

Annette Gilbert

Übernimm du!

Offene Handlungsfelder in Literatur und Tanz am Beispiel von Andreas Okopenko, William Forsythe und Jo Fabian*

I

Als die Dadaisten 1920 vor der Herrentoilette des Brauhauses Winter in Köln wieder einmal eine ihrer skandalbehafteten Ausstellungen eröffneten (Abb. 1), befand sich unter den Exponaten auch eine Skulptur vom Dadamax (d.i. Max Ernst), der eine Axt beigegeben war. Diese Axt sollte von den Besuchern der Ausstellung eingesetzt werden, wenn ihnen das ausgestellte Objekt nicht gefiel. Ob das Publikum von diesem Angebot Gebrauch machte, ist nicht überliefert. Erhalten hat sich jedenfalls kein einziges Exponat der Ausstellung.



Abb. 1: Poster zur Dada-Ausstellung *DADA-Vorfrühling*, Brauhaus Winter, Köln 1920.

Mit der Beigabe einer Axt zu seiner Skulptur provozierte Max Ernst den Ausstellungsbesucher zu einer deutlichen und aktiven Stellungnahme, die weit über die übliche Bewertung der Qualität eines Kunstwerks hinausging, da sie die Möglichkeit eines Übergriffs des Rezipienten auf das Werk bis hin zu seiner vollständigen Zerstörung eröffnete.¹ Dieser "symbolische Hieb mit der Axt" beinhaltet "einen Befreiungsschlag hin zu einem Kunstverständnis, das sich weit stärker als das überkommene dem Gegenüber des Künstlers – dem Betrachter – zuwendet"² und diesem zuruft: "Mach was draus! Übernimm du!"

Spätestens seit der Avantgarde sind solche Angebote an den Kunstrezipienten zur Partizipation aus der Kunst nicht mehr wegzudenken. Sie haben zu tiefgreifenden Verwerfungen im Kunstsystem geführt, denn sie reißen die Grenze zwischen Produktion und Rezeption ein und rütteln so an den Grundfesten des Systems. Zuvor war das Kunstwerk als Werk "in sich beschlossen". Es konstituierte einen "Bezirk, in den niemand eindringen kann" und der "von allem unmittelbaren Leben abgerückt ist"³. Dieser Status von Abgeschlossenheit, Autonomie und Unantastbarkeit wurde, wie Georg Simmel noch 1901 ausführte, ganz wesentlich durch die Rahmung des Kunstwerks signalisiert und garantiert. Wenn jedoch dem Rezipienten das Angebot zur Mitarbeit unterbreitet wird, öffnet sich quasi der Rahmen: der Rezipient wird in den 'heiligen Bezirk' der Kunst eingelassen und darf dort weitermachen, wo der Künstler aufgehört hat.

Während Max Ernsts Einladung an den Rezipienten zur Überschreitung des Rahmens und die damit einhergehende Entgrenzung des einst fest umrissenen ästhetischen Bereichs in den 1920er Jahren eine ungeheuerliche Provokation darstellten, haben sich die rezipientenaktivierenden Versuchsanordnungen seither geradezu inflationär verbreitet, und zwar in allen Künsten, selbst in der Literatur und dem Tanz, denen man gewöhnlich weniger Potential zur Aktivierung des Rezipienten zutraut als etwa dem Theater, der Aktionskunst im weitesten Sinn oder den sog. neuen Medien.

II

Dass die Einbeziehung des Rezipienten trotzdem immer noch alles andere als selbstverständlich ist, zeigt sich darin, dass es selbst heute noch – nach einem Jahrhundert der Experimente auf diesem Feld – not-

wendig ist, dem Rezipienten zu verstehen zu geben, dass er hiermit ermächtigt ist, in den Rahmen des jeweiligen Werks und damit in den 'heiligen Bezirk' der Kunst einzutreten. Es bedarf also bis heute der deutlichen Aufforderung, wenn der Rezipient aktiv werden soll.⁴ Diese Aufforderung kann implizit erfolgen, etwa indem die gewohnten Rezeptionsabläufe verhindert werden, oder explizit, zum Beispiel durch eine Handlungsanweisung, einen Hinweis im Werktitel oder eine beigefügte Erklärung.

Zunächst aber

Zz

len, und verbirg deine Aktivität im gelöschten Nachtkästchen-Licht.

Im Zug der erotisch-visuellen Emanzipation wird Rot auch eine Männerfarbe werden. (Man betrachte schon heute die roten, orange, rosa Arbeits- und Freizeitdressen der Männer.) Wird Rot an Frauen dadurch seinen Reiz verlieren? Wohl kaum, so wie Seide an einer Frau wirksam bleibt, obwohl es seidene Herrenhemden und Herrenfallschirme gibt. Die rote Kornelkirsche wird, wo sie „Dirndl“ heißt, Dirndl bleiben (-> Fehlen von Rot), auch wenn ganz in der Nähe der rote männliche Fliegenpilz wächst. Die Sehnsucht nach Rot an rotlosen Orten wird dem Mann auch in jener Zeit Sehnsucht nach weiblichen Rötchen enthalten, und selbst für die Lust des -> Transvestiten werden gewiß kleine Reservate bleiben.

Zunächst aber vermochte ihn wieder die Welt der ungebrochenen Dinge zu fesseln (-> Au, -> Pfahlhaus, -> Wasserereignis, in beliebiger Reihenfolge);

um 8.30 querte dann endlich das schräggespannte etwas durchhängende Stahlseil einer Königs-Kinder-Fähre das Schiff;

sodann nahmen bis 8.50 neben dem Exerzitium, wieweit Fährbenutzung die Garantienkette eines versicherten Transportes durchbrechen könnte, folgende Eindrücke (in beliebiger Reihenfolge) seine Aufmerksamkeit in Anspruch: -> Au, -> Bordereignis, -> Hügel, -> Pfahlhaus, -> Wasserereignis.

Etwa um 8.50 traten hinter den Pfahlhäuschen, die die Au dauernd idyllisch durchsetzten, die sehr saftigen Wald-/Wiesen-Hügel ganz nahe heran, es wetterleuchtete nach einem baldigen Städtchen (da und dort ein von Wildrosen umrötetes Haus, echt, massiv, dauerbewohnbar; Spuren von Gassen ins Land hinein, nicht bloß immer die Uferbegleitschnur);

und um 9.00 bog das Schiff ganz eng am Steinbruchufer in die große Überraschung -> Grottenolm.

Zz. Sie sind es gewohnt, zuerst nachzulesen, ob sie sich kriegen, Napoleon und Désirée, oder der Bulle und der Kunde. Sehr praktisch. Diesmal aber erfahren Sie auf diese Weise nur, daß Zz bei den alten Apothekern Myrrhe, bei den neueren Ingwer bedeutet. Wollen Sie besser informiert werden, schlagen Sie, bitte, zur GEBRAUCHSANWEISUNG zurück. Denn Sie selbst müssen dieses Buch erst zum Roman machen. Im neuen Theater spielt das Publikum mit. Warum nicht im neuen Roman?

292

Abb. 2: Letzte Seite in Okopenko 1970, *Lexikon / Roman*.

Andreas Okopenkos *Lexikon / einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen nach Druden / Roman* von 1970, der im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden soll, ist da keine Ausnahme. Er nutzt beide Strategien der Leseraktivierung und -einbeziehung. Zum einen lässt der Autor den Leser ins Leere laufen, sobald sich dieser dem als Roman deklarierten Text mit

bewährten Lektürestrategien anzunähern sucht. Wenn man zum Beispiel zu jenem Lesertyp gehört, der gern einen Roman von hinten anfängt, wartet der Autor dort bereits mit der Bemerkung (Abb. 2):

"Zz. Sie sind es gewohnt, zuerst nachzulesen, ob sie sich kriegen, Napoleon und Désirée, oder der Bulle und der Kunde. Sehr praktisch. Diesmal aber erfahren Sie auf diese Weise nur, dass Zz bei den alten Apothekern Myrrhe, bei den neueren Ingwer bedeutet. Wollen Sie besser informiert werden, schlagen Sie, bitte, zur GEBRAUCHSANWEISUNG zurück. Denn Sie selbst müssen dieses Buch erst zum Roman machen. Im neuen Theater spielt das Publikum mit. Warum nicht im neuen Roman?"⁵

Eine recht unfreundliche Begrüßung des Lesers, der zurückgeworfen wird auf eine Gebrauchsanweisung und dem angedroht wird, zur Herstellung des Romans, den er sich gerade zu lesen anschickte, selbst herangezogen zu werden. Aber auch, wenn man den Roman brav der Konvention entsprechend von vorn beginnen will, fängt einen der Autor ab:

"A. Sie sind es gewohnt, ein Buch – unter Umgehung des Vorwortes – von vorn nach hinten zu lesen. Sehr praktisch. Aber diesmal schlagen Sie, bitte, zur GEBRAUCHSANWEISUNG zurück, denn ohne die werden Sie das Buch nicht zum Roman machen. Ja: dieses Buch müssen erst Sie zum Roman machen. Im neuen Theater spielt das Publikum mit. Warum nicht im neuen Roman?" (S. 9)

Wer so in seiner gewohnten Rezeptionsweise eines Romans gemäßregelt wird, beginnt zwangsläufig, über seine eigenen Verhaltensweisen und den üblichen Pakt zwischen Autor und Leser nachzudenken. Dies war nicht ungewöhnlich in den offeneren Formen des 'neuen Theaters', mit dem in Österreich neben Handke, Bernhard und Bauer auch Okopenko selbst sympathisierte. So wird das Publikum auch in Okopenkos eigenem Theaterstück *Sterbebett mit Pappdeckeln. Fuga in drei Dekorationen* (1973) mehrfach zum Mitspielen und Improvisieren aufgefordert.

