groupe, pour chacun de ses membres. n'est plus l'activité centrale comme au départ;

— le développement du Groupe, en accentuant le travail en équipe, ne représente pas le même intérêt pour tous ses membres

— la réalité du principe même du Groupe, l'homogénéité d'intérêt qui présidèrent à la fondation du Groupe, n'existent plus.

Si à l'époque de la fondation du Groupe, sa constitution correspondait à certaines nécessités, mais aussi à certaines données, il est évident qu'aujourd'hui les situations sont différentes, et le renouvellement du Groupe, avec son caractère particulier, est impossible. Le GRAV, après le chemin parcouru, dans l'état actuel de sa composition ne pouvait que végéter.

De cette analyse se dégage une prise de position en faveur de la dissolution du Groupe.

Francisco Sobrin

Dissolution du Groupe

La dissolution du Groupe de Recherche d'Art Visuel a été décidée à l'unanimité le 15 novembre 1968.

L'histoire du Groupe est inséparable du milieu dans lequel il s'est développé et affirmé. Autour du Groupe, les «aînés», les galeries, les critiques ou historiens d'art. Les peintres, les amateurs éclairés; à l'intérieur, les essais de formulation de clarification les conflits où la personnalité de chacun devait tour à tour enrichir le Groupe ou s'effacer devant lui.

L'équivoque a débuté avec la formation du Groupe. On a cru à une association d'artistes qui cherchaient à renforcer leur position isolée. D'où pour beaucoup, la certitude qu'un super individu, le Groupe, serait plus fort que chacun de nous. C'était pour nous imposer plus facilement que nous travaillions ensemble. Nous devons nous sentir bien vulnérables pour éprouver le besoin de nous unir. On nous opposait l'homme fort, l'artiste solitaire, qui arrivait à s'imposer par son oeuvre.

Nous avions beau affirmer que ce n'était pas pour renforcer une certaine image de l'artiste mais pour la détruire, que le travail rigoureux, systématique, volontairement limité au domaine des structures contrôlables, était poursuivi au sein du Groupe, on s'évertuait de l'extérieur, à souligner les personnalités, à chercher les parrainages, à ignorer le Groupe pour considérer chacun de ses membres. Je pense d'une des formes d'analyse et de pensée qui caractérisera notre époque, c'est précisément ce sport absurde qui consiste à cristalliser une situation en devenir perpétuel. Depuis Baudelaire, ce processus va s'accéléralant. Dans la crainte d'être dépassés les critiques ne se contentent plus de constituer un «herbier artistique», mais font de l'art-fiction; la moindre proposition, avant d'être concrétisée ou développée, entre morte-née dans le dictionnaire, l'encyclopédie ou le journal spécialisé.

Pour ma part j'ai toujours considéré qu'en fondant le Groupe nous décidions de laisser de côté les problèmes et les ambitions individuelles de chacun de nous au profit d'une recherche systématique. Nous comptions mettre en commun une somme de concepts et de recherches qui ne devraient plus rien aux caprices de l'inspiration personnelle. Parallèlement nous dénoncions le culte de la personnalité et les spéculations dont l'art et les artistes étaient l'enjeu. Nous voulions réhabiliter une certaine conception du public dévalorisée par une critique d'art obscurantiste, qui considérait que l'art ne s'adresse qu'à l'élite.

Pour cela, nous envisagions de sortir du circuit traditionnel des galeries, mais de rester en contact avec le public le plus étroitement possible afin de modifier la situation existante.

Des structures contrôlables aux structures manipulables, transformables, l'évolution du Groupe s'est poursuivie avec les labyrinthes, les salles de jeux, les journées dans la rue pour aboutir à des propositions de situations et de structures définies collectivement (Buffalo, Grenoble, Paris) où l'apport individuel n'était plus discernable. Ainsi schématisée la situation est positive, dans ces conditions, pourquoi dissoudre le Groupe?

