

Technische Universität Kaiserslautern
Distance and Independent Studies Center (DISC)

Master-Fernstudiengang
„Management von Kultur- und Non-Profit-Organisationen“

Masterarbeit

Der Museumsbesucher als Teil des Kunstwerkes.
Wie verändert Partizipation die Wahrnehmung der Kunst?
Eine Untersuchung am Beispiel der Arbeit von Christian Falsnaes



Abb. 1: *ICON*, Raum nach der Performance

Kümpel, Ariane Walburga
Köln
Abgabedatum: 10. September 2018

Inhaltsverzeichnis

Anmerkung zur Verwendung von Audio- und Videodateien	2
Abbildungsverzeichnis	2
1. Einleitung.....	4
2. Die Offenheit des Kunstwerkes und die Aktivität des Betrachters.....	7
2.1 Bruce Nauman.....	10
2.2 Franz Erhard Walther	13
2.3 Joseph Beuys.....	16
3. Christian Falsnaes	20
3.1 Die Retrospektive.....	23
3.1.1 Die Bilder	23
<i>Time/Line/Movement</i> (2013).....	24
<i>Portraits</i> (2017)	28
3.1.2 Die Videos.....	31
<i>Männliches Auftreten als Folge gesellschaftlicher Machtverhältnisse zwischen</i> <i>Künstler und Publikum</i> (2013)	32
<i>Influence</i> (2012)	35
3.1.3 Die partizipativen Arbeiten.....	40
<i>Available</i> (2015)	40
<i>Feed</i> (2017)	43
3.2 Das neue Werk <i>FORCE</i>	47
3.3 Das neue Werk <i>ICON</i>	50
3.3.1 Die zitierten Künstler in <i>ICON</i> und ihre Werke.....	51
3.3.2 Die Performance und der Film <i>ICON</i>	53
4. Der partizipierende Museumsbesucher in der Kunst: ein Ausblick ...	61
5. Literaturverzeichnis.....	65
6. Schriftliche Erklärung.....	70

Anmerkung zur Verwendung von Audio- und Videodateien

In dieser Arbeit wird neben Sekundärliteratur, Artikeln und Internetveröffentlichungen auch auf Videoarbeiten und eine Audioquelle Bezug genommen.

Wird aus diesen auditiven und audiovisuellen Medien zitiert, so werden die verwendeten Sequenzen durch Notieren des Zeitabschnittes in Form eines **Time-Codes (TC)** ausgewiesen, der je nach Länge der Quelldatei die Stunden, Minuten und Sekunden der entsprechenden Sequenz erfasst. Der Time-Code kennzeichnet die Anfangs- und Endposition eines Bild- oder Wortzitates innerhalb der Quelldatei und kann auf jedem Wiedergabemedium nachvollzogen werden.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** *ICON*, Raum nach der Performance, Kunstmuseen Krefeld 2018, Foto: Volker Döhne **Titel**
- Abb. 2:** Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain*, Kunstmuseen Krefeld 2018, Fotografie des Originals: Volker Döhne **11**
- Abb. 3:** Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, in: Wolfgang Kemp: *Der explizite Betrachter*, Konstanz 2015, S. 72, Foto: Reinhard Voigt **11**
- Abb. 4:** Franz Erhard Walther, *Handlung mit Zwei Keilformen*, in: Martin Hentschel (Hrsg.): *Das Abenteuer unserer Sammlung. Kunst nach 1945 aus den Kunstmuseen Krefeld. Bestandskatalog*, Krefeld 2016, S. 129, Foto: Volker Döhne **14**
- Abb. 5:** *Kunst = Mensch*, Joseph Beuys mit Paul Wember, Kunstmuseen Krefeld 1971, Foto: Anita Klöten **17**
- Abb. 6:** *Time/Line/Movement*, Akt der Verbrennung, Kunstmuseen Krefeld 2018, Courtesy: der Künstler und psm Galerie, Berlin, © Christian Falsnaes, Foto: Volker Döhne **25**
- Abb. 7:** *Time/Line/Movement*, Filzstift auf Papier, Kunstmuseen Krefeld 2018, Courtesy: der Künstler und psm Galerie, Berlin, © Christian Falsnaes, Foto: Volker Döhne **25**
- Abb. 8:** *Portraits*, Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018, Courtesy: der Künstler und psm Galerie, Berlin, © Christian Falsnaes, Foto: Volker Döhne **29**
- Abb. 9:** *Männliches Auftreten als Folge gesellschaftlicher Machtverhältnisse zwischen Künstler und Publikum*, Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018, Foto: Volker Döhne **32**
- Abb. 10:** *Männliches Auftreten als Folge gesellschaftlicher Machtverhältnisse zwischen Künstler und Publikum*, Film-Still der 4-Kanal-Videoinstallation in: YouTube (01.04.2014), P0and0not0P/Christian Falsnaes, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6k9eEGOUTsE> (Stand: 22.08.2018) **33**

Abb. 11: <i>Influence</i> , Alle tanzen mit während der <i>regionale12</i> , Film-Still, in: YouTube (14.02.2018), P0and0not0P/Christian Falsnaes, URL: https://www.youtube.com/watch?v=CtjR5Diz4nU (Stand: 22.08.2018)	35
Abb. 12: <i>Influence</i> , Falsnaes tanzt alleine im Festzelt, Film-Still, in: YouTube (14.02.2018), P0and0not0P/Christian Falsnaes, URL: https://www.youtube.com/watch?v=CtjR5Diz4nU (Stand: 22.08.2018)	36
Abb. 13: <i>Available</i> , Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018, Courtesy: der Künstler und psm Galerie, Berlin, © Christian Falsnaes, Foto: Volker Döhne	41
Abb. 14: <i>Feed</i> , Einzelperformance, Kunstmuseen Krefeld 2018, Courtesy: der Künstler und psm Galerie, Berlin, © Christian Falsnaes, Foto: Dirk Rose	44
Abb. 15: <i>Feed</i> , Gruppenperformance, Kunstmuseen Krefeld 2018, Courtesy: der Künstler und psm Galerie, Berlin, © Christian Falsnaes, Foto: Dirk Rose	44
Abb. 16: <i>FORCE</i> , Performanceraum, Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018, Foto: Volker Döhne	48
Abb. 17: <i>FORCE</i> , Performance, Kunstmuseen Krefeld 2018, Foto: Volker Döhne	48
Abb. 18: <i>ICON</i> , Installationsansicht 1, Kunstmuseen Krefeld 2018, Foto: Volker Döhne	53
Abb. 19: <i>ICON</i> , Installationsansicht 2, Kunstmuseen Krefeld 2018, Foto: Volker Döhne	53
Abb. 20: <i>ICON</i> , Performance, Kunstmuseen Krefeld, © Christian Falsnaes, Foto: Dirk Rose	55
Abb. 21: <i>ICON</i> , Teilnehmer/Performance, Film-Still aus dem Video <i>ICON</i> , Erstaufführung Kunstmuseen Krefeld am 5. April 2018, Krefeld 2018, Verwendung mit freundlicher Unterstützung von Christian Falsnaes	56
Abb. 22: <i>ICON</i> , Fotograf, Film-Still aus dem Video <i>ICON</i> , Erstaufführung Kunstmuseen Krefeld am 5. April 2018, Krefeld 2018, Verwendung mit freundlicher Unterstützung von Christian Falsnaes	57
Abb. 23: <i>ICON</i> , Kamerateam, Film-Still aus dem Video <i>ICON</i> , Erstaufführung Kunstmuseen Krefeld am 5. April 2018, Krefeld 2018, Verwendung mit freundlicher Unterstützung von Christian Falsnaes	57
Abb. 24: <i>ICON</i> , der Ausstellung hinzugefügtes Video <i>ICON</i> , Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018, Foto: Volker Döhne	59

1. Einleitung

Der 1980 in Kopenhagen geborene Künstler Christian Falsnaes präsentierte vom 23. März bis zum 24. Juni 2018 in einer Einzelausstellung im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld eine umfassende Schau zentraler Arbeiten der letzten Jahre.¹ Unter dem Gesamttitel **FORCE** gestaltete der in Berlin lebende Falsnaes insgesamt acht Räume des Krefelder Museums. Zu sehen waren Assemblagen sowie Video-, und Fotoarbeiten, die bei früheren Aktionen des Künstlers entstanden waren. Zugleich bot Falsnaes den Besuchern² auch die Möglichkeit, sich selbst in performative Situationen zu begeben und an der Entstehung von Kunstwerken zu partizipieren.

Dabei hat Christian Falsnaes für Krefeld zwei neue Werke konzipiert. **ICON** ist eine ortsspezifische Arbeit, in der Falsnaes direkt Bezug zu Künstlern nimmt, deren Werke in der Sammlung der Kunstmuseen Krefeld zu finden sind und die in den 1960er-Jahren dort ausgestellt haben. Es sind Künstler, die in ihren Arbeiten neue Kunstformen entwickelt, den Rezipienten in den Mittelpunkt gestellt und zum Teilnehmer gemacht haben. Mit dem zweiten neuen Werk **FORCE** bietet Christian Falsnaes in Form einer begehbaren Installation eine weitere partizipative Arbeit an, die zugleich den Titel der Krefelder Gesamtausstellung liefert.

Der Begriff **FORCE**, der als Macht oder Kraft übersetzt werden kann, ist das verbindende Element der acht Präsentationsräume. Die Hauptthemen der Arbeiten von Falsnaes, die auf einer partizipativen Basis gemeinsam mit Ausstellungsbesuchern entstehen, beinhalten Fragen nach Autorität, nach Macht und Strukturen, die sowohl den Kunstbetrieb im Besonderen als auch die Gesellschaft im Ganzen formen. Im Fokus steht dabei die Betrachtung der Rolle des Museumsbesuchers in der Gesamtkonstellation der Kunstaussstellung.

Christian Falsnaes befindet sich in einer Nachfolge von Künstlern des letzten Jahrhunderts, die eine aktive Beteiligung des Rezipienten in der Kunst einfordern. Dabei stellt er den Bezug zu aktuellen Möglichkeiten des Einzelnen her, an sozialen und politischen Prozessen teilzuhaben. Für Katia Baudin, die Leiterin der Kunstmuseen Krefeld, „(...) ist Falsnaes ein ‚Kind der virtuellen Zeit‘ und reiht sich zugleich mit seinen Ideen in eine lange Tradition von Künstlern ein, die in Krefeld ortsspezifisch und mit erweiterten Kunstbegriffen gearbeitet haben“.³

¹ Plattenteich, Michaela: „Hier wird der Besucher Teil des Kunstwerkes“, in: Westdeutsche Zeitung (21.03.2018), S. 20.

² Im vorliegenden Text wird bei entsprechenden Begrifflichkeiten und Formulierungen der Einfachheit halber die maskuline Form des Ausdrucks gewählt. Diese Form beinhaltet immer den Bezug zu beiden Geschlechtern.

³ Plattenteich (21.03.2018), S. 20.

Christian Falsnaes gehört zu jener jungen Generation, die gleichermaßen mit der virtuellen und der analogen Welt vertraut sind. Seine Arbeiten finden im unmittelbaren Zusammenwirken mit dem Publikum statt, werden medial weiterverarbeitet und finden im Kunstbereich sowie im Internet Verbreitung. Falsnaes gewährt auf seiner Homepage und seinem YouTube-Kanal einen umfangreichen Einblick in sein Schaffen.⁴ Er macht große Teile seiner Arbeiten einer breiten Öffentlichkeit zugänglich, ohne dass diese hierzu in ein Museum oder eine Kunstgalerie gehen müsste. Für Falsnaes ist das kunstinteressierte Publikum nicht notwendigerweise an einen Ausstellungskontext gebunden, sondern kann sich an verschiedenen Orten, sowohl analogen als auch virtuellen, befinden. Seine performativen Arbeiten, die er mit Publikum durchführt, erarbeitet Falsnaes vorzugsweise in Museen aber auch an öffentlichen Orten.

Das Publikum steht im Zentrum von Falsnaes Arbeiten. „*Ohne dich gibt es kein Werk*“, betitelt Annika Reith ihr Interview mit Christian Falsnaes im Winter 2015.⁵ Seine Kunst braucht nicht nur den Betrachtenden, sondern vor allem den Teilnehmenden, die Partizipation der Anwesenden, die unter der Anleitung des Künstlers das Werk entstehen lassen. Bevor Falsnaes das Publikum in seine Performances einbindet, vergewissert er sich mehrfach, ob die Anwesenden auch tatsächlich motiviert sind: „Wollt Ihr dabei sein?“ oder „Are you ready?“⁶ Diese Exklamationen wirken wie Codes, wie Erkennungszeichen, die die vorhandene Gruppe der Kunstkenner zu einer Aktion zusammenschweißen und von den stillen Betrachtern trennen.

Falsnaes knüpft an Künstler an, die sich in ihren Arbeiten mit der Bedeutung des Werkes und der Rolle des Betrachters auseinandergesetzt haben. Exemplarisch für das Aufkommen dieser Rezeptionsästhetik in den 1960er-Jahren sollen zu Beginn die Positionen dreier Künstler vorgestellt werden: Bruce Nauman, Franz Erhard Walther und Joseph Beuys. Ihre Auffassungen spiegeln sich in den Arbeiten von Christian Falsnaes wider, und der Künstler nimmt zudem in seiner Krefelder Arbeit **ICON** direkt Bezug auf sie. Schließlich steht die Krefelder Ausstellung **FORCE** von Christian Falsnaes im Zentrum der Betrachtungen. Ausgehend von Fotografien, Bildern und Videoinstallationen,

⁴ Siehe auch Homepage Christian Falsnaes, URL: <https://christianfalsnaes.com>, Christian Falsnaes bei YouTube: P0and0not0P/Christian Falsnaes, URL: https://www.youtube.com/channel/UCFHbxUxw0v6Sjpkify_WjdA (Stand: 20.08.2018).

⁵ Reith, Annika: „Christian Falsnaes. *Ohne dich gibt es kein Werk*“, in: Spex Nr. 365, Nov./Dez. 2015, S. 82.

⁶ Beispiele für die Ausrufe, die Falsnaes wiederholt einsetzt, um das Publikum auf sich einzuschwören, finden sich u.a. in den Videos von *Influence* (TC: 01:05 und TC: 06:57) oder von *Elixir* (TC: 00:46 und TC: 01:32), beide zu finden bei YouTube unter: P0and0not0P/Christian Falsnaes, URL: https://www.youtube.com/channel/UCFHbxUxw0v6Sjpkify_WjdA (Stand: 20.08.2018).

die scheinbar dem Konzept eines klassischen Ausstellungsmodus folgen, werden zunächst die älteren performativen Arbeiten untersucht. Zum Schluss widmet sich die Analyse den beiden neuen Arbeiten **FORCE** und **ICON**. Der Besucher als Rezipient der Werke von Christian Falsnaes aber auch als Partizipierender in seinen Performances steht hierbei immer im Fokus der Betrachtungen. Untersucht werden soll die Frage, wie eine Interaktion des Besuchers mit den Werken von Christian Falsnaes die Sicht auf die Kunst und, im weiteren Radius, auch auf das eigene Leben verändern kann. Dazu wird die Beziehung zwischen Kunstwerk, Ausstellungsbesucher und Künstler in den Blick genommen, ebenso wie das Rollenverständnis, das mit diesen Positionen einhergeht.

Im weiteren Ausblick wird die Frage diskutiert, welche Bedeutung die Verschiebungen, die Falsnaes in der Rollenverteilung seiner Akteure sowie in der Definition der Kunstwerke vornimmt, für die aktuelle und zukünftige Arbeit von Ausstellungshäusern haben können. Das Umfeld einer Kunstpräsentation und die Rollen des Besuchers und anderer Akteure stehen darin stellvertretend für mögliche Handlungen in weiteren, alltäglichen Lebensbereichen. Mit jeder seiner Arbeiten in den Räumen des Kaiser Wilhelm Museum Krefeld schafft Falsnaes durch die Unmittelbarkeit des Erlebens und die Einbindung der Besucher in das Geschehen einen direkten Bezug zum Alltag und dem Anteil, den ein jeder daran hat, diesen mit seinen Herausforderungen mitzugestalten.