Damit nun aber auch in der Literatur möglich wird, was im 'neuen Theater' schon länger üblich ist, braucht es allerdings noch eine Gebrauchsanweisung. Diese ist das Nadelöhr, durch das die Überschreitung des Rahmens und der Eintritt des Lesers in das Buch ermöglicht wird – oder sollte man sagen: erzwungen

wird? Die „Gebrauchsanweisung“ stellt jedenfalls gleich im ersten Satz unmissverständlich klar: "Dieses Buch hat eine Gebrauchsanweisung, denn es wäre hübsch, wenn Sie sich aus ihm einen Roman basteln wollten." (S. 5) Weiter wird ausgeführt:

"Die sentimentale Reise zum Exporteurtreffen in Dru- den muß erst vollzogen werden. Das Material liegt be- reit, wie die Donau und die Anhäufungen von Pflan- zen, Steinen und Menschen an ihren Ufern für viele Reisen und Nebenausflüge nach Wahl bereitliegen. Das Material ist alphabetisch geordnet, damit Sie es mühelos auffinden. Wie in einem Lexikon. Aus dem Lexikon sind Ihnen auch die Hinweispeile bekannt (-->), die Ihnen raten sollen, wie Sie am besten weiter- gehen, wie Sie sich zusätzlich informieren oder wie Sie vom Hundertsten ins Tausendste gelangen kön- nen. Wie im Lexikon haben Sie die Freiheit, jeden Hin- weispfeil zu beherzigen oder zu übergehen." (S. 5)

Die "Gebrauchsanweisung" endet mit dem Komman- do: "Das Gros folge mir, bitte, gleich zum --> Anfang der Reise." (S. 7) Dort findet sich folgender Eintrag (Abb. 3):

Anfang der Reise. Hochfrühling-Morgen, 6.30. Sich mit der →
Straßenbahn fast verirrt haben.

(Die Leute verstanden diese Fertigkeit an ihm doch nie. Ich kann
viele Beispiele aus meiner Jugend anführen:

(Raum für einschlägige Erinnerungen des Lesers.)

J. geriet in den Strudel des Straßen-Schlußstückes mit den *nichts*
als Wirtshäusern und Autobushaltestellen nahe der
noch näher

und jetzt war sie schon da die
Brücke.

Man? Er? Ich? J.? — Zur Identifikation des Helden suchen Sie,
bitte, die → Taufstelle auf. Wen die tiefen Gründe für den Er-
zählerwechsel nicht interessieren, der folge mir gleich zur →
Brücke.

Abb. 3: Seiten 11-12 in Okopenko 1983, *Lexikon / Roman*.

Hier wird der Leser gleich in zweierlei Hinsicht akti- viert. Zum einen kann er eigene Erinnerungen eintra- gen. Zum anderen muss er gleich zwischen mehreren Anschlussmöglichkeiten wählen: "--> Straßenbahn", "--> Taufstelle", "--> Brücke". Das Spiel ist eröffnet, nun liegt es am Leser, was er daraus macht und wie ausdauernd er es spielen will, denn es gibt im *Lexikon / Roman* kein Lemma, das analog zum "Anfang der Reise" ein "Ende der Reise" markieren würde.

So wie es kein 'fertig' gibt, gibt es auch kein 'richtig' oder 'falsch', sondern nur unvorstellbar viele Möglich- keiten, sich das Material des Buchs zu erschließen und seinen ganz 'persönlichen' Roman aus den knapp 800 Stichworten zu "basteln" (S. 5). Keine Le- sefolge wird der anderen gleichen. Der Roman wird zu einem "Mobile" und zu einem "Spiel, das nicht nach einmaligem Gebrauch ausgespielt ist" (S. 6), ja das wohl nie vollständig erschöpft sein wird.⁶

Für diejenigen unter den Lesern, die sich von dieser Unausschöpfbarkeit des Materials und der prinzipiel- len Unbeendbarkeit der Lektüre überfordert fühlen, gibt es in diesem "Möglichkeitenroman" (S. 6) die Op- tion, sich die Entscheidung über den weiteren Weg durch das Buch vom Autor abnehmen zu lassen und der sog. 'Hauptroute' zu folgen: "*Die* Hinweise, die Ih- nen von Etappe zu Etappe die Fortsetzung der Reise ermöglichen sollen und die Sie daher vielleicht mit Vorrang beachten werden, sind *schräg gedruckt*." (S. 5)

Mit dieser 'Hauptroute' aus nur 35 Stichworten lässt Okopenko in den geöffneten Rahmen seines Buches, in dem der 'neue' Leser tätig werden darf, für den 'al- ten' Leser also einen begrenzten und fest umrahmten Bezirk nach alter Sitte ein. In diesem sind die ge- wohnnten Verhältnisse wiederhergestellt. Hier findet sich die Geschichte einer Schiffsreise, die in sich ge- schlossen und in der Abfolge der Reisenstationen un- veränderlich ist, die einen deutlich markierten Anfang und ein eindeutiges Ende besitzt⁷, die nur eine Erzäh- lerfigur aufweist und die klassisch linear erzählt wird, so dass alle anderen Lemmata außerhalb der 'Haupt- route' als unnötige und unmotiviert Digressionen er- scheinen, die sowohl für den Verlauf als auch für die Interpretation dieser Binnengeschichte ohne Bedeu- tung sind.⁸

Okopenko selbst verhält sich dieser verkürzenden und geradlinigen Lesart seines Buchs gegenüber allerdings sehr kritisch. "In vorgeschriebener Reihenfolge vorgeschriebene Blicke zu werfen", gleiche "klassische[r] Lektüre oder vortauwetterliche[m] Ost-Tourismus" (S. 6) – so sein Verdikt in der "Gebrauchsanweisung". Sein Ziel hingegen sei es, den Leser zu "befreien" (S. 6). Doch ist es dafür nötig, als Leser die gegebenen Handlungsspielräume und das gesamte mitgelieferte Material zu nutzen. Das bedeutet, im Buch eben nicht den geschlossenen Roman zu suchen, sondern es in seinem Lexikoncharakter ernst zu nehmen.

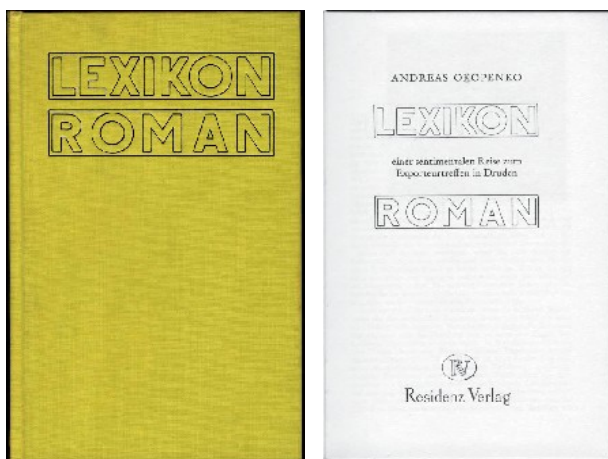


Abb. 4: Cover und Titelblatt von Okopenko 1970, *Lexikon / Roman*.

Eben diese Empfehlung versteckt sich bereits im Titel des Werks. Auf dem Cover der Erstausgabe von 1970 steht zwar "Lexikon / Roman" (Abb. 4) in Majuskeln, doch handelt es sich dabei nicht um ein Kompositum, sondern um zwei miteinander unverbundene Begriffe, von denen der eine dem anderen eindeutig nachgeordnet ist. Der ausführliche Titel auf dem Titelblatt lautet: *Lexikon / einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden / Roman*. Aufgerufen werden also zwei Alternativen, die zwei völlig diametralen Textarchitekturen folgen.

Das *Lexikon* bietet im Gegensatz zum in sich geschlossenen *Roman* einen schier unbegrenzten Fundus an Spielmöglichkeiten mit dem gegebenen Material, von denen Okopenko in seiner "Gebrauchsanweisung" einige beispielhaft aufzählt:

"Lesen Sie einmal dem Schiff nach [d.h.: folgen Sie der 'Hauptroute'] und einmal dem Alphabet, einmal durcheinander und einmal Überschlagenes nachholend oder STÄDTCHEN tauschend [von denen es mehrere Einträge gibt]. Vergleichen Sie Abfahrt- und Ankunfts-kater, Aussaat und Ernte, Milchblau und Schweinchenrosig. Legen Sie einmal den Helden beiseite und spielen Sie ohne ihn mit den Ödstättenkindern, gehen Sie von Bord und machen Sie sich in der Au selbständig. Blättern Sie später wahl- und gedankenlos in dem Buch oder benützen Sie das Würfelspiel Ihres Kindes. ('Man überschlage drei Kapitel' oder 'man kehre zum Ausgangspunkt zurück'.)" (S. 6f.)