En huit ans nous avons évolué et les divergences se sont affirmées. Quatre seulement des six membres du Groupe en faisaient parti réellement depuis deux ans. Les autres, associés nominativement au Groupe en bénéficiaient sans contribuer à son évolution. D'où une certaine inertie, en dépit des «décisions prises à la majorité». Cette majorité elle-même n'était pas homogène. D'accord sur la nécessité d'une action collective, nous ne l'étions pas toujours sur la nature de cette activité. La participation active du spectateur par exemple, peut être envisagée de différentes façons. Au départ cette interaction entre le spectateur et l'oeuvre tend à établir un contact direct et provoquer une réaction spontanée, indépendamment d'une culture donnée, ou de considérations esthétiques préétablies. Mais elle peut être une sorte de divertissement qui se suffit à lui-même, une situation-test accroissant le potentiel d'action du public. Un spectacle, dont le public est un des éléments au même titre que l'oeuvre. Elle peut devenir le thème de prise de position idéologique; elle peut être aussi un nouveau moyen de conditionnement, voire un abrutissement du public, en aucun cas elle ne constitue un but en soi. Conditionnement mis à part, chacune de nos propositions dans ce domaine tendait toujours vers l'une ou l'autre de ces situations, mais nos avis différaient non seulement sur l'importance des résultats, mais sur la nécessité de l'expérience.

Dès sa formation, le Groupe qui a évolué sans apport extérieur et sans aide financière collective a dû composer pour pouvoir se développer.

Pour les uns il ne fallait pas remettre en cause ouvertement le circuit traditionnel des galeries et des collectionneurs. Puisqu'il s'agissait pour eux d'un gagne-pain, les expositions individuelles devaient être préservées. Par contre, toute manifestation de caractère culturel, étant récupérée par l'État, au nom du patrimoine artistique commun, contribuait au renforcement des structures de la société actuelle et devait être dénoncée.

Pour les autres, nos prises de positions sur l'artiste unique et l'oeuvre d'art surestimée étaient incompatibles avec une activité artistique de type traditionnel qui renforçait d'un côté ce que nous prétendions détruire de l'autre. Par contre les manifestations culturelles n'étant l'objet d'aucune spéculation artificielle et touchant un public non spécialisé pouvaient permettre de véhiculer de nouvelles idées et de faire évoluer la situation artistique.

Le manque de cohésion sur l'opportunité de telle acceptation ou de tel refus nous freinait considérablement.

Un Groupe fermé:

La personnalité de chacun restant très apparente, dans chacune de nos manifestations nous avons travaillé nos expériences en circuit fermé. Bien sûr il y avait des échanges d'idées, et des recherches de développement (Nouvelle Tendances), mais le Groupe restant limité à ses fondateurs, l'apport extérieur se limitait à des emprunts. Nous retrouvions à une échelle différente les limites de l'artiste isolé.

La notion de Groupe ne devient positive que si un pas définitif est franchi, si l'apport de chacun se fond dans l'oeuvre commune. Sinon les individualités se manifestent au détriment de l'action collective. Le Groupe devrait être un organisme souple dont la composition se modifierait en fonction de l'expérience proposée ou de la recherche poursuivie. Il ne devrait avoir de suite qu'autant que l'expérience qui l'aurait provoqué. La notion d'équipe devra-t-elle succéder à la notion de Groupe.

Le Groupe de Le Parc:

Après avoir été le Groupe de Vasarely nous sommes devenus le Groupe de Le Parc. C'est d'autant plus absurde que l'évolution de Le Parc, comme celle de chacun de nous, est au stade actuel, encore inséparable du Groupe dans lequel elle s'est développée. Il ne s'est trouvé personne pour l'affirmer sans équivoque. En consacrant Le Parc et en ignorant le Groupe, la Biennale de Venise consacrait l'individu au détriment du Groupe.

Disparité des moyens:

Quelle que soit notre volonté de poursuivre «comme si de rien n'était», les rapports étaient faussés. L'effort collectif nécessite dans un Groupe fermé un équilibre dans les moyens matériels et une disponibilité équivalente de chaque membre. Si le Groupe nous a permis de clarifier certaines situations il n'est plus, sous sa forme actuelle, un outil adéquat pour poursuivre cette évolution.