2. Die Offenheit des Kunstwerkes und die Aktivität des Betrachters

„Partizipation an Kunst (...) bedeutet weder bloß passives Konsumieren, noch aber ist sie aufgrund ihrer reflexiven Struktur schlicht dessen Gegenteil: ein aktives Lernen, eine wie auch immer emanzipierte Aneignung des Gezeigten.“⁷ Wer partizipiert, nimmt teil. Inwieweit diese Beteiligung jemanden fordert tatsächlich eigenständig zu agieren, kann nicht eindeutig beantwortet werden. „Die Partizipationskunst räumt den teilnehmenden Menschen nun eine weitere Möglichkeit ein. Sie nehmen als Performer an kommunikativen, interaktiven und Wirklichkeit konstruierenden Prozessen teil.“⁸

Wie diese Prozesse konkret aussehen können, welche Rolle dem Rezipienten dabei zukommt und was dies für das Verständnis des Begriffs Kunstwerk bedeutet, haben Künstler nach 1945, insbesondere aber in den 1960er-Jahren, diskutiert und erprobt. „Denn die Kunst wendet sich in den 1960er Jahren mit Nachdruck gegen das System der Künste sowie gegen die Einheit des Werks – gegen Voraussetzungen also, welche die Ästhetik der 1950er Jahre auch dort noch bestimmen, wo sie sich ins Zeichen des Erhabenen stellt.“⁹ Das Kunstwerk ist nicht mehr über den Dingen stehend. Es ist kein Zeichen zweifelsfreier Wahrheit und Schönheit mehr, dessen Verschlüsselung nur durch das elitäre Wissen eines geschulten und kunstbeflissenen Rezipienten decodiert werden kann.¹⁰

Diese Entwicklung in der Betrachtung von Kunst ist dem Anbruch einer neuen Zeit geschuldet, welche die Nutzung von Medien zur persönlichen Information und zum Konsum einer großen Allgemeinheit zugänglich macht. Die 1967 veröffentlichte *Box* der Zeitschrift *Aspen Magazine* verdeutlicht, welche Bedeutung dem Rezipienten zukommt. Die *Box* beinhaltet kulturelle Beiträge in verschiedenen medialen Formen: Texte, Schallplatten, Postkarten oder auch Filme. Dem Empfänger der *Box* wird somit die Aufgabe zuteil, das Angebot für sich zu sichten und Prioritäten in der Rezeption und Nutzung zu setzen.¹¹ Man spricht vom Tod des Autors, dafür aber von der Geburt des Betrachters und des Lesers.¹² Kunst macht ohne den Betrachter keinen Sinn mehr. „Das Werk ist für

⁷ Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, 4. unveränderte Auflage, Hamburg 2017, S. 88.

⁸ Butler, Mark / Hervol, Anke / Herzogenrath, Wulf: „Schwindel der Wirklichkeit. Wie die Besucher die Kunst neu erfinden“, in: Schwindel der Wirklichkeit. Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation. Ein Reader, hrsg. von Anke Hervol, Wulf Herzogenrath, Johannes Odenthal, Köln 2015, S. 10 f.

⁹ Rebentisch (2017), S. 15.

¹⁰ Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst, Konstanz 2015, S. 43.

¹¹ ebenda, S. 11.

¹² ebenda, S. 13.

unabhängig vom Künstler erklärt und dem ‚Zuschauer‘ das privilegierte Verstehen zugewiesen.“¹³ Das Kunstwerk ist nicht mehr nur Objekt, dessen ihm innewohnende Bedeutung es zu entdecken gilt. Es verliert die Eckpunkte, die ihm bislang zur Definition gereichten und wird nun zu einem offenen Werk, das erst durch den Betrachter entsteht und das keinesfalls vollendet sein muss. „Das Modell eines offenen Kunstwerkes gibt nicht eine angebliche objektive Struktur der Werke wieder, sondern die Struktur einer Rezeptionsbeziehung (...).“¹⁴ Dabei ist jede Rezeptionsbeziehung eine individuelle und keinesfalls beliebige. Sie bleibt einmalig und kann in ihrer Einzigartigkeit nicht reproduziert werden.¹⁵ Auch innerhalb der ihnen zugewiesenen Sparten sowie zwischen Alltags- und Kunstgegenstand verschwimmen die Abgrenzungen.

„Die entgrenzten Werke scheinen sich nämlich nicht nur dem Vergleich mit der Kunst der Vergangenheit zu entziehen, weil sie sich – als intermediale – nicht mehr eindeutig vor dem Hintergrund je *einer* Tradition (*der* Musik, *der* Malerei, *der* Bildhauerei, *der* Literatur usw.) lesen und beurteilen lassen, sie sind – durch ihre unklaren Grenzen zur nicht-ästhetischen Lebenswelt – noch nicht einmal mehr als ein objektiv Bestimmtes gegeben. Denn es ist hier vielfach unklar, welches Element überhaupt noch zum Werk zu zählen ist und welches nicht mehr.“¹⁶

Bereits 1917 erhebt Marcel Duchamp mit seinem Urinoir **Fountain/Fontaine** ebenso wie Jahrzehnte später Andy Warhol mit den **Brillo Boxes** Gebrauchsgegenstände zur Kunst.¹⁷ „Die Bestrebungen in Richtung auf einen fließenden Übergang von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ experimentieren bereits in einem Felde, wo die Sonderstellung eines Werkes gar keinen Platz mehr findet.“¹⁸

Das Kunstwerk ist entmystifiziert. Der Betrachter realisiert in der Rezeption eines Objektes, das ihm im Alltag zum Gebrauchsgegenstand gereicht, ein Kunstwerk. In diesem Prozess der Erkenntnis ist er untrennbar mit dem Werk verwoben. Diese neue Sicht auf die Kunst und die Rolle des Betrachters stellt nicht nur die Art der Kunstrezeption, sondern ein ganzes Weltbild auf den Kopf.¹⁹ Dem einzelnen Betrachter wird Kreativität, Aktivität und Verantwortung in der aktiven Betrachtung zugestanden. Die Künstler, die hinter der bisher üblichen distanzierten und kontemplativen Betrachtung von Kunst eine Bequemlichkeit und Interessenlosigkeit beim Betrachter vermuten, fordern diesen nun heraus und legen es darauf an, ihn zu provozieren. In verschiedenen Kunstaktionen wird

¹³ ebenda, S. 22.

¹⁴ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1977, S. 15.

¹⁵ ebenda, S. 30.

¹⁶ Rebentisch (2017), S. 16.

¹⁷ ebenda, S. 122.

¹⁸ Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1989, S. 33.

¹⁹ Vgl. Rebentisch (2017), S. 30.

das Ende der Trennung zwischen Kunst und Leben, zwischen Kunst und Betrachter heraufbeschworen, und dies nicht zum Vorteil des Zuschauers. Peter Weibel nimmt 1968 in seiner Aktion **Exit** in München die Eliminierung des trägen Publikums wörtlich: „In einem Kino ließen sie die an der Leinwand angebrachten Knallkörper und Raketen in Richtung Publikum ausschwärmen, während Weibel einen Vortrag über Strukturelle Gewalt hielt. Bald hatte das Publikum den Exit angetreten.“²⁰

Beispielhaft für die Vielfalt der Standpunkte zur Beteiligung des Publikums und zur Definition eines erweiterten Kunstbegriffs sollen zunächst die Positionen dreier Künstler aus den 1960er-Jahren vorgestellt werden, auf die sich Christian Falsnaes auch in **ICON**, seiner Arbeit für das Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, bezieht: Bruce Nauman, Franz Erhard Walther und Joseph Beuys. Zentrale Aspekte, die Falsnaes in seinen Performances mit Publikum aufgreift, finden sich in den Ansichten und Arbeiten dieser Vorbilder wieder. So macht Bruce Nauman den Betrachter zum Bestandteil seiner Kunst, zur lebenden Skulptur und macht ihn damit für sich selbst zum betrachteten Objekt. Für Franz Erhard Walther existiert das Kunstwerk nur im Moment der Handlung, die durch teilnehmendes Publikum vollzogen wird. Ein Werk ohne handelndes Publikum ist für Walther ebenso wie für Falsnaes undenkbar. Dabei ist das eigentliche Werk immateriell und kann in seiner Umsetzung stets neue Formen annehmen. Für Joseph Beuys schließlich ist die aktive Betrachtung, das Erleben von Kunst eine Grundvoraussetzung für die Entfaltung der Kreativität des Menschen, die am Bau gesellschaftlicher Strukturen und Formen beteiligt ist. Es gibt eine direkte Verbindung zwischen Kunst und Leben. Allerdings spielen in den Ansichten Beuys auch autoritäre Ordnungen und Hierarchien eine Rolle, die ebenfalls bei Falsnaes zum Tragen kommen. Der dänische Künstler fordert die Aktivität des Betrachters ein, ohne die kein Kunstwerk entstehen kann oder Bestand hat. „Schließlich: Kunst erhöht wieder den Anteil des Betrachters. Schon in der kleinen Kiste, in der Pandora's Box von ‚Aspen‘ 5/6 gab es für ihn viel zu tun.“²¹ Christian Falsnaes bietet den Besuchern der Krefelder Ausstellung eine Kiste an, die für den Kunstinteressenten des 21. Jahrhunderts so manche Herausforderung bereithält.

²⁰ Kemp (2015), S. 63.

²¹ ebenda, S. 49.

2.1 Bruce Nauman

Der 1941 geborene US-amerikanische Künstler Bruce Nauman beschäftigt sich in den 1960er-Jahren mit der Rolle des Betrachters als Teilnehmer und als Bestandteil des Kunstwerkes. Er selbst hält sich 1966/1967 im Rahmen einer Fotoserie in einem **Self-Portrait as a Fountain** fest. Nauman wird hier zur lebendigen Skulptur, die Wasser in einem hohen Bogen auf ein Kunstwerk spukt.²² Durch das Festhalten des Vorgangs in einer Fotografie definiert sich Nauman gleichzeitig als Künstler, Kunstobjekt und als Betrachter der Skulptur und eines weiteren Werks, nämlich der Abbildung als Fotografie. Er greift hiermit Franz Erhard Walthers **Versuch eine Skulptur zu sein** von 1958 auf. Walther beginnt bereits Ende der 1950er-Jahre damit, seine skulpturalen Arbeiten unter Einbeziehung von Handlungen zu entwickeln.²³ Nauman bezieht sich in der Namensgebung für seine Arbeit auf Marcel Duchamps **Fountain/Fontaine**, der mit dem Urinoir einen Alltagsgegenstand zur Kunst erhebt. Nauman greift dies auf, geht dabei aber noch einen Schritt weiter. Er erklärt sich selbst zum Kunstwerk.²⁴ Nauman gelingt es, in nur dieser einen Arbeit scheinbar festgesetzte Begrifflichkeiten und wohl strukturierte Rollenzuweisungen durcheinander zu bringen. In **Self-Portrait as a Fountain** ist er zugleich Künstler, Kunstwerk und Betrachter. Das Werk besteht sowohl in dem Moment, in dem die menschliche Skulptur Wasser spukt aber auch in der Fixierung als Fotografie. Nur in der medialen Umsetzung als Fotografie bleibt das einmalige Ereignis in Erinnerung und kann dauerhaft betrachtet werden.

Um herauszufinden, zu welchen Erlebnissen das Museumspublikum kommt, wenn es sich wie zuvor der Künstler zum lebendigen Teil des Kunstwerkes wandelt, quälen sich Besucher der Installation **Green Light Corridor** (1969/1970) im Guggenheim Museum New York durch einen klaustrophobisch engen Gang. Das Erlebnis setzt die Teilnehmenden der Erfahrung aus, als lebendiges Element ein Kunstwerk zu vervollständigen, in dem sie gefangen sind und über das sie zudem keinerlei vollständige Sicht erhalten.²⁵ Die Erfahrung ist dabei unmittelbar und stark emotional. Die sonst vorhandene Distanz zwischen Betrachter und Kunstwerk ist durch die körperliche Einbindung des

²² Groll, Dieter: *Der andere Werkbegriff* Franz Erhard Walthers. Entstehung, Wandlung und Wirkung eines aus Handlungen gedachten Werks. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 2014, S. 78.

²³ Weibel, Peter: „Franz Erhard Walther oder die performative Wende der Skulptur“, in: Franz Erhard Walther - OBJEKTE, benutzen, hrsg. von Peter Weibel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Köln 2014, S. 12.

²⁴ Groll (2014), S. 78.

²⁵ Kemp (2015), S. 66 f.

Teilnehmers aufgehoben. Es fehlt der Schutz der Unnahbarkeit und der zurückhaltenden Urteilsbildung. Die individuelle Erfahrung ist direkt, affektiv, vielleicht sogar irrational.

„The body is central to Nauman’s conceptual practice. His exploration of language games in the early work is given a physicality through the use of his own body. In later works (...) Nauman performs simple actions in a controlled environment, which heightens perception and allows him to explore the linkages between physical and psychological responses. His body is treated as sculptural material (...).“²⁶

Dabei sind es stets körperlich erfahrbare und zwanghafte Situationen, denen Bruce Nauman seine Teilnehmenden aussetzt.



Abb. 2: Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain*

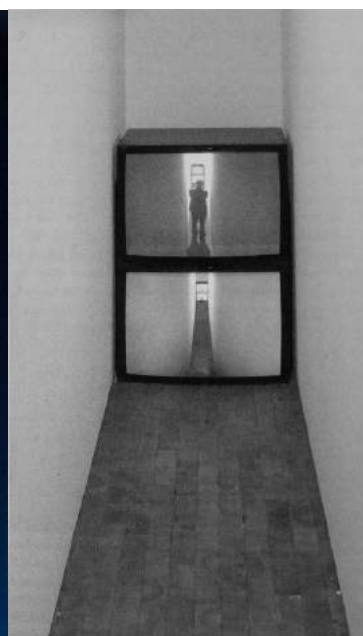


Abb. 3: *Live-Taped Video Corridor*

In ***Live-Taped Video Corridor***, ebenfalls aus dem Jahr 1969/1970, nähert sich der Besucher der Installation beim Beschreiten eines schmalen Korridors zwei Monitoren. Einer der beiden Monitore zeigt ein vorab aufgenommenes Bild des leeren Ganges. Der zweite Bildschirm wirft das Bild des Teilnehmers zurück, der den Korridor hinuntergeht. Die Kamera ist dabei so positioniert, dass sie die Bewegung des Besuchers nur von oben und von seiner Rückseite her aufzeichnen kann. Sobald sich der Besucher der Installation auf die Monitore zubewegt, verkleinert sich das Bild seiner selbst, beziehungsweise seiner Rückansicht, die auf dem Bildschirm zu sehen ist.²⁷ Bewegung und Abbild ereignen sich fast gleichzeitig. Raum und Zeit sind identisch ebenso wie Abbildung und Realität. Dazu kommt die dauerhafte Projektion des leeren Ganges, der stets unverändert bleibt und dieser Wahrnehmung eine weitere Irritation hinzufügt.

²⁶ Larratt-Smith, Philip: Bruce Nauman. Mindfuck, London 2013, S. 14.

²⁷ Kemp (2015), S. 73.

Diese in sich geschlossene Anordnung ist eine Closed-Circuit-Installation²⁸, die den Teilnehmer hilflos macht. Wann immer der Besucher den Gang in Richtung Monitore beschreitet, nimmt er nur die immer kleiner werdende Rückseite seiner Abbildung wahr. Niemals kann er sein Gesicht betrachten und den Vorgang kontrollieren. Bewegt er sich im Korridor Richtung Ausgang, so wird seine Front erfasst. Doch dann ist es dem Teilnehmenden unmöglich, den Blick auf den Bildschirm zu richten und sich selbst zu erkennen. Der Besucher vollendet das Kunstwerk für den Moment seiner Teilnahme, er kann seine Rolle darin aber niemals erfassen und ist gegenüber der Objektivierung seiner Person machtlos. Schließlich ist er den Blicken der Kamera, die ihn verfolgt und den Augen eventueller Besucher, die den Vorgang beobachten, schutzlos ausgeliefert. Die einzige Rettung, wieder zum selbstbestimmten Subjekt des Handelns zu werden, ist das Verlassen der Kunstinstallation.