Dies muss um 1970 beinahe genauso provozierend gewirkt haben wie die Axt, die Max Ernst im Jahr 1920 seiner Skulptur beigegeben hatte. Wie viel sich in diesem Punkt in den letzten 40 Jahren geändert hat, lässt sich daran ablesen, dass der *Lexikon / Roman* zum einen seit 1970 vier Auflagen erfahren hat und das Feuilleton auf die jüngste Neuauflage von 2008 ausgeglichen bis erfreut reagiert hat⁹ und dass er zum anderen im Jahr 1998 als *Elektronischer Lexikon-Roman (ELEX)* auf CD-Rom erschienen ist (Abb. 5).¹⁰

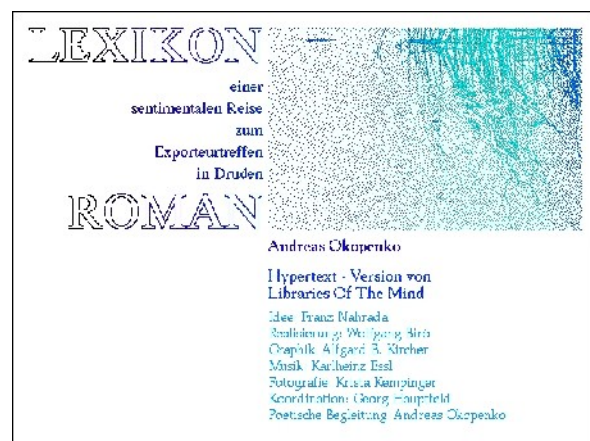


Abb. 5: Startseite von ELEX 1992-98.

Die Digitalisierung dieses Hypertextes avant la lettre¹¹, an der die Wiener Gruppe *Libraries of the Mind* um Franz Nahrada mehrere Jahre gearbeitet hat, mag nahe gelegen haben: "Moderne Bastler ziehen dem müßigen Stichwort-Nachblättern das Klicken einer 'Maus' allemal vor"¹², postuliert Ronald Pohl 1993 in einer ersten Vorstellung des Projekts. Ähnlich wird in der Einführung auf der CD-Rom argumentiert:

"Was also liegt näher, als das Nachblättern dieses in Lexikonartikeln vorliegenden Assoziationsmaterials in heute technisch mögliche Voraussetzungen zu übertragen? Kein Blättern im Buch unterbricht mehr die einmal begonnene Assoziationskette, ein Klick mit der Maus auf den assoziierbaren Text, das Bild, (später auch: Filme, Töne) läßt die Grenzen zwischen den verschiedenen Textstellen und Darstellungsformen, die der Computer bietet [...] verschwimmen: die multimediale Präsentation künstlerischen Ausdrucks zeigt und erzeugt hier zugleich Phantasien im Betrachter ohne ihn zu gängeln."¹³

ihrer Poetik. [...] Konzepte wie Multilinearität und -perspektivität, Multi- bzw. Intermedialität, Fragmentierung, Bewegung, Aleatorik, Publikumsaktivität etc. seien nun sozusagen 'angekommen'.¹⁴

Die Hauptkritikpunkte an *ELEX* sind, dass erstens durchgehend eine Landkarte der Reiseroute auf der Donau sichtbar ist (Abb. 6), wodurch zum einen ein Lektüreweg – nämlich die 'Hauptroute' – hervorgehoben und zum anderen dem Text ein linearer Verlauf zurückgegeben wird, und dass zweitens die ironische Inszenierung von Anfang und Ende und das im Buch gepflegte Spiel mit traditionellen Lesegewohnheiten

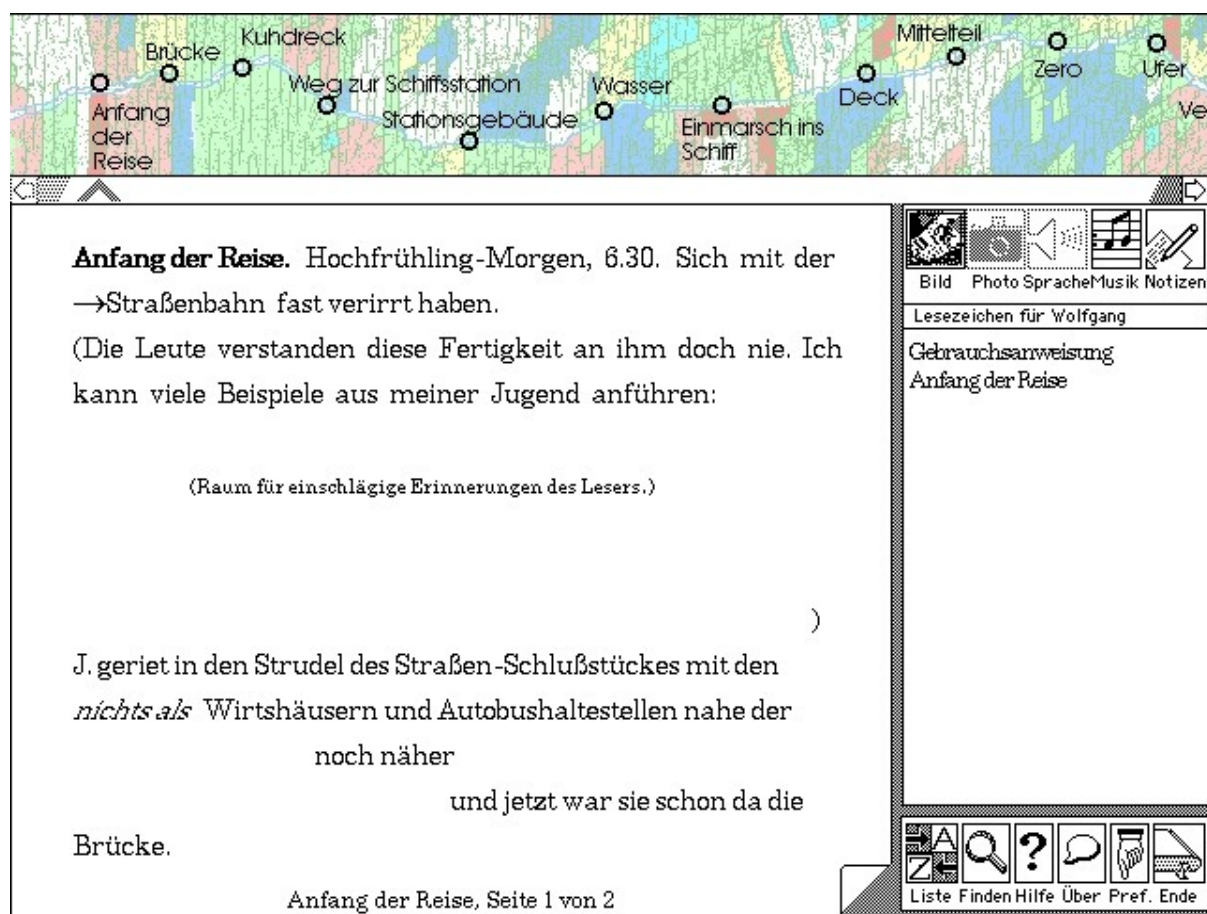


Abb. 6: Screenshot des Anfangslemmas aus *ELEX* 1992-98.

Doch ist das Experiment nach einhelliger Meinung der Kritik grandios gescheitert. Friedrich W. Block etwa setzt sich anhand von *ELEX* kritisch mit dem Gerücht auseinander, das Digitale "sei sozusagen das bessere Medium für die in der Moderne entwickelten poetischen Schreibweisen bzw. die eigentliche Einlösung

verloren gehen. Damit mangelt der digitalen Übersetzung der Romanvorlage die Selbstreflexivität, die das Buch dem eigenen Medium gegenüber aufwies.¹⁵

Block kommt zum vernichtenden Schluss: "Auch wenn man technisch halbwegs 'vorn' ist, muß dies künstlerisch nicht automatisch überzeugen."¹⁶ Positiv

verbuchen lässt sich hingegen, dass die Digitalisierung zum einen das Interesse an Okopenkos Werk wiederaufleben und zum anderen – wenn auch sicher entgegen der Intention der Macher der CD-Rom – die Vorzüge des scheinbar altmodischen Buchformats zum Vorschein kommen ließ, das auf seine Weise erstaunlich viele Möglichkeiten zur Einbeziehung und Aktivierung des Rezipienten bietet.

III

Der Boom offener, rezipienteneinbeziehender Kunstwerke hat inzwischen auch den Tanz erreicht, der im Vergleich zu anderen Künsten erstaunlicherweise erst relativ spät Formen getestet hat, die den Rahmen üblicher Tanzperformances sprengen und den Zuschauer einlassen. Im Bemühen, den Tanz vom klassischen Bühnentanz loszulösen, wird Tanz bekanntlich zunehmend nicht nur auf der Theaterbühne gezeigt. Relativ großer Beliebtheit erfreuen sich dabei interaktive Tanzinstallationen. Sie basieren meist auf Rückkopplungen zwischen den Bewegungen der Rezipienten und bestimmten Parametern der Installation.¹⁷



Abb. 7: William Forsythe, *City of Abstracts*, Pinakothek der Moderne München 2006. © Julian Gabriel Richter 2010.

So werden in William Forsythes interaktiver Tanzinstallation *City of Abstracts* (2000), die 2006 auch in der Münchner *Pinakothek der Moderne* gezeigt wurde¹⁸, die Museumsbesucher und ihre Bewegungen per Kamera erfasst und leicht zeitversetzt und verzerrt auf eine gegenüberliegende Wand projiziert (Abb. 7). Die Installation befand sich am oberen Ende der

Haupttreppe, die jeder Museumsbesucher, der die Ausstellungsräume betreten will, benutzen muss (Abb. 8). Sobald die Besucher bemerkten, dass sie selbst es waren, die auf der Videoleinwand abgebildet wurden, begannen nicht wenige von ihnen, verschiedene Bewegungen und deren Transformationseffekte auf der Leinwand spielerisch auszuprobieren. Und fast immer gab es andere Besucher, die diesem in einem Museum etwas merkwürdig anmutenden Treiben fasziniert zuschauten.