Pour ma part je tiens à souligner, que si je souscris volontiers à sa dissolution, ce n'est pas parce que je lui préfère une carrière d'artiste isolé, mais parce que je crois que l'action collective ne peut exister dans un Groupe qui vieillit, la remise en cause des structures extérieures implique, aussi, celle de ceux qui les dénoncent.

J'aurais souhaité une fin brillante, une manifestation posthume du Groupe qui soit une sorte de feu d'artifice final de cette expérience, mais puisque personne n'est d'accord...

1^o décembre 1968.

Stein

A propos de la dissolution du Groupe

Pratiquement le Groupe n'existait plus depuis quelque temps.

Les efforts tentés au début de l'année se sont avérés insuffisants. Une certaine indécision (une mollesse) à prendre de nouvelles initiatives nous faisait voir clairement que le peu de travail réalisé (accompli) au nom du Groupe sans l'accord ni la collaboration de tous les membres ne correspondait plus à la dénomination de travail collectif.

A cause de cette déficience interne, les possibilités de travail collectif étaient insuffisantes, de sorte que le Groupe se voyait lui aussi (ainsi que ses membres en particulier), assimilé au milieu artistique; il avait un laisser aller complice compensé ni par de nouvelles expériences, ni par des engagements souscrits au moyen de «prises de position».

Un manque de volonté et de capacité de travail collectif (peut-être justifié de la part de chacun de nous) faisait que le Groupe marchait au hasard des circonstances. Pour chaque initiative nouvelle il devait traîner un poids mort dû au manque de résolution, à une lenteur paralysante, à une collaboration forcée, à une peur du ridicule ou d'une acceptation forcée et démentie par les faits. En outre le caractère fermé du Groupe qui faisait de nous des membres «honoraires à vie» empêchait un renouvellement et limitait naturellement son rayon d'action; on se servait du prestige que le Groupe pouvait nous donner et cela au moindre frais.

C'est ainsi que des initiatives nouvelles (et en conséquence risquées) comme par exemple «une journée dans la rue» a nécessité deux ans de réclamaions insistantes pour pouvoir se réaliser. Et encore, au dernier moment les défaillances furent nombreuses.

Au mois de mai dernier le Groupe était devenu inexistant. On ne pouvait compter sur lui, on n'avait pas besoin de lui. Chacun de nous a pris position et s'est comporté par rapport aux événements comme il l'a crû opportun. Cette situation a mis en évidence le divorce existant entre la capacité d'action du Groupe et les exigences de la réalité.

Mon expérience à l'intérieur du Groupe a été très positive, au cours des huit ans de son existence. En dépit de mon accord à sa dissolution, je crois plus que jamais à une démarche collective comme seule possibilité valable pour essayer de renverser les valeurs établies qu'on retrouve à l'intérieur du milieu artistique. Cette démarche collective s'avère impossible à l'intérieur du Groupe étant donné son évolution, sa composition et les exigences de la situation extérieure.

Pour clarifier davantage ma position dans l'actualité, voici un texte publié dans le numéro 8 de «Opus international».

Paris, décembre 1968.

Le Parc

«A „Documenta“ nous constatons une fois de plus que la fonction principale des „institutions culturelles“ réside dans la sacralisation de l'art et, en conséquence, la mystification et son but la commercialisation de la production culturelle.

Il nous est difficile, en tant qu'artistes, d'échapper à cette compromission dans la situation actuelle et nous en avons conscience.

Nous avons donc décidé de retirer définitivement nos oeuvres de „Documenta“, apportant ainsi notre contribution symbolique à la prise de conscience collective en vue de la révolution culturelle».

Enzo Mari, Julio Le Parc. Kassel 26-6- 1968.