Live-Taped Video Corridor bricht alle Regeln, an denen sich der Besucher orientiert, der sich in der Erwartung eines kontemplativen Kunstgenusses in die Ausstellung begibt. **Live-Taped Video Corridor** verunsichert zutiefst und zwar auch über den Ausstellungskontext hinaus. „His shifting identifications between the self and the other, (...) the observed and the observer, the victim and the victimizer introduce instability and uncertainty into the experience of the work. Trauma is explored as both an individual and a collective situation (...).“²⁹ Naumans Interesse gilt dabei nicht einer möglichen Autonomie des Kunstwerkes oder der Durchbrechung von Ritualen in der Betrachtung von Kunst.³⁰ Sein Anliegen ist die Erforschung des individuellen Erlebens von Zwangssituationen und die Verbindung zwischen psychischer Disposition und sichtbarer Handlung. Christian Falsnaes lässt den Betrachter von Kunst ebenfalls zum unverzichtbaren Teil desselben werden und greift insbesondere in **Feed** aus dem Jahr 2017 die bedrückenden Elemente einer Closed-Circuit-Installation auf.³¹ Eine Kopie der Fotografie von Bruce Naumans **Self-Portrait as a Fountain** bildet außerdem einen elementaren Bestandteil seiner ortsbezogenen Arbeit **ICON**.³²

²⁸ Herzogenrath, Wulf: „Closed-Circuit-Installationen oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger“, in: Schwindel der Wirklichkeit. Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation. Ein Reader, hrsg. von Anke Hervol, Wulf Herzogenrath, Johannes Odenthal, Köln 2015, S. 25.

²⁹ Larrat-Smith (2013), S. 16 f.

³⁰ Groll (2014), S. 83.

³¹ Vgl. hierzu Kapitel 3.1.3, S. 43 f.

³² Vgl. Kapitel 3.3.2, S. 58.

2.2 Franz Erhard Walther

Anders als Bruce Nauman konzentriert sich Franz Erhard Walther auf die Frage nach dem Begriff des Kunstwerks. Er schafft einen erweiterten Werkbegriff, der unmittelbar an den Umgang des Rezipienten mit dem Kunstobjekt geknüpft ist. Dabei bringt Walther seine Teilnehmer niemals in solch zwanghafte Situationen wie Nauman. Die seelische Befindlichkeit der Partizipierenden während der Handlung interessiert Walther nicht. Walther stellt Objekte zur Verfügung und liefert dem Besucher klare Anknüpfungspunkte, wie er mit den Utensilien umgehen kann. Während Nauman den Betrachter irritieren möchte, „(...) sind Walthers Werkstücke nichts anderes als nüchterne Angebote an den Rezipienten, durch Handlung selbst Werk zu entwickeln, das heißt durch Handlungsvollzug Subjekt der *Werkschöpfung* und nicht nur – wie bei Bruce Nauman – der *Werkerfahrung* zu werden.“³³ Die Objekte Franz Erhard Walthers sind zur Benutzung durch den Betrachter bestimmt und verfolgen keinerlei Zweckmäßigkeiten. Sie haben ein „(...) eigenes Maß an Werkautonomie, eine Wirkung außerhalb ihrer selbst ist nicht beabsichtigt.“³⁴ Seine Werkstücke können mit stets neuen Teilnehmern wiederverwendet werden und im Rahmen gewisser Nutzungsgrenzen frei nach Belieben der Teilnehmenden gestaltet werden. Somit sind die Ergebnisse der Werkhandlungen sowie die Erfahrung der Prozesse stets individuell.

Die Materialien sind einfach: Papier und insbesondere Textilien werden zu Walthers Markenzeichen. Bereits „(...) 1969 reiht er achtundfünfzig dieser Handlungsobjekte zum 1. *Werksatz* auf. Zusammengefaltet und zusammengelegt befindet sich der *Werksatz* in der Lagerform, aus der heraus die Stücke aktiviert werden und Werkhandlungen entstehen.“³⁵ Franz Erhard Walther verwendet Materialien des Alltags, die er durch eine angeleitete Nutzung zu Skulpturen werden lässt. „Dass Objekte benutzt werden, ist normal, solange es sich um normale Objekte handelt. (...) Skulpturen sind normalerweise das Gegenteil von Gebrauchsgegenständen. Sie sind autonom und nicht zu benutzen.“³⁶ Walthers Idee von Objekten, die nur durch den Gebrauch und im Moment ihrer Nutzung zu Kunstwerken werden, löst die Unterschiede zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunst, zwischen manifester Skulptur und temporärer Aktion sowie zwischen Betrachter und Künstler auf. „Kern des neuen, des *anderen Werkbegriffs* (...) ist

³³ Groll (2014), S. 86.

³⁴ ebenda, S. 86.

³⁵ Martin, Sylvia: „Franz Erhard Walther“, in: Das Abenteuer unserer Sammlung. Kunst nach 1945 aus den Kunstmuseen Krefeld. Bestandskatalog, hrsg. von Martin Hentschel, Krefeld 2016, S. 127.

³⁶ Weibel (2014), S. 11.

mithin, daß das Werk nicht schon in den eigenen Hervorbringungen des Künstlers existiert ist, sondern erst durch die Handlung entsteht.“³⁷ Der Rezipient wird zum Schöpfer des Kunstwerkes, das vorgegebene Material und die Anregungen zur Nutzung sind lediglich Instrumente. „Ein Werk aus Handlung aufzubauen, darum geht es nach Walthers Kunstauffassung.“³⁸



Abb. 4: Franz Erhard Walther, Handlung mit *Zwei Keilformen*

Dabei ist das durch den Künstler vorgegebene Objekt selbst eher als Medium zu verstehen, das den Teilnehmer zum Werk führt und deren Beziehung herstellt. Die Akteure sind die Nutzer des Objektes, also die User, wie sie im englischen Sprachgebrauch genannt werden. Heutzutage ist User eine gängige Bezeichnung für all jene, die den Umgang mit digitalen Medien pflegen, sich im Social Web artikulieren und dort an öffentlichen Diskussionen teilnehmen.

„Walther spricht nicht mehr von *Participants*, von Teilnehmern an Ereignissen, Happenings, nein, er adressiert Individuen und Gruppen als *User*. Diese performative Wende, der Gebrauch eines Werkes in einer Handlung durch das Publikum, kennzeichnet eine kunsthistorische Zäsur. (...) Skulpturen sind nicht mehr irgendwelche Körper aus Marmor, Gips

³⁷ Groll (2014), S. 12.

³⁸ ebenda, S. 12.

oder Stein zum bloßen Betrachten, sie sind auch nicht mehr abstrakte, geometrische Körper aus Metall oder Holz. Am Ende des 20. Jahrhunderts werden Skulpturen als Objekte zum Gebrauch definiert, als Medium zur Handlung durch das Publikum. (...) Skulpturen sind nicht mehr nur raumbasierte, sondern auch zeitbasierte Medien.³⁹

Walther markiert durch seinen erweiterten Werkbegriff den Eintritt in eine Zeit, in der die Möglichkeiten der Teilhabe des Einzelnen zunehmen und deren Ergebnisse signifikant sind. Walther erweitert den Werkbegriff durch den Anteil, den das Publikum daran hat sowie durch das Prozesshafte und Unvollendete. Das Werk nimmt immer andere Formen an. Walther verknüpft „(...) die für ihn zentralen Komponenten – Material, Prozess, Form, Handlung, Lagerung und Ausstellen – zu einem offenen Regelwerk, in dem objektive Vorgaben und subjektive Entscheidungen ineinandergreifen und zu einer ästhetischen wie auch sozialen Erfahrung führen.“⁴⁰ Der Nutzer kann auch hier das Ergebnis seiner Handlung niemals vollständig erfassen, da er ja selbst zum Kunstwerk gehört. Anders jedoch als bei Nauman, lassen Walthers Hinweise zur Nutzung Raum für Entscheidungen und individuelle Erfahrungen in der Handhabung des anvertrauten Objektes. Den Arbeiten von Franz Erhard Walther wohnt ein Aspekt der Freiheit inne, der bei Nauman nicht beabsichtigt ist. Walther geht in der Erläuterung des erweiterten Werkbegriffs sogar über den Moment der Handlung hinaus: „Das eigentliche Werk entsteht Walthers Verständnis zufolge im Kopf desjenigen, der mit dem vom Künstler geschaffenen ‚Vor-Werk‘ Umgang pflegt. Das eigentliche Werk bleibt also immateriell.“⁴¹ Mit der Vorstellung einer konzeptuellen Werkschöpfung und der Freiheit des Einzelnen, in der Handlung schöpferisch tätig zu sein, nähert sich Walther den Gedanken Joseph Beuys, der das Erleben von Kunst mit der Freiheit des Menschen und weiter noch, der Möglichkeit eines demokratischen Mitwirkens verknüpft. Auch Beuys definiert Kunst und Skulptur in einem erweiterten Werkbegriff als Handlung. Trotzdem grenzt sich Walther strikt von Beuys ab. Beuys belächelt Walthers Arbeiten und insbesondere seine stofflichen Vorgaben für die Werkhandlungen.⁴² Anders als Walther bezieht Beuys seine Handlungen und Arbeiten nicht auf das Publikum. Zentral für ihn sind die Person und die Autorität des Künstlers.⁴³

Walthers erweiterter Werkbegriff löst sich vom Künstler ab. Das Kunstwerk ist so lange Vorstellung und Idee, bis es in der Werkhandlung umgesetzt wird. Dabei spricht Walther dem Nutzer im Rahmen bestimmter Vorgaben eine Autonomie in der Handhabung zu. Die angeleitete Handlung, die das Werk erst entstehen lässt, gehört auch zu

³⁹ Weibel (2014), S. 14.

⁴⁰ Martin (2016), S. 127.

⁴¹ Groll (2014), S. 110.

⁴² ebenda, S. 155.

⁴³ Weibel (2014), S. 9.

den zentralen Aspekten von Christian Falsnaes Performances. Mehr jedoch als Walther interessiert Falsnaes in dieser Konstellation die Rolle und die Autorität des Künstlers, der das Publikum anleitet. Dieser zentrale Punkt verbindet ihn mit Joseph Beuys.

2.3 Joseph Beuys

Am 15. Dezember 1971 lädt der damalige Direktor des Kaiser Wilhelm Museum Krefeld Paul Wember den Künstler Joseph Beuys zu einem öffentlichen Vortrag über seine **Barraque D'Dull Odde** ein, „(...) ein zweiteiliges Lagerregal, in dem Beuys über sechshundertfünfzig Objekte abgelegt hat, sowohl Relikte seiner jahrelangen künstlerischen Arbeit (...) als auch diverse Materialien, gesammelt oder erworben, um (...) in den Strom seiner (...) Arbeit eingespeist zu werden.“⁴⁴ Die Arbeit, von Beuys zwischen 1961 und 1967 erstellt, wird 1971 von der damaligen Sammlung Lauffs für das Krefelder Kaiser Wilhelm Museum erworben.⁴⁵ Das Kaiser Wilhelm Museum selbst wird nur zwei Jahre zuvor, im Jahr 1969, nach einer Modernisierung wieder eröffnet, um „(...) demokratisiert, besucherfreundlich und aktionsstauglich (...)“ in die Zukunft zu gehen.⁴⁶ Paul Wember eröffnet 1969 ein technisch modernes Gebäude mit dem Konzept eines offenen Museums, das sich auch der Frage nach dem Sinn der Fortexistenz von Museen stellt.⁴⁷

Der von Wember geplante Vortrag unter dem Titel **Kunst = Mensch** soll anhand des Beispiels der **Barraque D'Dull Odde** Raum zur Erläuterung des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys geben. Es entbrennt jedoch eine kontroverse und heftige Debatte mit dem Publikum, die weit über die Diskussion der eigentlichen Arbeit hinausgeht. „Über den Versuch, die **Barraque D'Dull Odde** im Dialog zwischen Wember, Beuys und dem Publikum inhaltlich genauer zu fassen, gerät der Vortrag **Kunst = Mensch** zu einem Ereignis, das der Künstler später zur Aktion erklären wird.“⁴⁸ Beuys zielt „(...) darauf ab, seine Vorstellungen eines ‚erweiterten Kunstbegriffs‘ und einer ‚Direkten Demokratie durch Volksentscheid‘ zu erläutern“.⁴⁹

⁴⁴ Röder, Sabine: „Joseph Beuys“, in: Das Abenteuer unserer Sammlung. Kunst nach 1945 aus den Kunstmuseen Krefeld. Bestandskatalog, hrsg. von Martin Hentschel, Krefeld 2016, S. 152.

⁴⁵ Martin, Sylvia: „Museum als Material und Experiment. Wie Paul Wember die Entgrenzung der Kunst institutionell verortete“, in: Paul Wember und das hyperaktive Museum, hrsg. von Sylvia Martin und Sabine Röder, Nürnberg 2013, S. 202.

⁴⁶ ebenda, S. 188.

⁴⁷ ebenda, S. 186 f.

⁴⁸ ebenda, S. 202.

⁴⁹ ebenda, S. 203.



Abb. 5: *Kunst = Mensch*, Joseph Beuys mit Paul Wember, Kunstmuseen Krefeld 1971

Die Tonaufnahmen der Aktion ***Kunst = Mensch*** aus dem Jahr 1971 verdeutlichen, dass die Kunstauffassung Joseph Beuys unmittelbar mit der Kreativität und Freiheit des Menschen verknüpft ist.⁵⁰ Die Plastik, das Kunstwerk, beginnt bei Beuys somit nicht in den Ausführungen des Künstlers und auch nicht in der Betrachtung des Rezipienten sondern viel früher: Die Plastik entsteht bereits im Denken. Sie ist allgegenwärtig. Sobald der Mensch denkt und sich in diesem Vorgang selbst erlebt, ist er frei und erfährt die Möglichkeit der Selbstbestimmung.

„Man soll denken, d.h. man soll mal versuchen [zu] erleben, ob man das Denken in sich erleben kann überhaupt. Ob man sich nicht ganz leer machen kann und nicht den Punkt erwischt, wo ich den plastischen Vorgang des Denkens in mir als eine Tätigkeit selbst erlebe, um daran zu erleben, dass ich wirklich ein Mensch bin, der sich selbst bestimmt, aufgrund dieser Tätigkeit.“⁵¹

Denken ist ein kreativer und plastischer Vorgang, der nur durch freies und selbstbestimmtes Agieren des Menschen möglich ist. Der Mensch schafft durch das Denken Plastiken in der Kunst und der Gesellschaft. Beuys geht es hierbei um Vorstellung und konstruktive Wahrnehmung, nicht nur um eine materielle Umsetzung, beispielsweise in Form von Kunstobjekten. Im Gespräch mit Volker Harlan erläutert Beuys:

⁵⁰ Kunstmuseen Krefeld: *Kunst = Mensch*, Tonbandaufnahme der Kunstmuseen Krefeld vom 15.12.1971, digitalisierte Audiodatei, Krefeld 2018. TC: 00:06:37-00:07:00.

⁵¹ ebenda, TC: 00:40:53-00:41:17.

„Ich will davon weg, wie die Gestaltungsfrage auf die Künstler geworfen wird oder auf die Kunst so im traditionellen Sinn. Ich möchte das dahin bringen, daß die Menschen sich selbst erleben (...), und daß sie dann, indem sie dauernd diese materiellen Prozesse herstellen, imgrunde auch erleben, daß die soziale Skulptur eine Notwendigkeit ist, Dinge wahrzunehmen, die man normalerweise nicht wahrnimmt.“⁵²

Der Mensch muss kein Kunstwerk erschaffen, um schöpferisch tätig zu sein. Der künstlerische Gestaltungsprozess ist hier ein gedanklicher. Es genügt, dass der Mensch laufend neue Zusammenhänge herstellt.⁵³ Wichtiger ist Beuys die bewusste Wahrnehmung der sozialen Skulptur, der Gesellschaft und die demokratische Mitgestaltung derselben.⁵⁴ Die Betrachtung von Kunst ist ein Hilfsmittel, die Gedankenprozesse in Gang zu bringen. Dabei muss der Betrachter das Werk nicht verstehen, ihm aber mit Offenheit in einer angemessenen Weise begegnen. Nur hierdurch öffnet sich für Beuys das Tor zum Verständnis auch für andere, weltliche Zusammenhänge.⁵⁵

Die Betrachtung von Kunst ist ein aktiver Prozess der Wahrnehmung und Verarbeitung des Gesehenen. Beuys geht sogar so weit, den Menschen als verlängerten Finger Gottes zu bezeichnen und seine Tätigkeit mit dem des Schöpfungsprinzips gleichzusetzen.⁵⁶ Kunst und deren Betrachtung reflektieren ein göttliches Prinzip, das jedem Menschen innewohnt und sich in einer umfassenden schöpferischen und kreativen Kraft des Menschen äußert. Deshalb stellt Beuys die Gleichung auf: Kunst = Mensch. Für ihn ist es nicht notwendig, dass das Publikum an seinen Aktionen teilnimmt oder diese versteht. An einer Demokratisierung der Kunst ist er nicht interessiert. Auch wenn es um die Wirkung von Kunstobjekten geht, ist Beuys Auffassung eher traditionell. Den Kunstgegenständen spricht er eine eigene Fähigkeit zu, Bedeutungen zu vermitteln, sofern der Künstler sie ihnen im Prozess des Schaffens zu vermitteln mag.