Abb. 8: William Forsythe, *City of Abstracts*, Pinakothek der Moderne München 2006. © Julian Gabriel Richter 2010.

Im Gegensatz zu Okopenko gelingt Forsythe die Aktivierung der Rezipienten und ihre Einbindung in seine Installation also fast spielerisch leicht. Eine umständliche Gebrauchsanweisung zur Erklärung des gesamten Unternehmens und zur Motivierung der Rezipienten ist nicht nötig. Möglich wird dies unter anderem dadurch, dass der Übergang in die Kunstsphäre fast

unmerklich geschieht. Als Museumsbesucher wird man gar nicht erst vor die Wahl gestellt, ob man in die Installation eintreten und in ihrem Rahmen aktiv werden will. Man steht schließlich schon mittendrin im Rahmen, bevor man überhaupt bemerkt hat, dass man die Grenze schon übertreten hat und schon längst gestaltender Teil der Installation geworden ist. Erst in dem Moment also, in dem man sich selbst auf dem bewegten Bild wiederfindet, wie man die Treppe des Museums hoch steigt, erkennt man rückwirkend die quasi unsichtbare Rahmenlegung der Installation. Diese wandelt die gesamte Museumstreppe zur Bühne und alles, was auf dieser Treppe geschieht, wird zur Aufführung und nun als Teil eines Kunstwerks neu, nämlich unter ästhetischen Gesichtspunkten, betrachtet. Entziehen kann man sich dem schon nicht mehr, denn erstens hat man da sein Bild unweigerlich schon beigesteuert und zweitens gibt es keinen anderen Weg, jeder Museumsbesucher wird durch diese Treppe in die Ausstellungsräume geschleust.

Es scheint in diesem Zusammenhang kein Zufall zu sein, dass es gerade die Treppe ist, die zur Bühne wird und die Verwandlung von Kunstkonsumenten in Co-Produzenten bewirkt. Analog zum Eintritt in den Sakralbereich einer Kirche bedarf auch die Heterotopie des Kunstmuseums der Inszenierung und Ritualisierung. Seit Schinkels *Altem Museum* in Berlin von 1825, das wie kein anderer Museumsbau die Idee des Museums in sich verkörpert¹⁹, symbolisiert insbesondere die Museumstreppe den Übergang in eine von der Alltagswelt unterschiedene Welt und die Erhebung des Menschen in die höheren Sphären der Kunst. Stefan Braunfels' *Pinakothek der Moderne* von 2002 zitiert eben diese Treppe Schinkels (und auch dessen berühmte Rotunde).

In William Forsythes Installation auf der Haupttreppe des Museums wird also ein Ort zum Kunstraum gemacht und in die Sphäre der Kunst gehoben, der sonst als 'Rite de passage' funktioniert und gewöhnlich den Übergang in die Kunstwelt überhaupt erst gewährleisten soll. Mit Forsythes Installation breitet sich die Kunstwelt also aus und greift auf Räume über, die zuvor noch nicht als Kunsträume institutionalisiert waren. In dem Moment, wo nun auf dieser Treppe der Museumsbesucher seinen 'Auftritt' hat, manifestiert sich sein Einzug in die Sphäre der Kunst – aber eben

nicht mehr nur als Museumsbesucher und Kunstkonsument, sondern auch als Akteur und Co-Produzent, der der Kunst nicht nur gegenüber steht, sondern Teil von ihr geworden ist. Der Besucher sieht sich selbst und den anderen Besuchern dabei zu, wie er/sie die 'Rite de passage' vollzieht/en und die Höhen der Kunst erklimmt/en, indem er/sie in diese immersiv eintaucht/en und durch seine/ihre Handlungen aktiv mitgestaltet/en. Forsythes interaktive Installation in der *Pinakothek der Moderne* ist daher weniger eine bloße Animierung des Museumsbesuchers zu Bewegungsspielen, wie man sie in jedem Spiegelkabinett antreffen könnte, als vielmehr eine grandiose Inszenierung der Ermächtigung des Rezipienten zum Mitspieler.

Im Unterschied zur Aktivierung des Rezipienten etwa in der Literatur vollzieht sich bei Forsythe allerdings jede Aktion des Rezipienten vor den Augen anderer. Jede Aktion wird daher nicht nur *ausgeführt*, sondern immer auch öffentlich *aufgeführt*. Dabei kehrt sich die "grundlegende skopische Struktur"²⁰ in einem Museum um. Plötzlich sieht man nicht nur Kunst an, sondern wird selbst als Teil der Kunst angesehen. Das Subjekt, das im Rahmen der Installation tätig ist, ist also zugleich ausgestelltes Exponat und Objekt der Anschauung für andere.

IV

Auf eben dieser Duplizität von *Ausführung* und *Aufführung*, in deren Folge der Rezipient unter Aufgabe seiner Unsichtbarkeit und Immunität gewissermaßen eine Bühne betritt, baut William Forsythe auch manche seiner Inszenierungen im theatralen Rahmen auf. So geschehen etwa im zweiteiligen Stück *Endless House* von 1999, mit dem Abschied von der *Frankfurter Oper* genommen und die neue Spielstätte des Ensembles, eine ehemalige Straßenbahnhalde, eingeweiht wurde. Während im ersten Teil des Abends in der *Frankfurter Oper* die Zuschauer in die Ränge verbannt wurden und von dort aus das spärliche Geschehen auf der Bühne bestens überblicken konnten, hatten sie im zweiten Teil des Theaterabends in der neuen Spielstätte die Möglichkeit, sich frei durch den gesamten Raum zu bewegen oder auf einigen im Saal verteilten und unterschiedliche Blickrichtungen aufweisenden Stuhlreihen Platz zu nehmen. (Abb. 9) Es

gab keine klassische Aufteilung zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum mehr, es fehlte die vierte Wand. Ganz wie es Antonin Artaud schon 1932 in seinem *Ersten Manifest zum Theater der Grausamkeit* gefordert hatte, wurden diese "ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art"²¹. Hier begegneten und vermischten sich nun also die sonst sorgfältig getrennten Welten des Publikums und der Darsteller.²²

andere Zuschauer konnten die Sicht versperren, und es konnte sogar passieren, dass man sich von seinem Stuhl erheben musste, weil dieser von einem Darsteller gebraucht wurde. So oft man den Standort auch wechselte, letztlich erwies sich jede Perspektive als begrenzt.

Wie bei Okopenko²³ muss daher auch hier jeder Zuschauer eine "eigene Auswahl [...] treffen, sich mit seinem 'wandernden Auge' eine je individuelle Aufführung [...] 'ersehen'"²⁴, für die er selbst verantwortlich

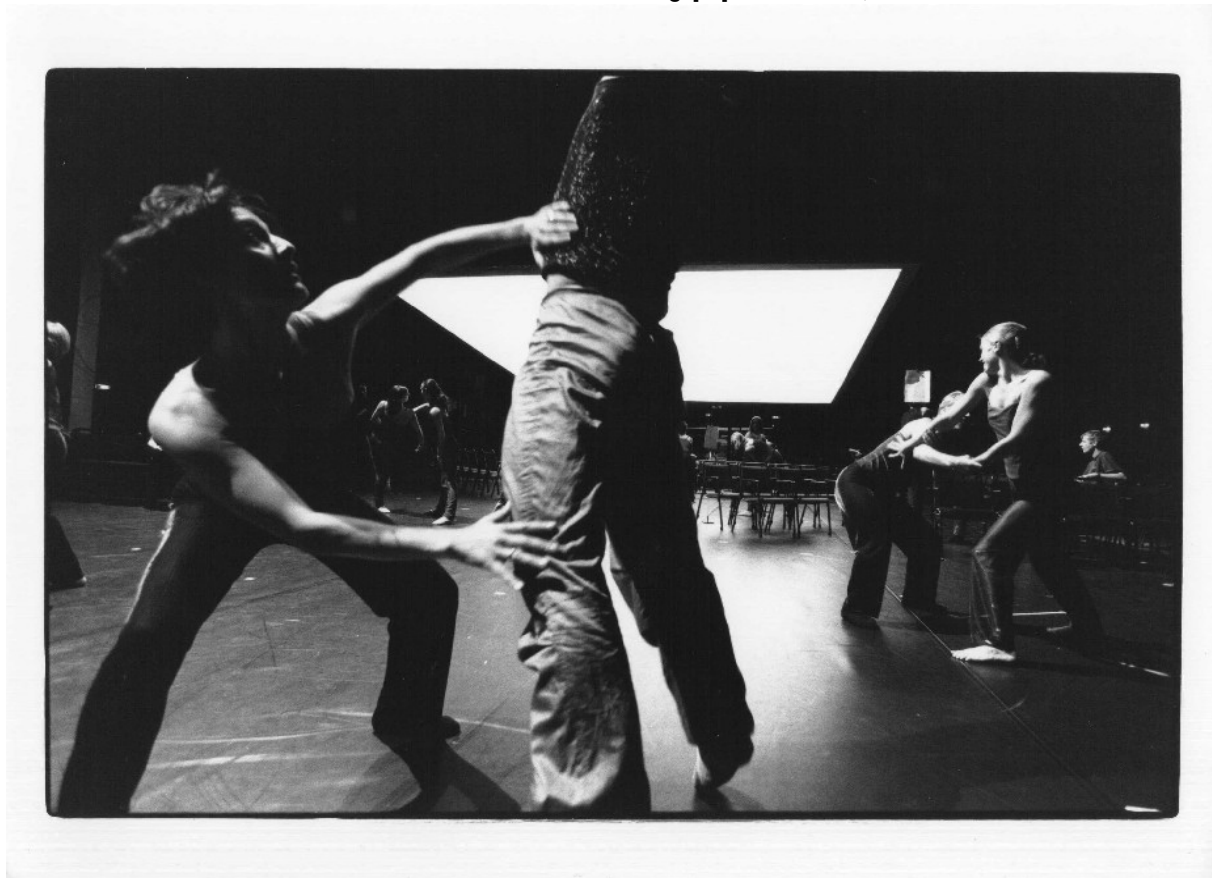


Abb. 9: William Forsythe, *Endless House*, Bockenheimer Depot Frankfurt/M., 15.10.1999, © Dieter Schwer 2010.