Que peut faire dans l'actualité un artiste de ma génération? Un artiste avec une situation ambiguë comme la mienne. Un artiste compromission. Un artiste comme moi qui voit avec quelle facilité la bourgeoisie assimile tout **nouveauté qui se fait en art**. Un artiste comme moi, bien qu'ayant essayé de transformer la condition de l'artiste, de l'oeuvre et de leur rapport avec le spectateur, demeure lucide vis-à-vis de la portée limitée de ses efforts et des contradictions de cette démarche à l'intérieur du milieu artistique. Que peut-on faire?

Depuis longtemps je sais que dans notre situation à double face peut correspondre une attitude double. Que tout en prenant appui dans le système culturel (reconnaissance, auditoire, moyens économiques, etc.), on pouvait essayer de percer à travers les structure rigides du système.

Et cela de deux façons:

La première, c'était de mettre en évidence les contradictions du milieu artistique, du rôle de l'art dans la société, de nos propres contradictions. Ceci à travers des textes, manifestes, déclarations, dialogues publics, échanges d'idées avec d'autres artistes, etc. Cela visait surtout à éclairer les générations à venir, à leur faire voir l'aspect caché de l'art. La seconde façon était d'essayer de transformer, dans la mesure de nos possibilités, les données essentielles de l'art, c'est-à-dire: l'artiste, son oeuvre et rapport de celle-ci avec le public. Dans ce double sens, j'ai développé à l'intérieur du «Groupe de Recherche d'Art visuel» toute une activité depuis 1960. A l'heure actuelle, depuis le raz de marée de mai-juin à Paris, les conditions sont tout autre, même si la situation à l'intérieur du milieu artistique demeure presque identique à celle d'avant.

Un conditionnement souffert depuis toujours ne peut pas être ébranlé en deux mois de contestations. Les habitudes restent. Les peintres continuent à faire leurs oeuvres, les galeries et les musées à les exposer, les critiques à les critiquer, les marchands et collectionneurs à leur donner une valeur argent, et le «grand public», à juste titre, reste comme avant indifférent et distant d'un art de classe, d'un art seulement consommable —et encore— par la bourgeoisie, d'un art qui réaffirme en soi tous les privilèges du pouvoir, d'un art qui maintient la dépendance et la passivité chez les gens. Malgré tout, l'expérience de mai-juin a créé des doutes plus profonds et a fertilisé des disponibilités positives qui peuvent engendrer de nouvelles démarches. Comme toujours, il peut s'agir d'une course entre l'effort pour dépasser la situation artistique et, d'autre part, la capacité de la société pour assimiler, intégrer, se servir de cet effort.

Il faudra continuer à opérer (comme en mai) une dévalorisation réelle des mythes sur lesquels le pouvoir s'appuie pour maintenir son hégémonie. Ces mythes, on les retrouve à l'intérieur de l'art: le mythe de la chose unique, le mythe de celui qui fait des choses uniques, le mythe de la réussite, ou pire encore, le mythe de la possibilité de la réussite.

A l'image du pouvoir politique («démocratique» ou dictatorial), l'art s'inscrit dans la même situation où une minorité tient en mains les décisions dont la majorité dépend. Il intervient dans la transformation des structures mentales, en déterminant ce qui est bon et ce qui ne l'est pas. Ainsi, il aide à maintenir les gens dans leur situation de passivité et de dépendance, créant des distances, des catégories, des normes, des valeurs. Tous les artistes et ceux qui tournent autour de l'art sont engagés. La plupart le sont au service de la bourgeoisie, du système.

Sans la possibilité d'affronter le conditionnement que le milieu artistique nous impose, sans la possibilité de mettre en question toutes les valeurs établies autour de l'art, sans la possibilité de mener une lutte, même de portée limitée, contre les prolongations du système social à l'intérieur de l'art, sans la possibilité de créer un rapport vivant avec les problèmes sociaux, l'attitude de l'artiste ne serait qu'un appui inconditionnel ou inconscient au système, ou bien elle se réduirait à une activité individualiste d'une prétendue neutralité. A l'heure actuelle, plus qu'avant, le problème artistique ne peut pas être considéré comme une lutte interne de tendances, mais surtout comme

une lutte tacite, presque déclarée, entre ceux qui, d'une façon consciente ou non, tiennent au système et cherchent à le conserver, à le prolonger, et ceux qui également d'une façon consciente ou non, avec leur position, veulent le faire éclater en cherchant des ouvertures, des changements.