„Ich habe zum Beispiel mal ein großes Marmorrelief gemacht. Und da hatte ich wirklich eine gute Meinung davon (...) und als es fertig war, da hab´ ich eigentlich gedacht: So, jetzt ist es fertig, und dann hab´ ich's nur an die Wand gestellt und habe festgestellt, es sprach nicht, es war Unsinn (...), und dann hab´ ich's vollkommen umgebaut.“⁵⁷

Beuys vertritt eine eher traditionelle Vorstellung vom Kunstwerk und vom Künstler als Schöpfer dieses Werkes. Eine Entgrenzung der Kunst innerhalb des Werkbegriffs in Richtung eines autonomen Teilnehmers wie bei Franz Erhard Walther findet nicht statt. So sehr er auch von der Bildung einer gesellschaftlichen Struktur durch die gedanklichen

⁵² Harlan, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, 2. Auflage, Stuttgart 1987, S.27 f.

⁵³ ebenda, S. 27.

⁵⁴ ebenda, S. 28.

⁵⁵ Kunstmuseen Krefeld (2018): Kunst = Mensch, TC: 01:15:36-01:16:07.

⁵⁶ ebenda: TC: 1:06:50-1:07:41.

⁵⁷ Harlan, Volker (1987): S. 38.

Fähigkeiten des Einzelnen spricht, die Kunstproduktion bleibt in den Händen des Künstlers. Der Betrachter bleibt Beobachtender. Er wird auf seinen Platz als Besucher verwiesen, wenngleich ihn die Wahrnehmung des Gesehenen individuell gedanklich anregen soll.

Der Freiheit des Rezipienten sind bei Beuys somit enge Grenzen gesetzt. „Wie tief Beuys im Strom der Tradition der Kunst selbst drinsteht, zeigt sein Werk vom ersten bis zum letzten Augenblick. (...) Zugleich setzt er sich mit einer Entschiedenheit vom traditionellen Begriff der Kunst und des Künstlers ab, die Erstaunen macht“, resümiert Volker Harlan im Rückblick auf sein Gespräch mit Joseph Beuys.⁵⁸ Als Franz Erhard Walther zum ersten Mal 1962 in der Kunstakademie Düsseldorf auf Joseph Beuys trifft, erlebt er ihn als autoritär und altmodisch.

„Der war es gewohnt, dass ihm die Leute an der Akademie zu Füßen lagen. Ich beharrte nicht gerade kleinlaut auf meinen eigenen Vorstellungen. Das hat den Mann schlicht provoziert. Außerdem fand ich ihn auch künstlerisch ziemlich *old fashioned*, diese Bedeutungshuberei, das war muffig, und dann die Sprüche vom ‚Nordischen‘, vom ‚Boden‘, dieses Geraune. Seine Sprache war damals auch noch ziemlich klumpig. Mich hat das alles an die Nazi-Zeit erinnert. Damit wollte ich nichts zu tun haben.“⁵⁹

Christian Falsnaes **ICON** ist für jenen Raum konzipiert, in dem Joseph Beuys 1971 **Kunst = Mensch** zur Aktion erklärt. Somit sind Joseph Beuys, Franz Erhard Walther und auch Bruce Nauman mit ihren Arbeiten in dieser ortsspezifischen Arbeit vertreten. Aber nicht nur dort. Auch die weiteren in Krefeld ausgestellten Werke und partizipativen Arbeiten greifen immer wieder die genannten Aspekte dieser drei Künstler auf. Auch bei Christian Falsnaes wird der Besucher zum Teil des Kunstwerkes, das er durch seine Partizipation mit erschafft. Dabei bleibt das Werk eine Idee, die sich in unterschiedlichen medialen Formen materialisiert. Inwieweit die Arbeiten von Christian Falsnaes die Gleichung **Kunst = Mensch** aufgreifen, wie viel Autorität seitens des Künstlers notwendig ist und wie viel Autonomie dem Beteiligten zugestanden wird, soll im Folgenden an den in Krefeld präsentierten Arbeiten erörtert werden.

⁵⁸ ebenda, S. 86.

⁵⁹ Nieberding, Mareike: „*Die Ablehnung hat mich bestärkt*. Franz Erhard Walther ist der wichtigste deutsche Künstler, den fast niemand kennt. Ein Gespräch über ein Leben ohne Kompromisse“, in: Süddeutsche Zeitung, Magazin, Heft 19/2018 vom 10.05. 2018, URL: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/die-ablehnung-hat-mich-bestaerkt-85671> (Stand: 16.08.2018).

3. Christian Falsnaes

Christian Falsnaes wird 1980 in Kopenhagen geboren. Zwischen 2001 und 2003 studiert er Philosophie in Kopenhagen und anschließend von 2005 bis 2011 Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien.⁶⁰ Bereits in Kopenhagen gehört er der Graffiti-Szene an, wobei ihn besonders die Aktion und ihre performativen Aspekte interessieren.⁶¹ Das Publikum als Akteur seiner Performances entdeckt Christian Falsnaes erst später und eher zufällig:

„Bei meinen ersten Performances habe ich das Publikum noch nicht einbezogen. (...) Zuerst hatte ich vor, Schauspieler oder Tänzer für meine Choreografien zu engagieren. Aber irgendwann dachte ich: Es sind doch ohnehin schon so viele Menschen, also Zuschauer, in dem Raum, dann arbeite ich einfach mit denen. Ich fand die Interaktion mit den Leuten, wenn ich versuche, sie einzubinden, interessanter als die Choreografien, die ich mir ausgedacht hatte.“⁶²

Falsnaes interessiert dabei die Frage, wie er das Publikum zum Mitmachen motivieren könne und welche Reaktionen ihre Teilnahme an einer Performance hervorrufen würde. Weg von der Straße wird das Museum, die Kunstaussstellung, zum zentralen Ort für die Arbeiten von Christian Falsnaes.

Der künstlerische Ausstellungsbetrieb funktioniert nach festen Regeln, auch für die Besucher. Diese Situation liefert den Orientierungsrahmen für Falsnaes Beobachtungen in den Beziehungen zwischen Künstler, Werk und Publikum, die sich während der gemeinsamen Arbeit entwickeln. „Art became a kind of laboratory for me, especially the art exhibition, because everyone comes with a very specific set of expectations and if you make people react to something, their view is tainted by this reaction too.“⁶³ Das moderne Museum als White Cube, als Präsentationsraum, der sich selbst zurücknimmt, um dem Kunstwerk eine optimale Wiedergabe zu ermöglichen, schafft in seiner Kühle eine kritische Distanz zwischen Betrachter und Kunstwerk. Der Museumsbesuch ist entsprechend an bestimmte Erwartungen geknüpft und läuft nach Regeln ab, die dem Betrachter eine in sich zurückgezogene und individuelle Anschauung der Kunst versichern. Diese Distanz des Betrachters zum Kunstwerk erkennt Falsnaes als Problem.

⁶⁰ Vgl. Schmidt, Sabine Maria: „Christian Falsnaes. Performance im Zeitalter ihrer ritualisierten Medialisierung. Ein Gespräch von Sabine Maria Schmidt, in: KUNSTFORUM International, Band 254, Juni/Juli 2018, S. 199 oder auch Homepage Christian Falsnaes, URL: <https://christianfalsnaes.com/about-cv/> (Stand: 20.08.2018).

⁶¹ Chan, Carson: „Express Yourself. Portrait Christian Falsnaes“, in: SPIKE Art Magazine Nr. 33/2012, S. 88.

⁶² Reith (2015), S. 87.

⁶³ Rafferty, Penny: Christian Falsnaes Explores the Power Play of Uncomfortable Situations“, ELEPHANT, 26.04.2018, URL: <https://elephant.art/social-breaking-interview-christian-falsnaes/> (Stand: 16.08.2018).

„Und diese analytische, reflektierte Distanz ist in der Kunstwelt seit der Moderne zu einem Ideal geworden. Das hat (...) dazu geführt, dass die Leute keine emotionale Bindung zu den Kunstwerken mehr herstellen konnten. Man sieht ein Objekt, hat aber nicht das Gefühl, dass dieses Objekt direkt etwas mit einem selbst zu tun hat. Man kann es interessant oder schön finden, aber man findet es nicht wichtig, dass man in diesem Moment das Objekt anschaut.“⁶⁴

Falsnaes will in seinen Arbeiten den Kontakt zwischen Besucher und Werk wiederherstellen. Dazu muss der Besucher als aktiver Rezipient wahrgenommen werden und Kunst als etwas, das für den Besucher ausgestellt wird.⁶⁵ Es geht Falsnaes darum, die Passivität des Betrachters aufzubrechen. Die Kunst soll nicht nur konsumiert werden sondern den Einzelnen herausfordern.⁶⁶ Falsnaes bindet den Rezipienten als Teilnehmer in eine Performance ein und entkoppelt ihn vom kühl-distanzierten Ausstellungskontext. Dabei bringt er die Mitmachenden an ihre physischen und emotionalen Grenzen. Er setzt sie Situationen aus, die anstrengend sind und sie dazu auffordern, die eigenen Grenzen zu überschreiten, um eins zu werden mit dem Werk. Somit berührt er jeden Teilnehmer persönlich und emotional. Trotzdem: Das unnahbare Ambiente der Museumspräsentation kommt Falsnaes Arbeiten auch zugute. Neben der direkten und emotionalen Konfrontation zwischen Werk, Künstler und Teilnehmenden birgt die Atmosphäre des Ausstellungsraums die Gewissheit, sich im Schutzraum Museum zu befinden und somit in einer Art Paralleluniversum zur Realität. Das Erlebte wird zum Test, ist aber nicht wirklich bedrohlich. Es soll zu einer Reflexion der erfahrenen Situation anregen.

Falsnaes greift in seinen Performances Rituale des Kunstbetriebs Museum auf und durchbricht sie. Durch seine Anleitung in den Performances schafft er neue Verhaltensregeln. Dadurch legt er bereits vorhandene Hierarchien, Machtverhältnisse und Gewohnheiten offen. Um diese klar reflektieren zu können, braucht es dann aber doch den traditionellen Ausstellungsraum: „Nur im Kunstkontext regiere eine analytische Distanz, die deutlich machen kann, wie hierarchische Machtverhältnisse und Ritualisierungen strukturiert sind: das gilt ebenso für den Kunstbetrieb wie in der Performancekunst. Das wurde bislang eher verschwiegen.“⁶⁷ Falsnaes setzt bei aller Emotionalität auch auf die Erkenntnis, die bewusste Reflexion, die Prozesse und Mechanismen im Kunstbetrieb entlarvt und das Kunstwerk ebenso wie die Figur des Künstlers entmystifiziert.

„Wenn man die Kunstgeschichte anschaut, ist seit der Postmoderne die Rede von der Aura eines Kunstwerks stark dekonstruiert worden. (...) Ich finde, der Performance-Kunst fehlt dieser analytische Blick bisher. (...) Es gibt zu viele Performance-Künstler, die sich

⁶⁴ Reith (2015), S. 84.

⁶⁵ ebenda, S. 87.

⁶⁶ ebenda, S. 82.

⁶⁷ Schmidt, Sabine Maria: „Christian Falsnaes“, in: artist Kunstmagazin – neue Positionen, Nr. 115, Mai-Juli 2018, S. 46.

die Vorstellung des Mystischen und auch den Celebrity-Kult zunutze machen, statt offenzulegen, wie solche Mechanismen funktionieren.“⁶⁸

Fraglich ist allerdings, ob Falsnaes nicht trotzdem dazu beiträgt, eine mit seinem Namen verbundene Arbeitsweise und auch sich selbst als Kult oder Ikone zu etablieren. Die Reichweite und Bedeutung der eigenen Inszenierung im Prozess der künstlerischen Tätigkeit ist Falsnaes nicht nur bewusst, er setzt sie gezielt in seiner Performance **ICON** ein.⁶⁹ Dabei nimmt er das Publikum mit, indem er ein exklusives Erlebnis verspricht: „Wollt Ihr dabei sein?“,⁷⁰ ist wie eine persönliche Einladung zu verstehen. Falsnaes ist als Künstler, der die Museumsbesucher in ihrer Rolle als Teilnehmende anleitet, eine Autorität. Darüber täuschen seine Gemeinschaftsprojekte mit Publikum nicht hinweg:

„Partizipatorische Kunst und soziale Projekte werden oft als Gegenposition zu hierarchischen Strukturen in der Kunst verstanden, aber gerade hier wird meiner Meinung nach die Autorität des Künstlers besonders sichtbar. Die Tatsache, dass man als Künstler andere Menschen in die eigene Arbeit involvieren und als Teil dieser Arbeit verwenden kann, zeugt eben von einer sehr machtvollen Position.“⁷¹

Christian Falsnaes zeigt im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld insgesamt acht Arbeiten, die sich mit der Beteiligung des Besuchers an der Rezeption bis hin zum künstlerischen Schaffensprozess auseinandersetzen. Die Ausstellung unter dem Gesamttitel **FORCE** vereint Werke, die Fragen zur Identität des Kunstwerkes aufwerfen, indem sie in verschiedenen medialen Formaten zu sehen sind: als Zeichnung, Videoinstallation, Bildcollage, Performance oder Closed-Circuit-Installation. Im Rahmen dieser unterschiedlichen Formate untersucht **FORCE** die Kraft der Autorität und die Macht sozialer Strukturen, die Möglichkeiten der Selbstbestimmung und die Medialisierungen des Selbst innerhalb und außerhalb des Ausstellungskontextes. Die ritualisierte Form von Kunstausstellungen ins Bewusstsein zu rücken und sie mit der freiwilligen oder unfreiwilligen Selbstdarstellung des Einzelnen in der Öffentlichkeit zu verknüpfen, sind zentrale Themen, die seine Werke in Krefeld aufgreifen.

„Das Format und der Kontext Ausstellung, das Museum als Raum für Interaktion war immer Grundbedingung meiner Arbeit. Mir ging es immer darum, die Performances selbst auszustellen. Ob es nun in Form von Objekten, Videos oder Live-Situationen war, das Moment des Ausgestellt-Seins ist wesentlich und ist immer auch Thema. Im Kunstmuseum Krefeld habe ich nun erstmals die Möglichkeit, werkübergreifende Bezüge zu erstellen und mir wichtige Zusammenhänge deutlich zu machen.“⁷²

⁶⁸ Reith (2015), S. 87.

⁶⁹ Vgl. hierzu Kapitel 3.3.2, S.58.

⁷⁰ Vgl. hierzu Kapitel 1, S. 5.

⁷¹ Stange, Raimar: „GET INVOLVED! Gespräche. Christian Falsnaes. Das direkte Verhältnis von Kunst und Publikum“, in: KUNSTFORUM International, Band 240, Juni/Juli 2016, S. 151.

⁷² Schmidt (2018), in: KUNSTFORUM International, S. 199.

Falsnaes stellt aus: nicht nur seine Arbeiten und Performances, sondern den Besucher in seiner Teilhabe an der künstlerischen Aktion. Als Objekt der Betrachtung erfährt sich der Teilnehmer selbst. Er nimmt eine neue Perspektive ein, die es ihm erlaubt, die eigenen Handlungen kritisch zu hinterfragen. Sowohl **FORCE** und **ICON** als auch Falsnaes ältere Arbeiten schaffen ein Bewusstsein für eine neue Selbstwahrnehmung.