Mit diesem Setting verbunden war die implizite Aufforderung an jeden einzelnen Zuschauer, sich seinen ganz individuellen Platz zu suchen. Und dies nicht nur beim erstmaligen Betreten der Spielfläche, sondern immer wieder neu, denn das tänzerische Geschehen verlagerte sich immer wieder in andere Teile des Raumes und konnte sich zeitweise hinter dem Rücken einzelner Zuschauer abspielen, fahrbare Stellwände sorgten für immer wieder neue Raumkonstellationen,

ist. Damit werden in *Endless House* typische "Praktiken des Sehens" thematisiert und vorgeführt, aber auch außer Kraft gesetzt, die für Forsythe "in die Geschichte des Balletts eingeschrieben [sind], mit der er sich als zeitgenössischer Choreograph zwangsläufig auseinandersetzen muss."²⁵ Das Stück macht also das Publikum "auf das Sehen als aktiven Vorgang explizit aufmerksam"²⁶ und wird so zur "kritische[n] Auseinandersetzung mit der 'Politik des Sehens'"²⁷. Im Gegensatz zur Individualisierung der Lesewege in Okopenkos *Lexikon / Roman* geschieht diese Entscheidungsfindung des einzelnen Zuschauers bezüg-

lich der zu wählenden Wahrnehmungsperspektive in *Endless House* allerdings auf einer Bühne vor aller Augen. Egal ob sich der Zuschauer auf einen vermeintlich 'sicheren' Platz am Rand des Raumes zurückzieht, ob er sich auf einen Stuhl setzt, ob er mitten im Raum stehen bleibt oder ob er seine Position fortwährend ändert – nicht nur die Aktionen der Darsteller, auch die Bewegungen und Positionierungen der Besucher werden wie schon in *City of Abstracts* von den anderen Besuchern beobachtet. Es ist unmöglich, sich aus dem Rahmen der Bühne zurückzuziehen. Es gilt der Imperativ des Mitmachens.

Jeder Zuschauer ist daher immer zugleich auch Performer – nicht im Sinne eines Tänzers, der eine vorherbestimmte Choreographie aufführt, sondern im Sinne eines exemplarischen Beobachters einer Tanzaufführung²⁸ und als Spielfigur, deren Bewegungen, Haltungen und Positionen vom Choreographen zwar nicht vorhergesehen werden können, die aber trotzdem die Gesamtchoreographie des Abends entscheidend mitbestimmen.

Ein Detail der Inszenierung soll abschließend noch näher betrachtet werden: Was bei Okopenko die 'Hauptroute' ist, ist hier der Stuhl. Er hat als einziges Überbleibsel der traditionellen Guckkastenbühne, wo er ursprünglich die Trennung zwischen Publikum und Bühne markierte und der 'Stillstellung' und Ausrichtung des Publikums diente²⁹, den Umzug in die neuen Räumlichkeiten überlebt. Da er zur Benutzung durch das Publikum freigegeben war, wurde er von vielen Zuschauern seiner gewohnten Funktion gemäß als dem Zuschauerbereich zugehöriges Utensil angesehen und entsprechend genutzt. Damit scheint es, als ob rings um die Zuschauergruppen auf den Stuhlreihen doch noch einmal abgezielte Bereiche auf der Bühne entstehen, die sich aus dem Bühnenrahmen wieder ausgliedern und der Bühnenlogik entziehen und so, zumindest inselhaft, die vierte Wand zwischen Bühnen- und Zuschauerraum wieder hochziehen wollen.

Doch in dem Moment, wo ein Darsteller einen Zuschauer bittet, vom Stuhl aufzustehen, wird auch diese imaginäre Demarkationslinie zwischen Publikums- und Bühnenraum neuerlich und nun wohl endgültig eingerissen.³⁰ Auch der Stuhl erweist sich damit als Bühnenrequisit und als absolut zum Bühnenraum ge-

hörig. Das bedeutet aber auch, dass alles, was im Laufe der Aufführung auf, mit und rings um diesen Stuhl passiert, Teil der Aufführung ist, also auch die auf ihm sitzenden Zuschauer. Selbst wenn diese den ganzen Abend unbewegt auf dem Stuhl sitzen, stellen sie sich selbst aus, führen sie sich selbst auf und vor. Denn auf der Bühne verwandeln sie sich in lebende Skulpturen, denen der Stuhl zum Sockel wird.

Am Stuhl lässt sich exemplarisch nicht nur die stattgefundene Vermischung zweier vorher streng getrennter Bezirke und die gewandelte Rolle des Publikums beobachten. Ebenso deutlich wird, dass sich der Rezipient – wie schon in der Tanzinstallation im Museum – dem Rollenwechsel und dem Imperativ zur Partizipation gar nicht entziehen kann. Es gibt quasi kein Entkommen mehr. Die Aktivierung und Einbeziehung der Rezipienten in die Kunst ist nicht mehr rückgängig zu machen. Ja, sie scheint in offenen, rezipienteneinbeziehenden Kunstwerken mit Aufführungscharakter wie diesen nicht einmal mehr zur Disposition zu stehen.³¹

V

Ging es in *Endless House* darum, den Rezipienten überhaupt erst einmal in den Rahmen des Bühnengeschehens einzulassen und diese Grenzüberschreitung bewusst vor Augen zu führen, so vergrößert William Forsythe in seinen jüngsten Stücken den Aktionsradius der Zuschauer weiter. In *Human Writes* von 2006 war das Publikum beispielsweise eingeladen, auch selbst Hand anzulegen und den Darstellern bei ihren durch vielfältige Handicaps behinderten Bewegungsabläufen behilflich zu sein. Die Einführung zum Stück im Programmblatt zur Zürcher Premiere lautete:

"'Human Writes' ist eine performative Installation, die eher einer Aktion im Museum gleicht denn einer Theatervorstellung. Dementsprechend sind die Türen durchgehend von 18.00 bis 22.00 Uhr geöffnet. Die Besucher, das Publikum, sind eingeladen, im Raum herumzugehen und dem Tanz-Schreib-Akt aus ungewöhnlich naher Distanz beizuwohnen."³² Im Programmzettel zur Frankfurter Aufführungsserie hieß es noch expliziter: "Während des Abends werden die Performer das Publikum um Hilfe bitten. Wir ermutigen Sie, aktiv an unserer Arbeit mitzuwirken."³³

Die direkte Mitwirkung des Publikums an den Bewegungsabläufen und Schreibversuchen der Tänzer war eingebunden in die inhaltliche Aussage des Stücks, das ein Nachdenken anregen will "über die Rolle der Kunst in der Erstellung einer 'Kultur der Menschenrechte'" und über "die Schwierigkeiten von humanitärem 'Verfassen' in einer Welt der 'unfassbaren Inhumanität' [...]."³⁴

Rezipienten im Rahmen des Stücks aktiv sein können, ohne in diesen leiblich eintreten zu müssen. Damit verbunden sind unterschiedliche Künstlerrollen, an denen das Publikum partizipieren kann: Bei Forsythe werden die Zuschauer zu Mitperformern, bei Fabian eher zu Co-Regisseuren und Co-Choreographen, denn an den fünf Tischen, die mit der Leuchte über dem Keyboard den klassischen Arbeitsplatz des Re-



Abb. 10: Jo Fabian, *LivingTypes.Compiler*, tesla Berlin 2006.
© Jo Fabian Department 2010.

In diese Richtung der Einflussnahme auf die Bewegungen der Tänzer durch das Publikum sucht in den letzten Jahren auch Jo Fabian vorzustoßen. In seiner "interaktiven Tanzinstallation" *LivingTypes* von 2005/06 dürfen die Besucher die durch Beleuchtung und Sandbelag deutlich als Bühne markierte Fläche in der Mitte des Raumes zwar nicht betreten, doch können sie sich ringsherum frei bewegen und über fünf am Rand der Bühne aufgestellte Keyboards in das Bühnengeschehen eingreifen. (Abb. 10)

Der Einsatz der Technik erlaubt hier also ein Aufführungsformat, bei dem – anders als bei Forsythe – die

gisseurs im Theater zitieren, können sie aus der Distanz Licht, Ton, Video im Raum und die Bewegungen der (je nach Aufführung zwei oder vier) Tänzer auf der Bühne steuern. "Die Tänzer kommen [also] nicht mit einer fertigen Choreographie aus ihrer Garderobe, sondern werden vom Zuschauer [...] choreographiert."³⁵ Möglich wird dies durch das von Fabian entwickelte "Alphasystem", das Text in Tanz verwandelt, indem es einzelne Buchstaben mit bestimmten Tanzbewegungen verbindet.³⁶

Wenn die Zuschauer den Raum betreten, befinden sich die Tänzer schon auf der Bühne, allerdings gewissermaßen im "standby"-Modus.³⁷ Die Inszenierung beginnt und entsteht also wirklich erst mit den Hand-

lungen des Publikums, es muss irgendeine Eingabe auf den Keyboards erfolgen, damit etwas passiert.