Cette lutte devient plus effective et radicale quand nous nous mettons en question. Quand nous mettons en question notre attitude, notre production, notre place dans la société. En évitant ainsi un dédoublement de la personnalité qui permet d'avoir une position progressiste sur le plan politique tout en gardant des privilèges particuliers. C'est justement ce refus facile de mener la constatation jusqu'à l'intérieur des ateliers, dans le cas des peintres et sculpteurs qui contestent le système social, qui donne l'illusion d'apporter quelque chose, tout en évitant de voir que nous faisons partie de ce même système.

Ce qui est plus efficace pour une transformation profonde du système (en même temps qu'appuyer les mouvements de masse), c'est chercher effectivement à faire ces changements profonds à l'intérieur de chaque domaine.

On ne peut plus espérer que les changements soient le produit de forces extérieures. Même dans le milieu artistique, les vrais changements ne peuvent provenir que de la base. Car c'est elle (conditionnée socialement) qui, par son comportement, accepte le système et c'est elle qui, aussi par un changement de son comportement, peut le faire éclater.

Ainsi, à l'intérieur du milieu artistique, il me semble peu efficace de s'attaquer au système culturel en menant tous les torts sur le compte de quelque chose d'abstrait, placé on ne sait où, qui serait responsable de ce qu'est l'art d'aujourd'hui: quelquefois c'est, quelquefois les marchands, quelquefois les critiques d'art, parfois les directeurs de musées, mais presque jamais les peintres eux-mêmes. Par exemple, pour contester les Salons de Paris, on dira que les murs du Musée d'Art Moderne sont dégueulasses, qu'on manque d'espace, que la publicité pour faire venir les gens est insuffisante, etc. Mais c'est très rare d'entendre dire par les artistes: que les salons et expositions d'art sont sans poids social, parce que le produit de base (l'oeuvre d'art) est lui-même sans poids; que c'est un produit marginal, avec presque toujours une neutralité complice, ou bien alors se voulant à la fois engagé et «artistique»; que la seule chose que ces salons et expositions méritent, c'est l'indifférence du public qui est son moyen de défense; que tous les efforts pour avoir une plus grande diffusion de ces produits culturels (l'art dans l'usine etc.) servent seulement à maintenir les conditionnements mentaux des gens en les faisant accepter encore une fois (sur décisions) d'une minorité.

Pour nous, artistes compromis dans le système, et sentant ces problèmes, il nous reste une tâche à accomplir: en agissant surtout en francs-tireurs, faire voir aux jeunes qui s'intéressent à l'art, les pièges du milieu artistique. Le plus urgent est de mettre collectivement en question le privilège de la création individuelle. Cette révolution fondamentale sera la tâche des générations futures qui auront au départ une vision différente de la nôtre, et qui seront moins conditionnées mentalement et moins compromises par le système.

Que nous reste-t-il à faire?

Un travail préparatoire: la création des conditions qui rendent possible cette révolution culturelle:

Mettre en évidence les contradictions du milieu artistique.

Créer des paliers pour un changement.

Détruire l'idée préconçue de l'oeuvre d'art, de l'artiste et des mythes qui découlent d'eux.

Se servir d'une capacité professionnelle en toute occasion où elle peut mettre en question les structures culturelles.

Transformer la prétention de faire des oeuvres d'art en une recherche de moyens transitoires qui puissent mettre en évidence la capacité qu'ont les gens pour l'action.

S'orienter vers une transformation du rôle de l'artiste, créateur individualiste, vers une sorte d'activateur pour sortir les gens de leur dépendance et passivité.