3.1 Die Retrospektive

Neben den beiden neuen Arbeiten zeigt Falsnaes Werke aus den Jahren zwischen 2012 und 2017. Der Weg durch die Krefelder Ausstellung wird entlang der verschiedenen Medienformate, die Falsnaes für seine Arbeiten verwendet, erfolgen. Begonnen wird mit Exponaten, wie sie häufig in Ausstellungssituationen zu finden sind: Gezeigt werden eine Zeichnung und eine Fotografie aus der Serie **Time/Line/Movement** sowie die Arbeit **Portraits**, die eine Assemblage von Kleidungsstücken zeigt, die auf Holzrahmen gespannt sind. Von diesen bildlichen Darstellungen aus wird auf die Videos eingegangen, die frühere Performances von Christian Falsnaes festhalten. Zum Schluss werden in der Retrospektive performative Arbeiten betrachtet, die ausschließlich durch die Aktivität eines oder mehrerer Besucher zum Leben erweckt werden und somit individuell zeitlich wie räumlich begrenzt sind. Der Rückblick auf diese performativen Arbeiten bilden den Übergang zu den neuen Werken **FORCE** und **ICON**, in denen Fragestellungen und Themen der vorangegangenen Aktionen, Filme und Bilder wieder aufgegriffen, neu beleuchtet und weiterentwickelt werden. Die Gesamtausstellung **FORCE** zeigt in den Einzelpräsentationen immer neue Gesichter der Kraft und Macht von Ritualen und Gewohnheiten, die dem einzelnen Teilnehmer scheinbar Sicherheit geben und ihm am Ende doch seine eigenen Handlungsweisen zur kritischen Betrachtung offenbaren.

3.1.1 Die Bilder

Christian Falsnaes möchte das Publikum unmittelbar an der Produktion von Kunst teilhaben lassen. Die Distanz des Museumsbesuchers zum Kunstwerk und zum Künstler wird aufgebrochen, indem in einer gemeinsamen Aktion ein Werk erstellt wird. Doch auch die Arbeiten, die bereits mit Publikum geschaffen wurden und die als Exponate zur Anschauung freigegeben sind, binden den Betrachter intensiv mit ein. Die Ergebnisse seiner Aktionen sind so vielschichtig, dass sie auch als fertige Werke Einblicke in den Entstehungsprozess der Arbeiten geben und dem Betrachter somit Gelegenheit, sich auch im Nachhinein in die Produktion einzufinden und sich mit den Protagonisten zu

identifizieren. Falsnaes durchbricht konventionelle Sichtweisen und lässt den Betrachter gedanklich die verschiedenen Rollen besetzen, die das Kunstwerk anbietet. Durch diesen Vorgang entsteht ein neuer Blick auf die Kunst, auf den Künstler und auf den Betrachter als möglichen Akteur.

Falsnaes Performances sind nicht ausschließlich temporär, örtlich und zeitlich gebunden. Als Exponate dokumentieren sie die Geschichte ihrer Entstehung und erhalten eine dauerhafte Form. So können sie in der Krefelder Ausstellung betrachtet werden. Doch spiegeln die Arbeiten nicht nur die künstlerischen Prozesse, die zum resultierenden Werk geführt haben. Sie sind nicht einfach Dokumentationen vergangener Aktionen, sondern auch eigenständige Kunstwerke, die die Vergangenheit mit der Gegenwart verbinden, das Bewegte im Stillen festhalten.

Die Krefelder Kunstmuseen zeigen mit ***Time/Line/Movement*** und ***Portaits*** von Christian Falsnaes auf Dauerhaftigkeit angelegte Bildwerke, denen der Betrachter in distanzierter Rezeption begegnen kann. Die Analyse der Bilder zeigt jedoch die Vielschichtigkeit, Dynamik und auch die Vergänglichkeit der Exponate. Falsnaes greift die Erwartung des Museumsbesuchers auf und präsentiert ein Bild zur Begutachtung, das sich bei näherem Hinschauen aber als etwas entpuppt, das weitreichender ist als die formale Manifestation der Arbeit.

Time/Line/Movement (2013)

Time/Line/Movement ist eine Arbeit, die seit dem Jahr 2013 als Serie fortgeführt wird. Auf der Homepage des Künstlers heißt es zu ***Time/Line/Movement***: „Time/Line/Movement is a series of drawings by Christian Falsnaes. Whenever one of these drawings changes hands the new owner must make a hand drawn copy of the original before burning it, making their interpretation the original.“⁷³

Für die Präsentation dieses fortlaufenden Werkes in den Kunstmuseen Krefeld zeichnet Kuratorin Sylvia Martin eine Kopie der Vorlage von Christian Falsnaes und verbrennt die Original-Zeichnung. Diese Handlung wird fotografisch festgehalten. Neben der Fotografie hängt in Krefeld die Zeichnungskopie der Kuratorin, die aufgrund des Vernichtungsvorganges der Vorlage nun als Original bezeichnet werden kann.

⁷³ Falsnaes, Christian (Homepage), URL: <https://christianfalsnaes.com/#/time-line-movement/> (Stand: 20.08.2018).



Abb. 6: Akt der Verbrennung



Abb. 7: Filzstift auf Papier

Abb. 6 und Abb. 7: *Time/Line/Movement* in den Kunstmuseen Krefeld 2018

Time/Line/Movement interpretiert den Werkbegriff auf sehr komplexe Art noch einmal neu. Ursprünglich ist das Kunstwerk als Original vorhanden. Doch gibt der ursprüngliche Schöpfer die Autorenschaft nach der Fertigstellung ab, damit eine weitere Interpretation aus anderer Hand geschaffen und so zum Original werden kann. Die Urfassung der Zeichnung wird verbrannt. Akzeptiert ein Teilnehmer diesen Prozess, so nimmt er auch in Kauf, dass sein Werk zerstört wird, und er seine Urheberschaft verliert. Christian Falsnaes entzieht dem Kunstwerk –der Zeichnung– den Anspruch auf Dauerhaftigkeit und Einzigartigkeit. Er entlarvt die Vergänglichkeit, die künstlerischen Arbeiten innewohnen und die zügig den Weg für neue Entwicklungen freimachen. Somit ist auch die Autorenschaft des Werkes nur kurzzeitig von Bedeutung. Falsnaes hinterfragt mit ***Time/Line/Movement*** den Anspruch auf Gültigkeit und Hochwertigkeit einzelner Kunstwerke. Wohnt Kunstwerken eine Aussage inne, oder wird sie ihnen nur zugesprochen? Muss sich die Bedeutung von Kunst materiell manifestieren oder kann sie in jedem neuen Werk wieder Gestalt annehmen?

Der Neue Berliner Kunstverein nimmt im Jahr 2014 drei Arbeiten im Rahmen von ***Time/Line/Movement*** ins Programm, die an Interessenten veräußert werden. In der Reihenfolge ihrer Entstehung sind die Zeichnungen als Nr. 28-30 gekennzeichnet. Den Arbeiten bleibt trotz des Verkaufs das Schicksal ihrer Vernichtung nicht erspart. Nach jedem Weiterkauf wird die Ursprungs-Zeichnung kopiert und das Original verbrannt.⁷⁴ Nicht die einzelne Zeichnung zählt, sondern das Konzept, die Idee. Das Verständnis von

⁷⁴ Neuer Berliner Kunstverein n.b.k. (Homepage), URL: http://www.nbk.org/editionen/falsnaes_time_line_movement.html (Stand: 20.08.2018).

Kunst als Werk, das dauerhaft Bestand und Wert besitzt, wird in dieser Aktion in Serie ad absurdum geführt. Das Werk ist die Zeichnung. Deshalb kann sie verkauft werden. Das Werk ist aber auch die Idee, und diese muss weitergeführt werden.

Mit ***Time/Line/Movement*** verweigert sich Falsnaes dem Kunstmarkt, indem er das einzelne Werk entwertet. Andererseits bedient er diesen Markt aber auch, indem er die Aktion, das exklusive Dabeisein, als Ware verkauft. Im immerwährenden Verlangen nach Neuem, nach dem besonderen Erlebnis, nach dem, was als Lifestyle bezeichnet werden kann, wendet sich der Markt von der Dauerhaftigkeit der Materialität ab und wendet sich dem Event, dem besonderen Moment im Hier und Jetzt, zu. Falsnaes zeigt, dass die Prinzipien des Marktes ebenso wandelbar sind wie das Kunstwerk selbst. Er verkauft und zerstört, was der Markt scheinbar am meisten begehrt: Ein Kunstwerk von möglicherweise steigendem Wert. Die Autorenschaft der stets neu kopierten und dann verbrannten Zeichnungen wird erweitert um Interessenten, Sammler und Ausstellungsmacher. Die Akteure des Kunst- und Ausstellungsgeschäftes fallen ihrem eigenen System zum Opfer. Sie selbst werden schöpferisch tätig, kaufen ein Original-Produkt und müssen doch den Akt der Zerstörung erleben. Die Einzigartigkeit des Kunstwerkes ist bedeutungslos. Es ist der Prozess des Schaffens und Vernichtens, der Aura besitzt, nicht das Werk. Die Aura des Ereignisses, des exklusiven Events, ist es, die zu Markte getragen wird. Auch das zeigen die Bildnisse von ***Time/Line/Movement***: Die „(...) ‚Aura‘ verschwindet durch die Reproduzierbarkeit nicht. Vielmehr sind es die Reproduktionen selbst, die auratisch werden und Aura reproduzieren. (...) Meine zentrale These lautet (...), dass sich der bürgerliche Kunstbegriff erst unter kulturindustriellen Bedingungen vollständig entfaltet.“⁷⁵ In der fortlaufenden Aktion von ***Time/Line/Movement*** führt Falsnaes seinen Teilnehmern ihr eigenes paradoxes Verhalten vor Augen. Er legt offen, dass ein Kunstwerk nur dann mit Wert behaftet wird, wenn Interessenten ihm eine Wertigkeit zusprechen. Insofern hat jeder Akteur, der sich in der Kunstproduktion, der Konzeptionierung von Ausstellungen oder einfach nur dem Besuch von Präsentationen widmet, die Wahl, unter diesem Aspekt das eigene Verhalten im gegebenen Kontext zu hinterfragen.

Was dauerhaft bleibt, ist die Fotografie des Vernichtungsprozesses. Die Zeichnung der Kuratorin wird verschwinden wie die ihrer Vorgänger. Bei allen Hintergründen und vergangenen Aktionen, die in dieser Fotografie vereint werden, ist das ausgestellte

⁷⁵ Resch, Christine: „Die auratische Reproduktion – die reproduzierte Aura: Über die Unersetzlichkeit des Museums-Shop für die Kunst“, in: Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, hrsg. von Christine Resch und Heinz Steinert, Münster 2003, S. 97.

Abbild des Prozesses mehr als nur die Dokumentation einer künstlerischen Aktion. Zudem ist die Fotografie auch ein eigenständiges Werk. Der Rezipient dieser Fotografie kann Betrachter eines Werkes sein, er kann aber auch eintauchen in den Prozess der Entstehung. Die Zeichnerin selbst nimmt verschiedene Rollen an. Sie ist Schöpferin, ZerstörerIn, Teil des Werkes und Rezipientin zugleich.

Time/Line/Movement bindet den Rezipienten aktiv ein. Den Schöpfer der ausgestellt Zeichnung entlässt die Serie zudem mit neuen Erfahrungen in der Rolle des Handelnden und wirft ihn letztendlich wieder auf die ursprüngliche Betrachterrolle zurück, die hierdurch an neuen Perspektiven gewinnt. Das Bild von der Zerstörung der Zeichnung spiegelt die enttäuschte Erwartungshaltung einer endgültigen Werksdefinition wider. Präsentiert wird etwas Neues: eine Kopie, die zugleich den Anspruch eines Originals hat.

Diese Erfahrung ist verwirrend, denn sowohl die Vorstellung dessen, was als Werk zu bezeichnen ist, als auch die Rollen des Rezipienten, des Schöpfers und des Zerstörers von Kunst sind fließend. Für Falsnaes ist der Teilnehmer sowohl Akteur als auch Material für seine Kunst: „I try to push the relation between viewer and artwork even further by making the individual exhibition visitor an integrated and inseperable part of the work itself. (...) Instead of looking at a work that exists independently of oneself, you are looking at yourself as the work.“⁷⁶

Falsnaes schafft einen flexiblen und wandelbaren Werkbegriff, der in einer Zeit der ständigen und schnelllebigen Reproduzierbarkeit das Tempo der Gegenwart reflektiert. Er thematisiert die Beliebigkeit, mit der Informationen, Abbildungen und Materielles produziert und massenhaft verbreitet wird, dann jedoch kurzerhand wieder verschwinden kann, um durch Neues ersetzt zu werden. Falsnaes verwischt die Rollen von Betrachter, Künstler und Kunstwerk, denn an all diesen Positionen hat der Partizipierende Anteil. Das Bild der Kunstvernichtung in **Time/Line/Movement** fungiert als Metapher, die eine digitalisierte Welt und das Ringen um einen kurzzeitigen prominenten Platz in der Öffentlichkeit abbildet, sei es real oder virtuell. In einer Zeit, die von Flüchtigkeit und Austauschbarkeit geprägt ist, kommt der Veröffentlichung einer perfekten Präsenz im entscheidenden Moment eine besondere Bedeutung zu. Die Fotografie wird dabei im privaten Bereich durch das Selfie ersetzt. Die Möglichkeit, die Vorgänge, die durch eine solche Aktion angestoßen werden, zu kontrollieren, besteht nicht. **FORCE** ist die Kraft eines festen Regelwerkes. Ist die Entscheidung gefallen, an einer Aktion teilzunehmen, erscheint es kaum mehr möglich, sich dem System zu entziehen.

⁷⁶ Bogart, Aaron: „Prompting Movement: Questions for Christian Falsnaes“, in: ELIXIR, hrsg. von Aaron Bogart und Christian Falsnaes, Berlin 2016, S. 8 f.

Portraits (2017)

Auch **Portraits** ist ein Kommentar auf die Macht gesellschaftlicher Strukturen und Systeme. **Portraits** bezieht sich unmittelbar auf die Regeln des alles verwertenden Kunstmarktes, auf die Schnelllebigkeit der modernen Zeit und das paradoxe Bedürfnis, trotzdem etwas Dauerhaftes in Händen halten zu wollen. Im Jahr 2017 lässt Falsnaes bei der Kunstmesse *viennacontemporary* sich selbst, seiner Galeristin und zwei Sammlern seiner Werke die Kleider von Besuchern vom Leib schneiden. Die Stücke werden in einer Assemblage auf drei verschiedene Rahmen gespannt.⁷⁷ Die Besucher der Kunstmesse erhalten in dieser Aktion Gelegenheit, einflussreiche Persönlichkeiten des Marktes, den sie gerade besuchen, symbolisch zu entmachten. Sie gehen den Autoritäten der Kunstszene sprichwörtlich an die Wäsche, entblößen sie und dringen in persönliche, gar intime Sphären ein. **Portraits** ist ein Statement gegen die Kunstindustrie im Rahmen einer kunstindustriellen Veranstaltung.

„In der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde nicht nur die Inszenierung zum dominanten Prinzip, es hat damit auch das Tafelbild eine neue Bedeutung gewonnen. Mit aktionistischen Formen haben die (vermeintlichen) Tafelbilder des 20. Jahrhunderts gemeinsam, dass ihr Gegenstand die Frage ist, wie Kunst gesellschaftlich hergestellt wird. Auch sie reflektieren die Regeln und Normen der Institution Kunst, die Handlungen und Haltungen aller Beteiligten, die aus einer Aktivität oder einem Gegenstand erst das machen, was dann als Kunst wahrgenommen und tradiert wird. Diese Institution Kunst ist zugleich kulturindustriell überformt: Auch das wird zum Gegenstand der Kunstproduktion. Die Artefakte machen uns auf ihre Waren-Eigenschaften aufmerksam und zwar, wenn sie dem geordneten Verkauf entzogen werden und verbreitete Erwartungen unterlaufen.“⁷⁸

Die Besucher, die sich an den Akteuren der Kunst zu schaffen machen, bauen ein neues, ein gemeinsames Kunstwerk. Dieses wiederum ist eine verwertbare Ware für den Markt, an dem sie sich gerade befinden und den sie eigentlich in der Aktion dekonstruieren. Eine widersprüchliche Situation, der die Teilnehmer der Aktion ausgeliefert sind. Die drei Rahmen, auf denen die zerschnittenen Kleider gespannt sind, erinnern an ein Triptychon, ein dreiteiliges Altarbild. Der scheinbare Akt der Selbstbestimmung in der Defragmentierung der Vertreter des Kunstmarktes endet letztlich doch in einer Huldigung derselben.