Was dazu allerdings noch fehlt, sind die Details, wie sie etwa Okopenko in seiner "Gebrauchsanweisung" zugänglich macht. Der Code der interaktiven Steuerung wird nicht explizit gemacht, in einigen Aufführungen wurde den Besuchern nicht einmal mitgeteilt, welche Aufführungsparameter sich am jeweiligen Keyboard beeinflussen lassen.³⁸

Wie in einem Adventure müssen die Zuschauer daher zuallererst den Raum, die Bühne und ihre Möglichkeiten ergründen und Stück für Stück die Zusammenhänge zwischen Befehlseingabe und erzieltm Effekt erkennen. Während sich einiges, etwa die Lichtsteuerung, "intuitiv"³⁹ erfassen lasse, muss man andere Module regelrecht erforschen, indem man "beispielsweise mehrfach hintereinander gleiche Buchstaben [eingibt], um anhand der Wiederholung von Bewegungsfolgen die Umsetzung der eingegebenen Texte zu überprüfen."⁴⁰

Ohne das Verständnis dieser Zusammenhänge sei es unmöglich, "kreativ am Gesamtgeschehen teil[zuh]aben"⁴¹ und die "medialen Elemente im Raum, die [...] von anderen Besuchern bedient werden"⁴², gemeinschaftlich zusammenzuführen und in einem weiteren Schritt möglicherweise auch noch anhand ästhetischer Kriterien einzusetzen. Eine bewusst gesteuerte 'Verzahnung' der Einzeldramaturgien ist daher meist erst gegen Ende des Abends möglich – wenn es überhaupt dazu kommt.

Es ist daher weniger die "Frage, ob dem Spiel- und Kommunikationsbedürfnis des Besuchers auch ein Gestaltungswille innewohnt"⁴³, wie es in den Ausführungen zu *livingtypes.as* leicht vorwurfsvoll heißt. Die Frage ist vielmehr, ob der Künstler es überhaupt zulässt, dass sich dieser Gestaltungswille des Publikums ungehindert Bahn bricht. Fabians Inszenierung und Selbstaussagen lassen statt dessen eher den Eindruck entstehen, dass es hier nicht so sehr auf die ästhetische Qualität der entstehenden Aufführung ankommt. Im Vordergrund steht vielmehr das soziale Experiment⁴⁴, denn – so geht der eben zitierte Satz von Fabian weiter –: die Frage ist, "ob dem Spiel- und Kommunikationsbedürfnis des Besuchers auch ein Gestaltungswille innewohnt, der dem Kunstwerk so-

wie dem Tänzer gegenüber bereit ist, die Verantwortung zu übernehmen."⁴⁵

Fabian bringt damit einen Aspekt ins Spiel, der in gewisser Weise auch schon von Max Ernsts Axt-Skulptur berührt wurde. Wenn der Künstler den Rezipienten in die Kunst einlässt und zur Mitarbeit einlädt, so hat dieser nicht nur an der Kreativität des Schaffensprozesses teil, sondern auch an der Macht, mit der das Kunstwerk und über das Kunstwerk bestimmt wird. Während Max Ernst das Extrem von Machtausübung durch den Rezipienten, d.h. die Zerstörung seines Werks, in sein Angebot einkalkulierte, baut Fabian gewisse Sicherungsmechanismen in seine Aufführung ein, die den – wie er es nennt – "faschistoiden" und "sadistischen" Zügen im Zuschauerverhalten Einhalt gebieten sollen.⁴⁶ So lässt etwa das vorgegebene Setting, insb. das Bewegungsalphabet, überhaupt nur ausgewählte Bewegungen zu. Außerdem ist es den Tänzern freigestellt, die Ausführung der Zuschauerbefehle zu verweigern, wenn sie bspw. über das wiederholte Drücken einer Taste zu roboterhaften Endloschleifen von Bewegungen gezwungen werden sollen und keiner der anderen Zuschauer eingreift. Damit möchte Fabian vermeiden, dass sein Kunstwerk zum Anlass eines rein machterfüllten Selbsterlebnisses für einige wenige Zuschauer wird.

All diese eingebauten 'Sicherungen' sind deutlicher Beweis dafür, dass das Geschehen, auf das Fabian mit seiner interaktiven Tanzinstallation tatsächlich abzielt, keineswegs nur auf der Bühne in der Mitte des Raumes abläuft, sondern auch außerhalb dieser. Die Markierung und damit die Grenzziehung wirkt hier nach außen, nicht nach innen. 'Gerahmt' wird nicht die Performance der Tänzer in der Mitte, sondern die der Zuschauer ringsherum. So übernehmen sie – in vielen Fällen von ihnen selbst wohl unbemerkt – neben der Rolle als Co-Regisseur und Co-Choreograph, die ihnen nur scheinheilig angedient wurde, doch auch noch den Part von Mitperformern dieses Theaterabends. Die Zuschauer "basteln" zwar alle gemeinsam an einem Gesamtkunstwerk aus Tanz, Ton und Bild – dessen ästhetische Qualitäten sind aber letztlich völlig nebensächlich. Statt dessen erweist es sich als Hauptziel von Fabians Experiment zur Aktivierung und Einbindung der Zuschauer in die Kunst, einen zwar fragilen, aber verantwortungsvollen gemein-

schaftlichen und kreativen Prozess zu ermöglichen, bei dem es "nicht mehr darum [geht], ob wir etwas für Kunst halten und schon gar nicht, ob wir etwas für gute oder schlechte Kunst halten. Es geht eigentlich nur darum, ob wir gemeinsam etwas erschaffen können, was es ohne uns nicht gäbe [...]"⁴⁷

Endnoten

* Vorliegender Text steht im Zusammenhang mit einer größeren Arbeit zu Rahmungsstrategien in den Künsten, gefördert von der VolkswagenStiftung, und geht zurück auf einen Vortrag auf der Tagung *Framing.Art. Rahmungsstrategien in Tanz und Medienkultur*, die im Rahmen des europäischen Festivals *TEMPS D'IMAGES am tanzhaus nrw*, Düsseldorf, am 15.01.2010 stattfand. Ich danke den Organisatorinnen Katharina Kelter und Henrike Kollmar für die Einladung. Der Titel des Beitrags referiert auf Weibel 1999, *Offene Handlungsfelder*.

1. Neben der "Unantastbarkeit des Kunstwerks" setzte Max Ernst zudem seine eigene Autorschaft am Werk aufs Spiel. Vgl. dazu Dinkla 1997, *Vom Zuschauer zum Spieler*, S. 10.
2. Weinhart 2003, *Seltene Aktionen im Museum*, S. 16.
3. Simmel 1922, *Der Bildrahmen*, S. 47.
4. Natürlich ist jede Art der Rezeption eines Kunstwerks aktiv in dem Sinne, dass auch das Wahrnehmen und Verarbeiten der von einem Kunstwerk ausgehenden Informationen geistige und sinnliche Aktivität verlangen. Doch soll hier und im Folgenden unter eines aktiv handelnden Rezipienten eine Person verstanden werden, "deren Handlungen beobachtbar sind bzw. eine wahrnehmbare Spur in einem Geschehen, an einem Werk oder an einer Person hinterlassen". Umatham 2005, *Das konjugierte Publikum*, S. 110f.
5. Okopenko 1983, *Lexikon / Roman*, S. 292. Alle folgenden Zitate entstammen dieser Ausgabe.
6. Es gibt ein ähnlich offen konstruiertes Werk mit dem sprechenden Titel *Cent mille milliards de poèmes* von Raymond Queneau (1961), bei dem die Berechnung der möglichen Lektüren einfacher ist. Das Buch enthält zehn Seiten mit jeweils einem Sonett, wobei die jeweils 14 Sonettzeilen in Streifen geschnitten sind. Der Leser kann nun bei jeder der 14 Sonettzeilen aus einer der je zehn Varianten auswählen und so sein eigenes Sonett zusammenstellen. Insgesamt sind so 10¹⁴ Sonette generierbar. Queneau hat in seiner "Gebrauchsanweisung" zum Buch dankenswerterweise selbst die Lesedauer veranschlagt: "En comptant 45 secondes pour lire un sonnet et 15 secondes pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour: 190.258.751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails)." Queneau 1989, *Mode d'emploi*, S. 334.
7. Ein "Endpunkt" wird implizit gesetzt, indem der zur "Haupttroute" gehörende Artikel "Löwenfaß" mit dem Verweis "à Nachworte" (S. 162) abgeschlossen wird.
8. Eben dies kritisiert Sabine Kuhangel in ihrer Studie zu offenen Kunstwerken in der Literatur. Sie kommt dabei zum Schluss, dass Okopenkos *Lexikon / Roman* "nicht als überzeugendes Beispiel für die Kategorie selbstreflexiv offener Werke in Bewegung gelten" könne und der Roman "steril" sei. Diese einseitige Einschätzung ist der ausschließlichen Konzentration auf die Binnengeschichte geschuldet. Kuhangel 2003, *Der labyrinthische Text*, S. 266 und 268.
9. Vgl. etwa die Kritik von 1971: "Das Romandebüt des vierzigjährigen Österreicher Andreas Okopenko wäre kaum wert, auch nur erwähnt zu werden, wenn sich in ihm nicht einige Irrtümer oder Ungeheimheiten widerspiegeln, die für gewisse literarische Tendenzen typisch sind und deshalb Interesse verdienen." Schultz-Gerstein 1971, *Bemerkungen*. Rezensionen zur jüngsten Neuauflage finden sich z.B. in Federmaier 2008, *Ironische Begeisterung* und Müller 2008, *Den "Lexikonroman" gibt es nun wieder auf Papier*.
10. Vgl. *ELEX* und www.essl.at/bibliogr/elex.html.
11. In der Einführung heißt es auf der CD-Rom: "Aleatorische Textverwertung nannte Andreas Okopenko das Prinzip seines Romans im Jahre 1970. / Die Vorwegnahme des Prinzips Hypertext – die (hier: Roman-)Welt in chunks (Bruchstücke) von Informationen zu zerlegen, links (Verbindungen) zwischen diesen Stücken zu schaffen und dem Anwender freizustellen, welche Informationen er wie miteinander ver-