Envisager, même avec une portée limitée, des expériences collectives en se servant des moyens existants et en en créant d'autres, en dehors des musées, galeries, etc., non pas pour une divulgation de la «culture» mais comme détonateurs de nouvelles situations. Créer d'une façon délibérée des perturbations dans le système artistique, dans les manifestations les plus représentatives.

Militer pour la création de groupes dans d'autres villes avec des intentions semblables, puis échanger les expériences.

Ainsi peut naître une activité parallèle au milieu artistique qui, tout en le contestant, essaiera d'avoir une action insérée dans la réalité, et créera dans chaque occasion les moyens appropriés.

En ce qui me concerne particulièrement, je vois mon attitude à l'intérieur du milieu sur trois plans:

1° Continuer (jusqu'à l'apparition de nouvelles possibilités) de me servir des moyens économiques de cette société avec le minimum de mystification. Pour une étape transitoire, les multiples peuvent être le moyen approprié.

2° Continuer à démystifier l'art, et mettre en évidence ses contradictions dans la mesure de mes possibilités personnelles ou en m'associant à d'autres gens ou groupes. en me servant d'un certain prestige qui donne accès aux moyens de diffusion existants ou en en créant d'autres.

3° Continuer à chercher (surtout avec d'autres gens) des possibilités pour créer des situations où le comportement du public soit un exercice pour l'action.

Il est bien possible que ces trois plans se trouvent entrecoupés dans le développement de mon activité et qu'ils présentent des contradictions. Mais une activité insérée dans la réalité et voulant la changer doit tirer parti des possibilités existantes en créant des conditions pour un changement plus radical. Elle ne peut être ni dogmatique ni rigide.

Octobre 1968.

Le Parc

J'ai pris la décision avec la majorité des autres membres en novembre dernier de dissoudre le groupe et ceci principalement pour deux raisons:

1° être en ménage à six pendant huit ans sans divorce ni nouveau mariage finit par être immoral et conservateur. Il fallait ouvrir largement le groupe.

C'est radicalement fait.

2° un groupe est d'autant plus cohérent que ses membres sont anonymes. Ma proposition faite il y a huit ans pour supprimer définitivement toute «signature» individuelle pour les membres du groupe ayant été rejetée, il était inévitable que le groupe disparaisse quand les succès individuels apparaîtraient.

On s'est quand même souvent bien marrés!

Décembre 1968.

Morellet

Illustrationen



Die photographische Beschreibung der einzelnen Labyrinth ist approximativ. Sie basiert in erster Linie auf den Beschreibungen und Plänen der GRAV, wie sie die Gruppe zum Ende ihres Bestehens erstellt und zusammengetragen hat.

Viele der Innenräume sind nicht, oder nur in relativ schlechter Qualität photographisch dokumentiert, so daß zum Teil auf Vergleichsbeispiele der einzelnen Künstler zurückgegriffen wurden, auch da, wo eine vergleichbare Arbeit erst später entstanden ist.

1. Labyrinth

Ausstellung „3. Biennale de Paris“

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 28. September - 3. November 1963

A - Visuelle Aktivierung - Konstruktionen in Bewegung

„Eine Anzahl von glänzenden Aluminiumquadraten, die auf gleichmäßige Weise von Nylonfäden herabhängen. Diese Quadrate reflektieren in ihrer Bewegung die äußere Wirklichkeit.“ **Abb. 1**

B - Visuelle Aktivierung - unbewegte Werke - Publikum in Bewegung

„Ein Ensemble von gleichen Platte aus transparentem Plexiglas. Indem sich der Betrachter um das Werk bewegt, nimmt er eine Fülle verschiedenartiger Formen wahr, die über- und gegeneinander gelagert sind.“ **Abb. 2**

C - Visuelle Aktivierung - unbewegte Werke - Publikum in Bewegung

„Transparente Vinylfäden über einem gedruckten Raster. Indem der Betrachter seinen Standpunkt verändert, nimmt er sowohl eine visuelle Bewegung, die sich im Verhältnis zu seiner eigenen Bewegung beschleunigt, wahr, als auch virtuell instabile Raster in einer sichtbaren Tiefe.“ **Abb. 3**