„Dass die Präsenz dieser oft radikalen Performance-Arbeiten auf wenigen Aufnahmen und Dokumentationen beruht, die mittlerweile auf dem Kunstmarkt genauso auratisch gehandelt werden wie so manches Originalwerk, thematisiert Falsnaes in verschiedenen Facetten. Zum einen hat er auch Originalwerke anzubieten, Trümmerstücke verhandelter Aktionen. Wie Trophäen hängen drei schwarz gerahmte Bildobjekte an der Wand.“⁷⁹

⁷⁷ Falsnaes (Homepage), URL: <https://christianfalsnaes.com/#/portraits/> (Stand: 20.08.2018).

⁷⁸ Resch, Christine und Steinert, Heinz: „Aha, Meisterwerk: Alte und neue, kulturindustrielle und reflexive Tafelbilder“, in *Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik*, hrsg. von Christine Resch und Heinz Steinert, Münster 2003, S. 112.

⁷⁹ Schmidt (2018), in: *artist Kunstmagazin*, S. 48.

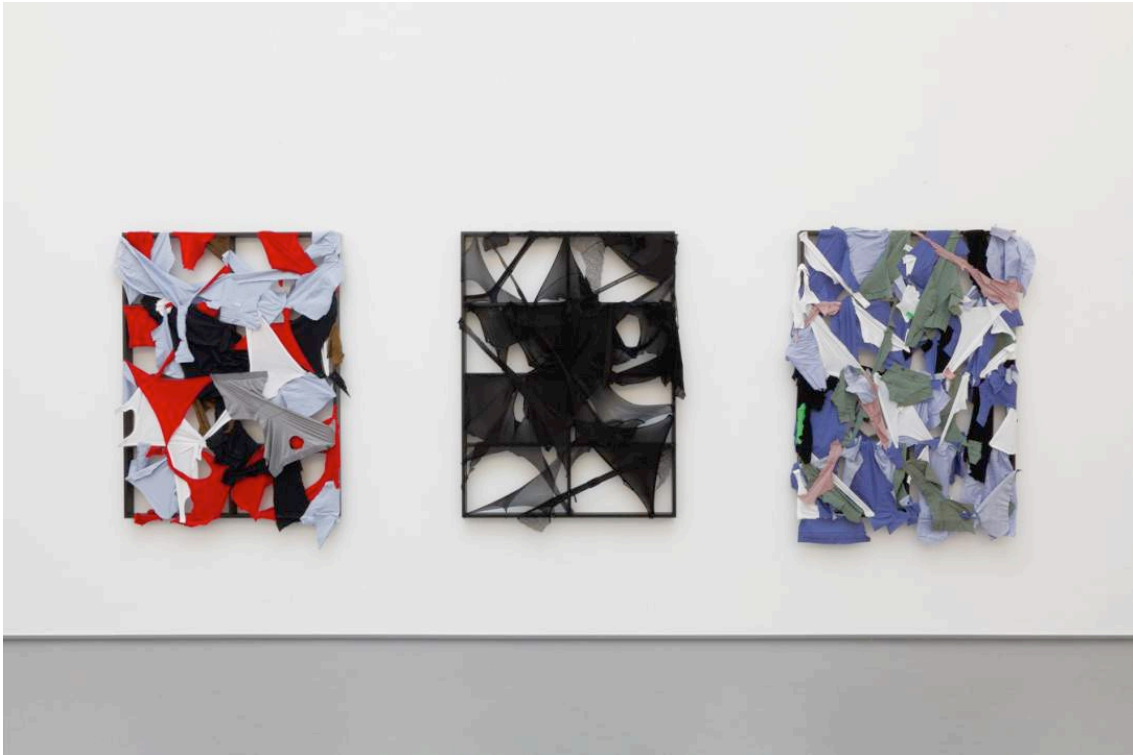


Abb. 8: *Portraits*, Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018

Die Aktion hinter den drei **Portraits** kann als indirekte Aufforderung an die Besucher verstanden werden, Verantwortung für das eigene Handeln im Rahmen des persönlichen künstlerischen Interesses zu übernehmen, sich selbst als Teil des Systems zu begreifen und die eigenen Beziehungen zur Kunst, zum Ausstellungswesen und zum Künstler zu erforschen. Der Passant wird zum Akteur und liefert zugleich das Material für das neue Exponat. Falsnaes hebt die Grenzen zwischen den verschiedenen Anwesenden, dem Rohstoff für die neue Arbeit und dem Kunstwerk auf. Das Werk ist die Idee. Die Performance mit Publikum gehört ebenso dazu wie die drei Rahmen, in denen sich die Arbeit materialisiert.

Auch wenn das Werk als immaterielle Idee begriffen werden kann, so ist es unbedingt notwendig, dass die **Portraits** als drei bestückte Rahmen Form annehmen. Bilder zu schaffen ist in einer Zeit, in der jeder Einzelne durch das eigene Smartphone regelmäßig Aufnahmen liefert, eine Notwendigkeit. An dieser Stelle bekommt **Portraits** einen Bedeutungsrahmen, der weit über die kritische Selbstbetrachtung des Einzelnen im Rahmen der Kunstausstellung hinausgeht. Durch das haptische Zusammenstellen der Rahmen wird das Werk für den Besucher in seiner neuen Rolle als Künstler unmittelbar erfahrbar. Die mediale Wandlung von der Performance zum Bild verweist auf die Multimedialität, mit welcher der Einzelne täglich konfrontiert wird, in dessen Rahmen die eigenen Handlungen jedoch nur selten hinterfragt werden. „Mir fehlt das Gefühl, dass man sich

unmittelbar angesprochen fühlt. Dass die Kunst, die ich sehe, etwas mit mir zu tun hat. (...) Höhepunkt aktueller Interaktion ist ja, dass man vor Kunstwerken Selfies macht. Mich interessiert eine intimere und intensivere Verbindung zwischen Werk und Betrachter.“⁸⁰

Die Verstofflichung der **Portraits** macht deutlich, dass in der Fertigstellung der künstlerischen Arbeit als Idee verschiedene Präsentationsformate als originäre Kunstwerke betrachtet werden können. Dies fordert den Besucher aktiv heraus, denn er selbst nimmt in der Performance die Gestaltung des Kunstwerkes vor und wird sich der Möglichkeit vielfältiger Ausdrucksformen bewusst. An diesen medialen Wandlungen hat er fassbar einen Anteil.

„The viewing habits, rules, and rituals of interaction change with the media, and that’s one of the reasons why I find it interesting to work with various production and presentation formats. While I work across multiple media and contexts, most of my works relate to performance, either as a process or a way to activate the viewer.“⁸¹

Intermedialität und Multimedialität existieren nicht nur in der Kunst. Sie sind fixe Bestandteile der modernen Gesellschaft. Informationen werden für unterschiedliche Medienformate aufbereitet. Der Rezipient selbst gestaltet zudem Inhalte für diverse Medienkanäle. Er wird dabei zum Autor und zum Objekt der Beobachtung durch Andere. **Portraits** zeigt, dass nicht nur die Definition von Begrifflichkeiten im Rahmen der Kunst, sondern eindeutige Bezugspunkte im Alltag verloren gegangen sind.

Juliane Rebentisch begreift die Entgrenzung der Kunst und der Kunstgattungen als andauerndes Spannungsverhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen. „Das Spannungsverhältnis zwischen Allgemeinem und Besonderem wird heute von jedem Werk einzeln ausgetragen. Das Besondere ist nicht mehr das der abzählbaren Künste, sondern das der unabsehbar mannigfaltigen Werke.“⁸² Dabei meint Rebentisch keinesfalls eine Beliebigkeit in der Kunst, sondern versteht eben dieses Spannungsfeld als Herausforderung an die Urteilskraft, den Status eines Werkes als Kunst nicht nur an bestimmten Objekteigenschaften abzuleiten und traditionelle Sichtweisen abzulegen. „Wir beurteilen ein Objekt vielmehr auf der Basis der Erfahrung, die wir mit ihm machen (oder nicht machen) – und zwar einer Erfahrung, in der die Akte unserer Bestimmung selbst reflexiv thematisch werden.“⁸³ Diese persönliche und direkte Erfahrung in der Begegnung mit Kunst ist notwendig, um die Distanz zwischen Kunstwerk und Betrachter aufzulösen und Einblicke in künstlerische Prozesse und Vernetzungen zu geben. Eben

⁸⁰ Schmidt (2018), in: KUNSTFORUM International, S. 201

⁸¹ Bogart (2016), S. 8.

⁸² Rebentisch (2017), S. 111.

⁸³ ebenda, S. 112.

dieses unmittelbare Erleben ist aber auch notwendig in der Erfahrung unserer Welt und unseres Alltags, der zunehmend durch Informationen in sozialen Medien beeinflusst und gefiltert wird. Christian Falsnaes schafft durch die Einbindung von Besuchern in seine künstlerischen Prozesse und die Verwendung wechselnder Medienformate Brücken, die es erlauben, Kunst und das eigene Verhalten unmittelbar zu erleben und zu hinterfragen. Diese künstlerische Erfahrung lädt dazu ein, sich von persönlichen Gewohnheiten und stereotypen Ansichten zu lösen. Sie können in ihre Einzelteile zerlegt und neu kombiniert werden, so wie die Kleidungsstücke in **Portraits**.

3.1.2 Die Videos

Die Videoarbeiten von Christian Falsnaes sind eine weitere mediale Form, zeitlich begrenzte Performances einzufangen. Gezeigt werden zwei filmische Werke, die in Krefeld in jeweils separaten Ausstellungsräumen vorgeführt werden. **Männliches Auftreten als Folge gesellschaftlicher Machtverhältnisse zwischen Künstler und Publikum**, eine Performance aus dem Jahr 2013, wird als vierteilige Videoinstallation abgespielt. Durch die gezielte Anordnung von vier Monitoren auf den vier Wänden eines fensterlosen Raumes wird die Ausstellung selbst zum Teil des Werks. Die vier Situationen der Performance erlangen durch die Parallelität der Ausstrahlung eine Eindringlichkeit, die auch den Zuschauer des Films erreicht, der selbst nicht am Ereignis beteiligt war. **Männliches Auftreten als Folge gesellschaftlicher Machtverhältnisse zwischen Künstler und Publikum** wurde im Bonner Kunstverein mit geladenen Gästen erarbeitet. Falsnaes schlüpft in vier verschiedene Figuren, mit denen er die Reaktionen der Teilnehmer in der Gruppe herauszufordern versucht. Diese Rollenbilder und das opportunistische Gruppenverhalten innerhalb der Kontexte sind auf den Bildschirmen der Installation zu sehen.

Das zweite Video, **Influence**, kombiniert zwei gegensätzliche Selbstversuche des dänischen Künstlers. Zum einen zeigt der Film einen Videodreh, in dem Besucher des österreichischen Kulturfestivals *regionale12* zu Statisten eines Musikvideos werden. Falsnaes spielt darin einen Sänger, der vom anwesenden Publikum umjubelt wird. Zum anderen versucht der Künstler, in einem Bierzelt auf sich aufmerksam zu machen und die anwesenden Gäste durch Animation zu mehr Stimmung zu bewegen und mitzureißen. Beide Arbeiten, vereint in einem Video, machen Verhaltensweisen sichtbar, die als normativ gelten. Durch seine Aktionen legt Falsnaes offen, wie Gruppendynamik als Kraft – **FORCE** – funktioniert. Die Teilnehmer lässt er zu Material und Objekten seiner Arbeit werden, die diese mitgestalten, bewusst oder unbewusst.

Männliches Auftreten als Folge gesellschaftlicher Machtverhältnisse zwischen Künstler und Publikum (2013)

Die Vier-Kanal-Videoinstallation aus dem Jahr 2013 wird als Einzelwerk in einem separaten Museumsraum ausgestellt. Die Bildschirme an den weiß gestrichenen Wänden sind einzeln positioniert, so dass der Besucher im Zentrum der Präsentation steht. Für **Männliches Auftreten**⁸⁴ wird eine abgeschiedene Ausstellungssituation in der Art eines White Cube gewählt. In dieser Videoarbeit wendet sich Falsnaes explizit einem Publikum zu, das mit den Normen innerhalb der Kunstwelt vertraut ist. Den Bezug zum Museumsbesucher stellt Falsnaes zudem dadurch her, dass er die Performance mit Kunstkennern und -interessierten des Bonner Kunstvereins in seiner Installation so konventionell überträgt, dass es bereits überspitzt wirkt.

Unter den Teilnehmern der Performance sind geladene Gäste, Kunstkritiker, Sammler und Kuratoren.⁸⁵ Die vier Erzählstränge werden parallel ausgestrahlt. Dabei weisen sie stets die gleiche Personenkonstellation auf: eine Hauptfigur – Christian Falsnaes – und eine Gruppe von jeweils zehn Männern und Frauen, die sich in den verschiedenen Situationen immer regelkonform verhalten. Falsnaes kristallisiert in dieser Arbeit vier Verhaltensweisen heraus, die Autorität und Macht widerspiegeln und in unserer Gesellschaft als männlich definiert werden.⁸⁶ Er tritt als Lehrperson in einer Seminarsituation auf, als ein von Fans umjubelter Star, als Animator und als Aggressor.⁸⁷



Abb. 9: *Männliches Auftreten*, Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018

⁸⁴ Da der Titel der Videoinstallation sehr lang ist, soll er im Folgenden durch die Abkürzung *Männliches Auftreten* ersetzt werden.

⁸⁵ Smolik, Noemi: „Christian Falsnaes – Misleading Art“, in: ELIXIR, hrsg. von Aaron Bogart und Christian Falsnaes, Berlin 2016, S. 132.

⁸⁶ Vgl. Schmidt (2018), in: KUNSTFORUM International, S. 205 f.

⁸⁷ P0and0not0P/Christian Falsnaes: Männliches Auftreten als Folge gesellschaftlicher Machtverhältnisse zwischen Künstler und Publikum. 4-channel video installation, excerpt (2012), in: YouTube 01.04.2014, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6k9eEGOUTsE> (Stand: 20.08.2018).

So wie Christian Falsnaes auf den Bildschirmen in vier verschiedene Rollen schlüpft, so geschmeidig fügt sich das Publikum in die jeweiligen Zusammenhänge ein. In einem Filmabschnitt tritt Falsnaes als Dozent auf und erläutert die wichtigsten Punkte des Verhältnisses zwischen Publikum, Künstler und Werk. Seine Autorität als Fachmann und seine Rolle als Dozent lassen die Teilnehmer zu einer konzentrierten Gruppe von Zuhörern werden. Auch als umjubelter Star in einer anderen Filmsequenz findet Falsnaes als Performancekünstler selbstverständlich Mitspieler im Publikum. Gleiches gilt für seine Rolle als Animator. Als Aggressor, seine letzte Figur in den insgesamt vier Darstellungen, greift Falsnaes einzelne Personen an, die sich mit ihrem Stuhl zur Wehr setzen. Es scheint, als sei der jeweils ergänzende Part zu der Rolle, die Christian Falsnaes in den Szenen einnimmt, dem Publikum geläufig. Als Gruppe sind sie in allen vier Situationen sofort in der Lage, sich perfekt einzufügen und die Situation ohne Abweichungen zu komplettieren. „(...) it is surprising to see how individuals who are familiar with the traps of contemporary art let themselves get carried away by the effects of group dynamics. Pretty mean, what happens there.“⁸⁸ Falsnaes erläutert in seiner Dozentenrolle sogar seine Beziehung zum Publikum in seinen Performances. Umso erstaunlicher, dass die Anwesenden widerstandslos allen Anleitungen folgen, die Falsnaes für seine Performance und den Film einfordert.