- knüpfen will – nennen wir es heute." Biró / Kircher / Nahrada 1992-98, *Über den Lexikonroman*, S. 2.
12. Pohl 1993, *Eine Reise mit der Maus*.
 13. Biró / Kircher / Nahrada 1992-98, *Über den Lexikonroman*, S. 3.
 14. Block 2000, *Innovation oder Trivialität?*
 15. Vgl. ausführlich dazu Block 2000, *Innovation oder Trivialität?*, Schunda 2003, *Spiel einer gedruckten Hyperfiction* und Metz, *Dictionary novel*.
 16. Block 2000, *Innovation oder Trivialität?*
 17. Vorläufer dieser Kunstart finden sich in den Closed-Circuit-Video-Installationen der 1960er und 1970er Jahre, etwa von Nam June Paik und Bruce Nauman, bei denen der Rezipient mit seinem eigenen Bild auf einem Monitor konfrontiert wurde und dieses durch seine Stimme, seine Bewegungen u.ä. beeinflussen konnte.
 18. Aufführungsorte waren neben Museen auch öffentliche Räume wie der Opernplatz in Frankfurt am Main (2000), der Zürcher Hauptbahnhof (2005) und das *Sony Center* am Potsdamer Platz in Berlin (2006). Vgl. das Video auf Forsythe 2008, *City of Abstracts*.
 19. Vgl. dazu Gilbert 2009, *Zur Entstehung des Museums*.
 20. Benthien 2002, *Zur Kollektivität der Zuschauenden*, S. 183.
 21. "Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. [...] das Publikum wird unten, in der Mitte des Raumes, auf drehbaren Stühlen sitzen, so daß es dem Schauspiel folgen kann, das sich rundherum abspielt." Artaud 1995, *Das Theater der Grausamkeit*, S. 401.
 22. Neben der räumlichen Rahmung einer abgetrennten Bühne fehlte auch die zeitliche Rahmung der Aufführung, denn als die ersten Besucher eintrafen, waren die Tänzer bereits aktiv. Wann das Warm-Up endete und das eigentliche Stück begann, wurde nicht deutlich signalisiert. Es fehlte der bei der klassischen Guckkastenbühne übliche Vorhang oder das im Zuschauerraum ausgehende Licht, die es hätten anzeigen können.
 23. War es bei Okopenko aufgrund der großen Zahl nicht möglich, alle Lesewege einmal auszuprobieren, so ist es bei Forsythe aufgrund der Begrenztheit jeder Perspektive und angesichts des Verlaufscharakters und der Unwiederholbarkeit der Aufführung unmöglich, das gesamte Geschehen zu erfassen.
 24. Evert 2003, *DanceLab*, S. 139.
 25. Siegmund 2006, *Abwesenheit*, S. 308.
 26. Ebd. – Dies betrifft ebenso den ersten Teil des Abends mit seiner starren, hierarchischen Seherordnung, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, da es nicht zu einem Einschluss der Zuschauer in das Bühnengeschehen kommt. Siegmund führt aus: "Beide Teile von *Endless House*, die unbedingt zusammengehören, [...] sind eine Reflexion auf die Grenzen der ästhetischen Erfahrung, an deren einem Ende die Blindheit des Alles-Sehens, an deren anderem Ende die Auflösung der Kunst durch das Wegfallen bestimmter Rahmungen steht." Ebd., S. 312.
 27. Forsythe, zit. nach ebd., S. 307f.
 28. Vgl. dazu Deck 2008, *Rollen des Zuschauers*.
 29. Traditionell gehören das Sich-Setzen und Verstummen zu den rituellen Handlungen des Publikums, die die Theatersituation rahmen. In diesem Zusammenhang wird das Sitzen häufig "als primäres Mittel der Deaktivierung bewertet. Es fixiert das Publikum, stellt ruhig [...]" (Benthien 2002, *Zur Kollektivität der Zuschauenden*, S. 182.) Szondi spricht davon, dass der Zuschauer "mit zurückgebundenen Händen" dem Stück beiwohne (Szondi 1963, *Theorie des modernen Dramas*, S. 15f.). "Erst der Aktions- und Performancekunst der 1960er und 70er Jahre war das Sitzen auf Stühlen eine Konvention der Distanznahme, die es zu überwinden galt; man stand oder saß in ungeordneten Gruppen auf dem Fußboden." Benthien 2002, *Zur Kollektivität der Zuschauenden*, S. 182f.
 30. Ähnliche Beispiele finden sich häufig auch in der Bildenden Kunst, etwa wenn Sitzbänke in Museen ohne deutliche Kennzeichnung zu Kunstwerken werden und der Museumsbesucher die Bank nicht mehr ihrem traditionellen "Aufforderungscharakter" entsprechend benutzen kann oder darf. Wie Umatham / Rentsch zeigen, ist der Aufforderungscharakter solcher Gegenstände "wesentlich an die Unterscheidung beziehungsweise Unterscheidbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst gekoppelt." Umatham / Rentsch 2006, *Vom Gehorchen*, Abs. 11.
 31. Das wirft ethische Fragestellungen auf, die im nächsten Kapitel aufgegriffen werden.
 32. William Forsythe/Kendall Thomas im Programmblatt zur Premiere von *Human Writes* am 26. 10.2006 in Zürich.
 33. William Forsythe/Kendall Thomas auf dem Programmzettel zur Frankfurter Aufführungsserie. Ich danke Gerald Siegmund für diesen Hinweis.
 34. Ebd.

35. Fabian 2006, *LivingTypes.Compiler*.
 36. Vgl. dazu Fabian, *Alphasystem* und Wesemann 1999, *Die Erfindung des "Alphasystems"*.
 37. Jo Fabian spricht von "standby", Christopher Langer von einem "Bildschirmschoner", der immer dann einsetzt, wenn keine Eingabe über das Keyboard an die Tänzer weitergegeben wird. Die Tänzer verfallen dann in einen tänzerischen Loop, bei dem sie die Hände auf dem Rücken verschränken, mit den Füßen scharren und sich um 90° drehen. Jo Fabian und Christoph Langer im Gespräch mit der Verf. am 13./14.01.2010.
 38. Das Setting änderte sich von Aufführung zu Aufführung. Es gab sowohl Aufführungen, bei denen neben den Keyboards Schildchen mit den Hinweisen "Ton", "Licht", "Tanz", "Video" aufgestellt waren, als auch Abende, an denen "Berater" im Zuschauerraum auf Wunsch Auskunft gaben. Und schließlich war es an einigen Aufführungsabenden möglich, die interaktive Installation völlig außer Acht zu lassen und sich auf das tänzerische Geschehen auf einer Zweitbühne in einem Nebenraum zu konzentrieren, das von der Beeinflussung durch die Zuschauer ausgenommen war.
 39. Fabian 2006, *LivingTypes.Compiler*.
 40. Evert 2002, *Tanz und Technologie*, S. 53.
 41. Fabian 2006, *LivingTypes.Compiler*.
 42. Fabian, *LiveCompiler*.
 43. Fabian, *livingtypes.as*.
 44. Dieser Aspekt des Sozialen wohnt der Aktionskunst seit ihren Anfängen inne. Erinnert sei bspw. an Richard Schechners Verständnis der Partizipation als jenes Moments, "where the performance breaks down and becomes a social event." (Schechner 1973, *Environmental Theatre*, S. 40) Auch Forsythes Inszenierungen werden zu sozialen Experimenten, wie Gerald Siegmund am Beispiel von *Endless House* ausführt: "Greifen sie [die Rezipienten] in das Geschehen ein, weichen sie zurück oder behindern sie die geplante Aktion? So wird *Endless House* auch zu einem sozialen Experiment, das auf der Auseinandersetzung mit dem visuellen Apparat Theater aufbauend eine andere Form des symbolischen Miteinanders erprobt, die nicht mehr länger aus der binären Opposition Bühne-Zschauerraum und ihren Bildern lebt, sondern ihre Kraft aus einem Feld der individuellen Differenzen heraus bezieht." Siegmund 2006, *Abwesenheit*, S. 313.
 45. Fabian, *livingtypes.as*.
 46. Fabian im Gespräch mit der Verf. am 14.01.2010.
 47. Fabian, *livingtypes.as*.