D - Visuelle Aktivierung - Werke in Bewegung

„Schema, welches Formen und Farben + Licht in Bewegung empfängt, welches aus verschiedenen Quellen stammt. Die Oberfläche des Schemas wird durch eine kontinuierliche instabile Bewegung belebt.“

E - Visuelle Aktivierung - unbewegte Werke - fixe Bewegung - Publikum in Bewegung

„Sphäre, die durch Überkreuzung von Aluminiumröhren geformt ist, welche in perpendikulären Rastern befestigt sind. Indem der Betrachter dieses Werk umläuft, nimmt er in der Tiefe eine Reihe von Kombinationen wahr, die der Überschneidung der Raster zu verdanken sind.“ **Abb. 5**

F - Belebter Raum durch Elemente in Bewegung

„In einem offenen Raum (öffentliche Passage) von 3,5 m Länge, 21 m Höhe und 2,5 m Tiefe stehen 10 Parallelepipeden von 2,5 x 0,5 x 0,5 m. In jedem befindet sich eine Person, die die Bewegung ermöglicht. Der Betrachter bewegt sich in einem Raum, der durch die Parallelepipeden strukturiert ist, welche improvisierend ihre Position wechseln, indem sie die Volumenverhältnisse verändern und die Betrachter verwirren.“ **Abb. 6**

G - Das Labyrinth

Gemeinschaftsarbeit; 20 Stationen. Breite 3,14 m, Länge 21 m, Höhe 2,5 m; „Ort der Begehung. Beinhaltet eine Reihe von Situationen, an denen die Betrachter auf verschiedene Weise teilhaben.“

1 und 2

Passage

„Bezugspunkt; unser Ausgangspunkt“

3 - Visuelle Aktivierung - unbewegliches Werk

„Eine Zelle, in der Wände und Decke gänzlich mit kleinen Quadraten überdeckt sind, 50 % rote, 50 % blaue von gleicher Intensität; statistische Verteilung. Der Betrachter ist vom Werk umgeben. Visuelle Aktivierung und Sättigung.“ **Abb. 7**

4 - Visuelle Aktivierung - Werk in Bewegung

„Eine Zelle, die durch Reflexe belebt wird, die, ausgehend von einem „Mobile“, welches das Licht von Projektoren widerspiegelt, in freier Bewegung an die Wände, die Decke und den Boden geworfen werden.“

5 - aktive, unfreiwillige Beteiligung

„Eine Zelle mit obligatorischer Passage durch ein Ensemble von reflektierenden, beweglichen Platten, wobei die Wände mit glänzendem Aluminium bedeckt sind; die Passage des Betrachters bewegt leicht die Metallplatten, die die Bilder fragmentieren und vervielfältigen und Geräusche erzeugen.“ **Abb. 8**

6-16 - Spielsaal

6 - „Eine Reihe von transparenten Plexiglaszylindern, die per Hand betätigt werden, verändern die Bilder durch (Licht-)brechungen. Aktive, freiwillige Beteiligung.“

7 - „Ensemble von Licht in Bewegung. Mit dieser direkten Lichtquelle wird auf der lichtdurchlässigen Aussenseite des Labyrinthes ein instabiles Spiel aus Licht und Schatten erzeugt. Aktive, unfreiwillige Beteiligung.“ **Abb. 9-11**

8 - „Vervielfältigung eines Elementes aus transparentem, gefärbtem Plexiglas. Betätigung der Elemente, um vervielfältigte Situationen je nach Initiative (Eingreifen) des Betrachters zu schaffen. Aktive, freiwillige Beteiligung.“ **Abb. 12, 13**

9 - „Offene Zelle; Spiegel (zur variablen Orientierung des Betrachters) reflektieren das Licht zweier Projektoren; Belebung auf den Wänden eines durch Reflexe veränderbaren Spieles. Aktive, freiwillige Beteiligung.“