Abb. 10: *Männliches Auftreten*, Film-Still der 4-Kanal-Videoinstallation auf YouTube

⁸⁸ Smolik (2016), S. 132.

Die Kenntnis der Verhaltenskodizes einer Kunstvorstellung helfen den Gruppenmitgliedern, die jeweiligen Rollen problemlos auszufüllen und sich zum Material des Künstlers und seines Werkes zu machen. Sie wissen, dass es sich um eine Performance handelt. Die Regeln der Situation sind akzeptiert. In gleich vierfacher Ausführung demonstriert Falsnaes die Gefügigkeit des kunstaffinen Publikums und schlägt hiermit die Brücke zum Betrachter in der Krefelder Ausstellung, dem die Rituale der Kunstwelt ebenfalls bekannt sind. Durch seine Sonderstellung als kreative Persönlichkeit besitzt der Künstler im Umfeld eines Kunstbetriebs eine unangefochtene Autorität. Das geschulte Publikum begegnet ihm allerdings auch mit einer Erwartungshaltung. Das Publikum fügt sich, denn es will an etwas Exklusivem und somit auch an der Sonderstellung des Künstlers teilhaben. Zu den auserwählten Performern zu gehören, ist eine Anerkennung, die auf der beschlossenen Autorität des Künstlers beruht.

Diese Autorität agiert vorsichtig, doch ist ihre Kraft enorm. Christian Falsnaes deckt in der Unnachgiebigkeit der ausgestrahlten Sequenzen seiner Vier-Kanal-Videoinstallation auf, welcher Voraussetzungen es bedarf, **Männliches Auftreten** durchzuführen. In der vierfachen Präsenz findet die Autorität des Künstlers einen expliziten Ausdruck. Die führende Person ist in allen Bildern eindeutig erkennbar. Diejenigen, die ihm folgen aber auch. Falsnaes veranschaulicht, wie patriarchales Verhalten funktioniert und Hierarchien fixiert werden, damit der Einzelne selbst durch seine Teilhabe am System Bedeutung erlangen kann. Die Notwendigkeit von Rangordnungen und der Wunsch nach Zugehörigkeit sind Kräfte, die **Männliches Auftreten** zum Teil der Ausstellung mit dem Titel **FORCE** machen. Dieses unreflektierte Streben erweist sich zugleich als Unfähigkeit, selbständig zu agieren und sich den vorhandenen Regeln zu widersetzen. Der Schaffensprozess, dem sich der Teilnehmer ausliefert, wird nicht von ihm kontrolliert. Anpassung und Kontrollverlust werden belohnt: durch Zugehörigkeit. Ist denn die Vorstellung, gemeinschaftliche Situationen mit steuern und kontrollieren zu können, nur eine Illusion?

Die Frage nach der Rezeption der Installation als einzigartiges Kunstobjekt rückt bei dieser Fragestellung in den Hintergrund. Das Werk ist nicht materiell. Es gibt sich nur in der aktiven Rezeption des Betrachters zu erkennen:

„Sie brauchen den Kontext der Kunst mit ihren Institutionen wie den Museen, Biennalen und Galerien und den dazugehörigen Ritualen und Verhaltenscodes, um in ihnen einen sozialen Handlungsraum zu erschließen. Sie machen die Besucher nicht nur zu Teilnehmern eines künstlerischen Prozesses, sondern verlagern den Werkbegriff der Kunstproduktion auf eine konzeptuelle, immaterielle Ebene, die sich allein im Besucher realisiert.“⁸⁹

⁸⁹ Odenthal, Johannes: „Tino Sehgal und Christian Falsnaes. Das Museum als Ort sozialen Handelns“, in: Schwindel der Wirklichkeit. Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation. Ein Reader, hrsg. von Anke Hervol, Wulf Herzogenrath, Johannes Odenthal, Köln 2015, S. 90.

Ein Spiel, erfundene Situationen in **Männliches Verhalten** entlocken den Teilnehmern ehrlichen Gehorsam. Das Fiktive ist im Moment der Aktion Realität. Manipulation ist auch in imaginären Situationen möglich. Es müssen nur Regeln etabliert und durchgesetzt werden, dann wird die Fälschung zum Original. Auch virtuelle Welten sind längst Bestandteil der Realität, fordern den Usern Gehorsam ab und sind emotional bindend.

Influence (2012)

Influence ist eine weitere Videoarbeit, die sich mit der Autorität des Künstlers und der Macht ritualisierter Situationen beschäftigt.⁹⁰ Die Präsentation in einem kinoähnlichen Saal lädt dazu ein, den Film von Anfang bis Ende anzuschauen. **Influence** erzählt von zwei partizipativen Performances, die an verschiedenen Orten stattfinden und völlig unterschiedlich verlaufen.

Der Film aus dem Jahr 2012 ist 12:25 Minuten lang und stellt zwei konträre Situationen in exakt gleicher filmischer Länge gegenüber. Die erste Hälfte von **Influence** zeigt eine Performance mit Publikum im Rahmen des Kunstfestivals *regionale* im Jahr 2012.⁹¹ Die Besucher der *regionale12* gehen unvorbereitet in das Kunstprojekt mit Falsnaes. Dieser möchte ein Musikvideo drehen. Die Anwesenden fordert er dazu auf, ihm zuzujubeln, zu tanzen, oder in Ekstase Gegenstände zu zerstören. Am Ende tragen die Fans ihren Star nackt auf Händen.⁹²



Abb. 11: *Influence*, Alle tanzen mit während der *regionale12*, Film-Still aus dem Video

⁹⁰ P0and0not0P/Christian Falsnaes: Influence (2012), in: YouTube, 14.02.2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CtjR5Diz4nU> (Stand: 20.08.2018).

⁹¹ Falsnaes, Christian (Homepage), URL: <https://christianfalsnaes.com/#!/influence/> (Stand: 20.08.2018).

⁹² P0and0not0P/Christian Falsnaes: Influence (2012), Teil 1 des Videos endet bei TC: 06:11.

Im zweiten Teil von *Influence* findet sich Christian Falsnaes im Festzelt eines Volksfestes wieder.⁹³ Er möchte das Interesse und die Aufmerksamkeit der Bierzeltbesucher auf sich lenken, animiert sie Stimmung zu machen, zu jubeln oder zu tanzen. Dabei ist er selbst Vorbild, gestikuliert und schreit. Die Resonanz dieser ebenfalls unvorbereiteten Anwesenden ist negativ. Gegen Ende des Films legt er sich auf die Bierzeltgarnitur, singt ein paar Zeilen des Songs aus dem vorangegangenen Musikvideo und lässt die jungen Frauen am Tisch sich über ihm zuprosten.⁹⁴ Die Anwesenden bleiben auf Distanz.



Abb. 12: *Influence*, Falsnaes tanzt alleine im Festzelt, Film-Still aus dem Video

Beide Gruppen in *Influence* sind zum Zeitpunkt der Dreharbeiten nicht darauf vorbereitet, Teilnehmer einer Performance zu sein. Doch gelingt die Einbindung der Festival-Besucher in das Vorhaben problemlos. Das Publikum trägt mit Freuden dazu bei, ein möglichst dynamisches und kraftvolles Musikvideo zu gestalten, dessen Mittelpunkt zwar der singende Star Christian Falsnaes ist, in dem die Performer sich aber auch selbst extrovertiert zeigen. Gemeinsam mit Falsnaes durchschneiden die Protagonisten Zäune und durchbrechen Mauern. Schließlich lässt sich Falsnaes nackt von der Menge auf Händen zurück in den Raum tragen, wo er erschöpft auf einem Tisch ähnlich einer Opfergabe abgelegt wird.⁹⁵ Der Befreier Falsnaes opfert sich seinem Publikum. Er legt sich in dessen Hände und liefert sich aus.

Falsnaes erkennt die Bedeutung der Mitwirkung des Publikums an. Er verlangt den Teilnehmern körperliche Anstrengungen und Emotionen ab und würdigt es im Gegenzug

⁹³ ebenda, Teil 2 des Videos beginnt bei TC: 06:12.

⁹⁴ ebenda, TC: 10:50-11:00.

⁹⁵ ebenda, TC: 05:26-05:50.

durch seine Hingabe in der Opferrolle. Er weiß, dass die Arbeit eines Künstlers ohne Interessenten wertlos ist. Falsnaes nutzt seine Autorität, um die Anwesenden anzuleiten, doch Machtmissbrauch ist nicht seine Intention. „Ich war nie wirklich daran interessiert, tatsächlich Gewalt auszuüben, mein Publikum bloßzustellen oder zu erniedrigen.“⁹⁶ Das Publikum ist „(...) Co-Autor und Ansprechpartner, mit dem ich etwas gemeinsam verhandeln möchte. Entscheidend bleibt der Respekt gegenüber dem Publikum.“⁹⁷

Viel mehr als die Autorität oder das Durchsetzungsvermögen, die eigenen Vorstellungen mit dem Publikum zu verwirklichen, sieht Falsnaes die Wirkung des Gesamtkontextes der Performance-Situation.

„Das liegt auch nicht nur daran, dass sie meine Autorität akzeptieren, sondern auch daran, dass sie die grundlegende Prämisse der Situation akzeptieren, nämlich dass es sich um Kunst handelt und dass sie in eine Ausstellung gekommen sind, um Kunst zu erfahren. Das Publikum glaubt grundsätzlich an mein Vorhaben und das gibt mir eine starke Ausgangsposition und auch eine natürliche Autorität in der Situation.“⁹⁸

Wenn auch das Publikum zu Beginn nicht in das Vorhaben des Video-Drehs eingeweiht ist, so ist doch die Situation des Kunstfestivals eine eindeutige. Die gemeinsame Sprache zwischen Künstler und Teilnehmern ist schnell gefunden.

Dass es am richtigen Schlüssel zum Verständnis und den Grundvoraussetzungen für eine künstlerische Aktion fehlt, zeigt die zweite Hälfte des Videos **Influence**. Falsnaes betritt ein mittelmäßig besuchtes Festzelt, in dem eine Volksmusik-Kapelle spielt. Die Besucher sind ebenfalls nicht auf den Auftritt von Falsnaes vorbereitet, haben allerdings auch nicht die Situation einer Kunstaussstellung gewählt. Falsnaes versucht, die Stimmung im Zelt aufzugreifen. Er tanzt, klatscht, steigt auf Tische und Stühle und animiert das Publikum: „Seid Ihr dabei? (...) We want to have a party“.⁹⁹ Doch das Experiment scheitert. Falsnaes wird zunächst belächelt und schließlich ignoriert. Es sind die Rituale und Verhaltensrichtlinien des Volksfestes, die der in künstlerischen Kontexten unangefochtenen Autorität des Künstlers zuwiderlaufen. „Ich bin auf dem Volksfest ein Fremdkörper, der einfach nervt, obwohl ich eigentlich etwas zu initiieren versuche, was im Laufe eines Festes selber passiert. Aber ich tue es letztlich mit einem falschen Code.“¹⁰⁰

Die beiden gegensätzlichen Situationen in **Influence** zeigen, dass zur Autorität die Kenntnis eines komplexen und subtilen Regelwerks und dessen perfekte Beherrschung

⁹⁶ Schmidt (2018), in: KUNSTFORUM International, S. 205.

⁹⁷ ebenda, S. 205.

⁹⁸ Stange, Raimar (2016), S. 149.

⁹⁹ P0and0not0P/Christian Falsnaes: Influence (2012), TC: 06:57-07:06.

¹⁰⁰ Schmidt (2018), in: KUNSTFORUM International, S. 200.

gehören. Während beim Kunstfestival *regionale*¹² grundsätzlich eine Bereitschaft vorausgesetzt werden kann, Teil einer Kunstaktion zu werden, so lässt die Situation im Festzelt solche Überraschungen nicht zu. „Im Laufe des Videos sieht man, dass ich zu Beginn noch ein Dorn im Auge bin, am Ende ignoriert man mich einfach. Ich werde von der Situation förmlich verschluckt.“¹⁰¹ Die Erwartungshaltungen sind in den beiden Situationen von **Influence** völlig unterschiedlich. “When you’re in the museum there is an expectation—people know they are looking at art. But on the street, they don’t know if it’s a demonstration, a crazy person ... Is it some form of activism, or is it art?”¹⁰²

Diese Erwartungshaltung entscheidet darüber, ob jemand bereit ist, eine Situation mitzugestalten oder nicht. Was im ersten Teil von **Influence** eindeutig als künstlerische Aktion erkannt wurde, ist im zweiten Teil lediglich störend. Christian Falsnaes wirkt in der Bierzelt-Situation wahrhaft ver – rückt. Im Rahmen der Ausstellung **FORCE** zeigt **Influence** die Kraft ungeschriebener Verhaltenscodes, die das Zusammenleben bestimmen und an denen der Einzelne scheitern kann. Dabei entfernt sich das Werk im zweiten Teil explizit vom künstlerischen Kontext und dokumentiert eine alltägliche Situation, die in den Räumen des Museums vom Betrachter allerdings als Kunst eingeordnet werden kann. Dabei wirkt **Influence** Teil 2 eher wie ein Experiment.

Influence steht für alltägliche Situationen, in denen der Regelverstoß eines Einzelnen in einer Gemeinschaft kurzzeitig Unsicherheiten hervorruft, bis die gruppeneigene Dynamik wiederhergestellt ist. **Influence** ist eine Arbeit, in der Falsnaes unmittelbar die Kunst mit dem Alltag verbindet. Die gefilmten Personen agieren, wengleich ungewollt, als Stellvertreter für die Zuschauer, die sich in der Krefelder Ausstellung wiederfinden oder sich das Video online anschauen.

Falsnaes zeigt **Influence** in voller Länge auf seinem YouTube-Kanal und entzieht das Werk durch die zusätzliche Distribution im Internet dem geschützten und exklusiven Museumsraum. Er lässt Rezeptionswege außerhalb des Kunstkontextes zu und erreicht somit ein Publikum, das möglicherweise keine Kunstaussstellung besuchen würde. „Eigentlich müsste sich die Kunst mehr als Teil der Populärkultur sehen. Die Kunstwelt ist oft außen vor, deshalb interessiert mich vor allem die Schnittstelle. Ich lade meine Videos auf YouTube hoch und beobachte die Berührungspunkte mit anderen kulturellen Bereichen mit großem Interesse.“¹⁰³ Falsnaes nutzt die Kunstwelt und das Museum als Experimentierfeld und Labor.¹⁰⁴ Der Transfer seiner Videos auf öffentliche Internetplattformen

¹⁰¹ ebenda, S. 200.

¹⁰² Rafferty, Penny (2018), URL: <https://elephant.art/social-breaking-interview-christian-falsnaes/> (Stand: 16.08.2018).

¹⁰³ Reith (2015), S. 85.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 85.

entgrenzt nicht nur die Werke in den verschiedenen medialen Inszenierungen, sondern auch den Ausstellungsraum. Heinz Steinert spricht von einer ohnehin nur scheinbaren Exklusivität, die Kunstpräsentationen innewohnt:

„Der individuelle Betrachter trifft auf ein individuelles Werk, geschaffen von einem heroischen Künstler-Individuum, und bei diesem Zusammentreffen geschieht etwas Außergewöhnliches (...) und das alles geschieht in öffentlichen Veranstaltungen namens Ausstellung, Museum, Konzert, Aufführung, mit genauen Benimm-Regeln, Bekleidungs-Vorschriften, oft vorgeplant aufzusuchen, also nicht unbedingt dann, wenn einem gerade danach ist (...), insgesamt eine Individualität von genau der verrückten, nur abstrakt behauptbaren, mit Geld und anderen Privilegien abgestützten, erkämpften oder erschwindelten, jedenfalls erschlichenen Art, die bürgerlicher Konkurrenz-Individualität überhaupt eignet.“¹⁰⁵

Falsnaes bedient einerseits eine Museumsklientel, indem er **Influence** im Ausstellungskontext zeigt. Da es aber auch möglich ist, den Film ohne räumliche und zeitliche Bindung anzuschauen, führt Falsnaes dem Besucher vor Ort die Absurdität seines scheinbar exklusiven Kunsterlebnisses vor Augen. Der Kunstinstitution attestiert er Fragilität und Vergänglichkeit. Zudem widerlegt er in seinem Film das Bild des heroischen Künstlers. Er entmystifiziert sich und den schöpferischen Akt. Falsnaes zeigt seine Abhängigkeit von der Gunst des Publikums und veröffentlicht sein Scheitern im Festzelt durch das Internet innerhalb und außerhalb des Kunstkontextes. „Es wäre wichtig für die Kunstwelt, den Betrachter mehr ins Zentrum zu rücken. Die Kunst wird ja nicht um ihrer selbst willen gemacht, sondern für den Betrachter.“¹⁰⁶ Der Betrachter entscheidet, wo, wann und wie er rezipiert und inwieweit die gezeigten Arbeiten für ihn von Interesse sind.