Bibliographie

- Artaud 1995, *Das Theater der Grausamkeit*
 Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest*, in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, hg. von Manfred Brauneck, Reinbek 1995, S. 395-404.
 Benthien 2002, *Zur Kollektivität der Zuschauenden*
 Claudia Benthien, *Die Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen*, in: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, hg. von Sylvia Sasse u. Stefanie Wenner, Bielefeld 2002, S. 169-188.
 Biró / Kircher / Nahrada 1992-98, *Über den Lexikonroman*
 Wolfgang Biró / Alfgard B. Kircher / Franz Nahrada, *Über den Lexikonroman*, in: *ELEX – Der elektronische Lexikon-Roman einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Hypertext*, hg. von Libraries of Mind, 1992-1998, CD-Rom.
 Block 2000, *Innovation oder Trivialität?*
 Friedrich W. Block, *Innovation oder Trivialität? Zur hypermedialen ‚Übersetzung‘ der Moderne am Beispiel des Elektronischen Lexikon-Romans*, in: *dichtung digital*, <http://www.dichtung-digital.de/Forum-Kassel-Okt-00/Block/index.htm>, 08.03.2010.
 Deck 2008, *Rollen des Zuschauers*
 Jan Deck, *Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater*, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hg. von Jan Deck u. Angelika Sieburg, Bielefeld 2008, S. 9-19.
 Dinkla 1997, *Vom Zuschauer zum Spieler*
 Söke Dinkla, *Vom Zuschauer zum Spieler. Utopie, Skepsis, Kritik und eine neue Poetik in der Interaktiven Kunst*, in: *Interact! Schlüsselwerke Interaktiver Kunst*, Ostfildern 1997, S. 8-21.

ELEX 1992-1998

ELEX – Der elektronische Lexikon-Roman einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Hypertext, hg. von Libraries of Mind, 1992-1998, CD-Rom.

Evert 2002, *Tanz und Technologie*

Kerstin Evert, *Zur Auseinandersetzung von Tanz und Technologie an den Jahrhundertwenden*, in: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*, hg. von Söke Dinkla u. Martina Leeker, Berlin 2002, S. 30-65.

Evert 2003, *DanceLab*

Kerstin Evert, *DanceLab: Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg 2003.

Fabian 2006, *LivingTypes.Compiler*

Jo Fabian, *LivingTypes.Compiler*, in: http://www.nofish-nocheese.de/jo_fabian_dept/sites/departement/stuecke/ltcompiler.html, 08.03.2010.

Fabian, *Alphasystem*

Jo Fabian, *Das Alphasystem von Jo Fabian* (video), in: <http://www.nofish-nocheese.de/Seiten/Studio/Concept/AlphaSystem/AlphaSystem.html>, 08.03.2010.

Fabian, *LiveCompiler*

Jo Fabian, *LiveCompiler. Das Konzept*, in: <http://www.nofish-nocheese.de/Seiten/Studio/Concept/LiveCompiler/LiveCompiler.html>, 08.03.2010.

Fabian, *livingtypes.as*

Jo Fabian: *livingtypes.as*, in: http://www.nofish-nocheese.de/Seiten/Studio/Projects/living_types.html, 08.03.2010.

Federmaier 2008, *Ironische Begeisterung*

Leopold Federmaier, *Ironische Begeisterung. Andreas Okopenkos "Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden"*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.08.2008.

Forsythe 2008, *City of Abstracts*.

William Forsythe, *City of Abstracts*, Video von Philip Bußmann, 2008, in: <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=29174030>, 08.03.2010.

Gilbert 2009, *Zur Entstehung des Museums*

Annette Gilbert, *'Die ästhetische Kirche'. Zur Entstehung des Museums am Schnittpunkt von Kunstautonomie und -religion*, in: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 2009, S. 45-85.

Kuhangel 2003, *Der labyrinthische Text*

Sabine Kuhangel, *Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers*, Wiesbaden 2003.

Metz, *Dictionary novel*

Bernhard Metz, *Reading page turners when reading is page turning of necessity: the case of the dictionary novel*, Vortrag auf der Tagung *On the Page: Seeing, reading, Interpreting*, 8.-9. September 2009, University of Salford.

Müller 2008, *Den "Lexikonroman" gibt es nun wieder auf Papier*

Burkhard Müller, *Rippelnetz aus Licht über dicken Frauen. Frauen, Donau, Auen: Den "Lexikonroman" von Andreas Okopenko gibt es nun wieder auf Papier*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.08.2008.

Okopenko 1970, *Lexikon / Roman*

Andreas Okopenko, *Lexikon / einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen nach Druden / Roman*, Salzburg 1970.

Pohl 1993, *Eine Reise mit der Maus*

Ronald Pohl, *Des Dichters Flussfahrt – eine Reise mit der Maus*, in: *Der Standard*, 16.4.1993.

Queneau 1989, *Mode d'emploi*

Raymond Queneau, *Mode d'emploi*, in: Ders., *Œuvres complètes*, Vol. 1, Paris 1989, S. 333-334.

Schechner 1973, *Environmental Theatre*

Richard Schechner, *Environmental Theatre*, New York 1973.

Schultz-Gerstein 1971, *Bemerkungen*
Christian Schultz-Gerstein, *Die Welt als Lexikon. Grundsätzliche Bemerkungen zu einem literarischen Experiment*, in: *Die Zeit*, 2/1971 vom 8.1.1971.

Schunda 2003, *Spiel einer gedruckten Hyperfiction*
Peter Schunda, *Andreas Okopenkos Lexikonroman: Spiel einer gedruckten Hyperfiction mit wissenschaftlichen Textgattungen. Bewertung der Textmigration in den digitalen Elex*, Diplomarbeit FH Burgenland, Eisenstadt 2003, <http://bibliothek.fh-burgenland.at/fileadmin/Download/bibliothek/diplomarbeiten/AC03963050.pdf>

Siegmund 2006, *Abwesenheit*
Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld 2006.

Simmel 1922, *Der Bildrahmen*
Georg Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, in: Ders., *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922, S. 46-54.

Szondi 1963, *Theorie des modernen Dramas*
Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt/M. 1963.

Umatham 2005, *Das konjugierte Publikum*
Sandra Umatham, *Das konjugierte Publikum? Oder wenn Handlungsanweisungen in Widerstreit geraten*, in: *Diskurse des Theatralen*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umatham u. Matthias Warstat, Tübingen Basel 2005, S. 107-122.

Umatham / Rentsch 2006, *Vom Gehorchen*
Sandra Umatham / Stefanie Rentsch: *Vom Gehorchen. Über das Verhältnis von Handlungsanweisungen und ästhetischer Erfahrung*, in: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hg. von Sonderforschungsbereich 626, Berlin 2006, http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/ausaetze/umath_rentsch.pdf, 08.03.2010.

Weibel 1999, *Offene Handlungsfelder*
Peter Weibel (Hg.), *Offene Handlungsfelder. Open Practices*, Köln 1999.

Weinhart 2003, *Seltene Aktionen im Museum*
Martina Weinhart, *Seltene Aktionen im Museum. Wie der Besucher vom Betrachter zum Benutzer wird*, in: *Auf eigene Gefahr. At your own risk*, hg. von Markus Heinzemann u. Martina Weinhart, Frankfurt/M. 2003, S. 15-29.

Wesemann 1999, *Die Erfindung des "Alphasystems"*
Arnd Wesemann, *Jo Fabians "Blown Away" und die Erfindung des "Alphasystems"*, in: *ballett international / tanz aktuell*, Heft 3, 1999, S. 34-37.

Zusammenfassung

'Übernimm du!' heißt das Kommando, das verstärkt seit den 1960er Jahren zu hören ist. In allen Künsten entstanden offene Kunstwerke, in denen dem Rezipienten eine bloße Versuchsanordnung in die Hand gegeben wird, verbunden mit der Aufforderung, das Kunstwerk selbst hervorzubringen. Diese Art von Aktivität überschreitet das bloße Wahrnehmungs- und Interpretationsangebot 'gewöhnlicher' Kunstwerke, denn sie inkludiert Handlungen des Rezipienten, die das Werk – zwar nicht in seiner Struktur, aber in seiner konkreten Erscheinung – beeinflussen. Sie rüttelt

damit an althergebrachten Kategorien wie Werk, Autorschaft und Originalität.

In jüngster Zeit hat diese rezipientenorientierte Art der Kunst neuen Auftrieb erfahren und im Verbund mit relationalen und partizipativen Kunstpraxen auch den zeitgenössischen Tanz erreicht. Wird dieser in einem theatralen Rahmen präsentiert, wendet er sich im Unterschied zur Literatur und Bildenden Kunst jedoch weniger an den einzelnen Rezipienten als vielmehr an ein kollektives Publikum. Dabei wird zum einen die Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne neu verhandelt und zum anderen die kollaborative Ausführung des Tanzstücks zwangsläufig zur Aufführung ihrer selbst.

Autorin

Annette Gilbert ist seit 2009 Diltthey-Fellow der VolkswagenStiftung am Peter Szondi-Institut für AVL an der FU Berlin und arbeitet an einem Forschungsprojekt mit dem Arbeitstitel "In & Out & Between. Die Rahmung in den Künsten des 20. Jahrhunderts". Arbeitsschwerpunkte: experimentelle und avantgardistische Schreibweisen und Kunst; Ästhetik des Skripturalen, InterArt Studies, Concept Art/Conceptual Writing, russische (Samizdat-)Kunst und Literatur; artists' books; Ausstellungstheorien und -praxis.

Titel

Annette Gilbert, *Übernimm du! Offene Handlungsfelder in Literatur und Tanz am Beispiel von Andreas Okopenko, William Forsythe und Jo Fabian*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2010 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.