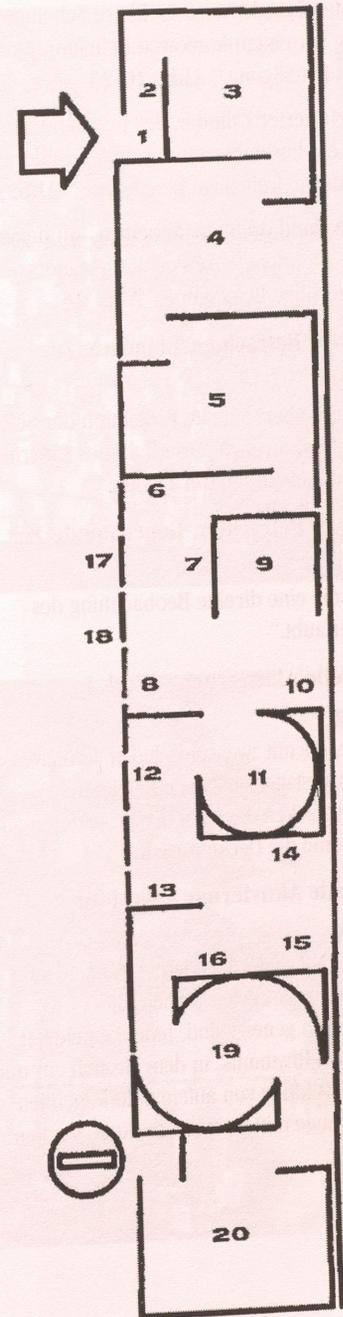
10 - „Ensemble von „Triedern“ (dreiflächige, geometrische Figur), die mobile manipulierbare Elemente spiegeln. Aktive, freiwillige Beteiligung.“

Abb. 14, 15

11 - „Offene Zelle in Form eines Dreiviertelkreises; Raster aus vertikalen Fäden, die vibrieren, wenn der Betrachter ein drehbares Element betätigt, um passieren zu können. Aktive, unfreiwillige Beteiligung.“

12 - „An Federn aufgehängte Kugel, die sich nach einem Stoß mit der Hand auf- und abbewegt. Aktive, freiwillige Beteiligung.“ **Abb. 16, 18**

13 - „Aufgehängter Zelluloidball, der per Pedale betätigt wird. Aktive, freiwillige Beteiligung.“ **Abb. 17, 19**



14 - „Untereinander austauschbare Scheiben in Bewegung vor einem konkaven Reflektor. Aktive, freiwillige Beteiligung.“ **Abb. 20-23**

15 - „Perforierter Zylinder, der per Hand betätigt wird und ein Ensemble von instabilen Bildern erzeugt. Aktive, freiwillige Beteiligung.“ **Abb. 24**

16 - „Von Hand drehbare Scheiben, auf denen identische Elemente ihre Position verändern. Aktive, freiwillige Beteiligung.“ **Abb. 25**

17 - Aktiver Betrachter, Elemente zur Animation.

„Geteilte und überblendete Projektion der Schatten der Betrachter, die sich außerhalb des Labyrinthes befinden, mittels drehbarer Lichter.“

18 - Aktiver Betrachter, Gegenstände zur Betrachtung.

„Öffnung, die eine direkte Beobachtung des Spielsaals erlaubt.“

19 - Visuelle Aktivierung - Werk in Bewegung.

„Eine Zelle, die mit zwei spiegelnden, konkaven Wänden ausgestattet ist. Zwei reflektierende „Mobiles“ schicken das Licht der Projektoren auf den Boden und die Decke zurück.“

20 - Visuelle Aktivierung - Werk in Bewegung.

„Eine Zelle. Auf den 4 Wänden: 4 Paneele aus Neonröhren in parallelen Reihen, die unterschiedlich geneigt sind. Jede Paneele hat ihren eigenen Rhythmus, in dem sie sich an- und ausschaltet. Bildung von aufeinanderfolgenden Bildern im Auge mittels einer direkten, starken Lichtquelle.“

Abb. 26