Falsnaes adressiert durch **Influence** den Zuschauer im Museum und im Netz und hierdurch auch die Institution Kunst. „Die institutionskritische Kunst, die diese Zusammenhänge ins Bewusstsein hebt, kann dadurch freilich nicht die ökonomisch-politischen Produktionsverhältnisse überwinden, die auch sie bedingen, aber sie lässt sich von ihnen auch nicht mehr hinterrücks bestimmen.“¹⁰⁷ Falsnaes bedient ein System, von dem er in seiner Existenz als Künstler abhängig ist, hinterfragt und kritisiert es aber zugleich. Durch die Zusammenarbeit mit Publikum bindet er dieses in den selbstkritischen Prozess mit ein. Das Werk erhält nun auch außerhalb des Kunstsektors eine neue Dimension. **Influence** stellt in Inhalt und Form den direkten Zusammenhang zwischen Kunst und Leben her.

¹⁰⁵ Steinert, Heinz: „Das Ende von Kunst als Werk: Mona Lisas“, in: Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, hrsg. von Christine Resch und Heinz Steinert, Münster 2003, S. 31.

¹⁰⁶ Reith (2015), S. 85 f.

¹⁰⁷ Rebentisch (2017), S. 174.

3.1.3 Die partizipativen Arbeiten

Neben den Bildern und Videos, die auf den ersten Blick als Ausstellungsstücke eindeutig definierbar scheinen und zur stillen Rezeption der Besucher einladen, bietet die Ausstellung **FORCE** dem Publikum auch Gelegenheit, sich selbst aktiv in Performances zu erfahren. **Available** (2015) und **Feed** (2017) sind temporäre Arbeiten, von denen dauerhaft nichts bleibt, auch keine Filmaufnahmen. Sie beschäftigen sich ebenso wie die Exponate mit der Frage nach Autorität und Macht aber auch mit der Bereitschaft der Museumsbesucher, bis an die persönlichen Grenzen der Zumutbarkeit zu gehen, um am Kunsterlebnis teilzuhaben. Das Publikum wird zum Partizipierenden, erlebt sich aber zeitgleich als Teil des Kunstwerkes und auch hilflos in der Position des betrachteten Objekts. Diese unmittelbare Erfahrung schärft den kritischen Blick für die Rezeption von Kunst. Darüber hinaus ermöglicht sie einen Perspektivenwechsel über die persönliche Rolle und individuelle Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit.

Available (2015)

Ein portables Telefon steht in einem weiß gestrichenen Ausstellungsraum. Ein Textblock an der Wand gibt erste Hinweise darauf, was mit dieser Einrichtung zu tun ist. Der Besucher kann, sofern das Gerät nicht gerade in Benutzung ist, durch das Wählen einer vorgegebenen Nummer den Künstler Christian Falsnaes telefonisch erreichen. Was dann passiert, ist ein Gespräch zwischen Künstler und Anrufer, dessen Ziel eine Performance ist, die auch weitere Anwesende mit einbinden kann. Christian Falsnaes ist während der Ausstellungszeiten dem Titel seiner Arbeit **Available** entsprechend jederzeit telefonisch erreichbar. Die Aufgabe, die sich mit diesem Projekt für Christian Falsnaes verbindet, ist die des kreativen Outputs auf Abruf. Die Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit, die in der Freiheit kreativer Phasen das Einzigartige erschafft, wird hier nicht bedient.

Available ist eine Auftragsarbeit bei Anruf. Der Künstler verpflichtet sich, auf Knopfdruck mit dem Anrufer eine Performance zu kreieren. Auch hier ist die Erwartungshaltung des Besuchers eindeutig: „What should I do?“¹⁰⁸ Nicht der Kunstinteressierte hat sich zu gedulden, bis der Künstler ein neues Werk präsentiert. Der Künstler steht unter Leistungsdruck, so wie andere Beschäftigte auch. Falsnaes selbst nennt **Available** einen „(...) Full-Time-Job.“¹⁰⁹

¹⁰⁸ Hillgärtner, Jule: „On Presence and Availability: Thoughts on Christian Falsnaes’s Available“, in: ELIXIR, hrsg. von Aaron Bogart und Christian Falsnaes, Berlin 2016, S. 55.

¹⁰⁹ Schmidt (2018), in: KUNSTFORUM International, S. 203.



Abb. 13: *Available*, Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018

Christian Falsnaes bringt sich und seine künstlerische Arbeit, die Performance, auf eine Ebene mit anderen produzierenden Menschen und löst sich von der überhöhten Vorstellung des kreativen Genies. Der Künstler zeigt sich nahbar. Sein Werk ist ein menschliches Produkt.

Der Künstler geht in ***Available*** noch einen Schritt weiter: Um schöpferisch tätig sein zu können, benötigt er nicht nur die Kooperation des Anrufers. Er überträgt ihm seine künstlerische Autorität. Falsnaes entwickelt aus der Ferne ein künstlerisches Konzept, das auf der beschriebenen Situation des Anrufers aufbaut und spontan angepasst werden muss, je nach Reaktion des Anrufers und eventueller weiterer Teilnehmer. „Mir (...) geht es darum, zu erkunden, was tatsächlich passiert, wenn ich angerufen werde und wie ich die Personen dazu bringe, etwas im Ausstellungsraum zu tun.“¹¹⁰ Damit die Performance entwickelt werden kann, benötigt der Künstler eine genaue Situationsbeschreibung und eine konzentrierte Zusammenarbeit mit dem Anrufer in der Entwicklung möglicher Aktivitäten. Im Moment des Telefonats sind sie ein Team, das versucht, eine

¹¹⁰ ebenda, S. 203.

gemeinsame künstlerische Arbeit zu erstellen. Ohne den Anrufer, der bereit ist, in der Situation zu arbeiten und stellvertretend für Christian Falsnaes zu agieren, gibt es das Werk nicht. Alleine kann der Künstler nichts ausrichten.

Als anleitende Person bleibt Falsnaes unsichtbar. Er nutzt den Anrufer als Medium, das seine Ideen alleine oder in der Gruppe umsetzt. Dabei sind alle Beteiligten, die an der Performance teilnehmen möchten, dazu aufgefordert, den Anweisungen bis zum Ende Folge zu leisten. Auch schwierige oder widersprüchliche Situationen müssen ausgehalten werden, damit die künstlerischen Aktivitäten sichtbar werden. „He guides the audience – individuals as well as groups of visitors – to actions that have consequences for the room, originally completely white (...) by letting them spray the top right corner yellow, paint parts of the floor in black and –some weeks later- white again (...).“¹¹¹ Falsnaes macht die Anwesenden zu Mitschöpfern. Indem er ihnen Teile seiner Arbeit zuweist, lässt er sie die Rolle des Künstlers und die Anstrengungen der Arbeit hautnah erleben.

Durch das Telefonat mit Falsnaes verändert sich im Ausstellungsraum allerdings auch die Hierarchie unter den Museumsbesuchern. Die Besucher der Kunstaussstellung sind nur so lange gemeinsam auf Augenhöhe, bis sich jemand aus der Gruppe entschließt, den Hörer aufzunehmen und als Leiter einer Gruppenarbeit zu agieren. Die restlichen Teilnehmer entscheiden dann, ob sie im Prozess des Telefonates den übermittelten Anweisungen folgen und die Performance mitgestalten möchten. Ist die vorgefundene Situation jedoch unklar, trifft der Anrufer beispielsweise nicht direkt auf weitere Anwesende sondern muss diese aus verschiedenen Ausstellungsräumen zusammenbringen, wird die Umsetzung der Arbeit schwierig. Im Foyer des Kaiser Wilhelm Museums scheitert ein Versuch, die dort Anwesenden unter Anleitung einer Anruferin zum Mitmachen zu bewegen. Die vorgefundene Situation lässt die Intervention durch eine Stellvertreterin des Künstlers nicht zu. Es fehlt das gemeinsame Band des stillen Einverständnisses, dass die Verbindung zur Bereitschaft einer Performance herstellt. Die anleitende Kraft ist nur dann wirksam, wenn sie durch das Publikum zugelassen wird. Dann allerdings kann sie auch problemlos auf weitere Personen übertragen werden.

Kraft und Macht sind nicht einfach vorhanden, sondern an Bedingungen, Strukturen und Verhaltensmuster geknüpft. Indem Falsnaes dieses Erleben von Macht und Ohnmacht des Künstlers an Teile seines Publikums weitergibt, weist er ihnen die konstruktive Aufgabe zu, sich selbst und ihre Erwartungshaltung zu prüfen. Wie Kontrolle über Andere funktioniert oder eben auch nicht: Das erfährt der Anrufer bei **Available**.

¹¹¹ Hillgärtner, Jule (2016), S. 54 f.

Das Publikum zahlt für diese Erfahrung aber auch einen Preis. Die schöpferische Rolle ist zugleich eine fremdbestimmte. Der Anrufer ist Kreator aber auch Objekt. Dabei erlebt sich der Teilnehmer physisch und emotional als Gehorsamer und als Befehlshaber und stößt dabei vielleicht an die eigenen Grenzen der Frustration. „Wenn ich mir die Gesellschaft anschau, dann funktioniert doch alles durch Befehle. Das wird in meinen Performances ja nur sichtbar, weil Befehlen und Gehorchen herausgerissen sind aus den Kontexten, in denen sie normalerweise akzeptiert werden.“¹¹² Anders als im wirklichen Leben kann der Anrufer dieser Zwangslage leicht wieder entkommen, nämlich indem er einfach den Hörer auflegt. Was bei **Available** unangenehm aufstößt, wird im Alltag ungefragt hingenommen. Die ständige Erreichbarkeit gehört auch zu diesen Selbstverständlichkeiten. Wir funktionieren täglich wechselweise als Befehlsgeber und auch als Empfänger von Anweisungen.

Feed (2017)

Um Befehl und Gehorsam geht es auch bei **Feed**. In der Ausstellung von Christian Falsnaes im Kaiser Wilhelm Museum ist es unmöglich, den Performanceraum, in dem **Feed** entsteht, zu umgehen. Es handelt sich um einen Durchgangsraum, den der Besucher durchschreiten muss, möchte er alle Elemente der Kunstaussstellung ansehen. Es ist unmöglich vorher abzusehen, was **Feed** ist, denn der Raum ist an beiden Durchgangsseiten durch schwarze Vorhänge verschlossen. Kaum betritt der Museumsbesucher den Saal und bemüht sich um eine Orientierung in der Dunkelheit, wird er auch schon von einer Performerin angesprochen. Mit zugleich verführerisch sanfter und doch befehlender Stimme fordert sie den Anwesenden auf, eine Performance unter ihrer Anleitung zu machen. Die zierliche Erscheinung der Frau stellt sich dem Besucher in den Weg, möchte er sich abwenden und nach dem Ausgang suchen. Sanft untergehakt werden auch Unentschlossene mit Bestimmtheit zur Mitte des Raumes geführt, in der bereits das Objektiv einer Filmkamera die Teilnehmer erwartet. Wer nicht mitmachen möchte, verlässt den Saal. Dies stellt die Performerin von Anfang an klar.

Feed ist eine Closed-Circuit-Videoinstallation, die sowohl mit einer Person als auch mit einer Gruppe durchgeführt werden kann. Die Performerin gibt dem oder den Teilnehmenden Anweisungen, wie sie sich zu verhalten haben: Sie sollen lächeln, singen, gestikulieren, auf- und niederspringen, sich berühren oder umarmen. Währenddes-

¹¹² Odenthal (2015), S. 89.

sen fixiert die Kamera die Gesichter der Teilnehmenden und filmt die Performance-Situation aus unmittelbarer Nähe. Im Moment der Aufnahme erscheint das Bild auf einer großen Leinwand direkt hinter der Kamera, so dass die Beteiligten ihr Konterfei zeitgleich zur Handlung erblicken. Die Filmaufnahmen werden nicht aufgezeichnet und nicht außerhalb des Saals gezeigt. Eine voyeuristische Betrachtung des Geschehens durch Unbeteiligte ist nicht vorgesehen.



Abb. 14: *Feed*, Einzelperformance in Krefeld



Abb. 15: *Feed*, Gruppenperformance in Krefeld

Trotzdem bleibt die Situation in **Feed** für den oder die Teilnehmenden entblößend, erniedrigend und zwanghaft. Die Performerin erteilt Anweisungen, die im Laufe des Performance-Prozesses zunehmend unangenehm werden und auch körperlich an die Grenzen führen. Sind mehrere Personen im Raum, werden Nähe und Berührung zum Thema. Selbst, wenn die auszuführenden Handlungen höchst unangenehm für den Einzelnen sind, wird ein strahlendes Lächeln für die Kamera erwartet. Am Rande der Erschöpfung und durch die Kommandos der leitenden Performerin erniedrigt, erleben die Teilnehmer, wie die Kamera in ihre Privatsphäre eindringt und Bilder produziert, die das Gegenteil ihrer momentanen emotionalen und physischen Befindlichkeit widerspiegeln. Die Leinwandabbildung, der die Teilnehmer ausgesetzt sind, zeigt eine beschämende Reflexion. Sie veranschaulicht die Diskrepanz zwischen dem fremdbestimmten Dasein und dem schönen Schein, den der Einzelne zwanghaft und mit viel Mühe für nur einen Moment produziert. Der Situation zu entkommen ist schwierig, denn der Besucher ist eingekesselt von der Performerin, dem Kameramann und eventuell weiteren Teilnehmern, mit denen er in der Aktion körperlich verbunden wird. Ist es gelungen, die Gruppe zu verlassen, folgt ein strafender Blick der Performerin. Es bleibt das Gefühl der Illoyalität, des schlechten Gewissens, die Performance verlassen und die Mitspieler im Stich gelassen zu haben. Ganz gleich ob alleine oder in der Gruppe: Ist der Teilnehmer einmal Teil des Systems, gelingt es nur schwer, sich zu widersetzen und es zu verlassen. Die Kontrolle

über die Aktionen liegt nicht bei ihm. Es bleibt dem Teilnehmer nur, sich in der dauerhaften Konfrontation mit sich selbst in der eigenen Hilflosigkeit zuzusehen und trotzdem gegenüber der Kamera sein Gesicht zu wahren, bis das Entkommen gelingt.

Feed zeigt unmittelbar, wie verführbar und manipulierbar der Einzelne ist, und wo er seine individuellen Grenzen des Erduldens erreicht. Falsnaes übergibt in dieser Situation seine Autorität an die Performerin und zeigt damit, dass die Macht des Künstlers auch in der Kopie Bestand hat. Die Museumsbesucher folgen den Anweisungen zum einen, weil sie sich der Ausstellungssituation bewusst sind und mitmachen möchten, zum anderen aber auch, weil die Dunkelheit und Abgeschlossenheit des Raumes, sowie die Zudringlichkeit der Performerin und des Kameramannes, ein Bleiben und sich Einfügen zunächst als die bessere Alternative erscheinen lassen. Auch wenn der Künstler nicht selbst in Erscheinung tritt, ist er durch die von ihm erstellte Situation präsent. Durch das erfolgreiche Weiterleiten seiner Autorität an die Performerin erfährt die Macht des Künstlers eine Erweiterung ihres Wirkungskreises.

Feed ist ein direkter Spiegel des Umgangs mit uns selbst in öffentlichen Auftritten und den sozialen Netzwerken. Ganz gleich, wie wir uns fühlen: Hauptsache, das Bild stimmt. Es gehört zu den Bedürfnissen des Menschen, durch das Urteil Anderer eine Stärkung des Selbstwertgefühls zu erfahren. Doch **Feed** kehrt das Ergebnis um und zeigt, wie hilflos wir sind, uns von den Fesseln zu befreien, die wir uns zur Befriedigung dieses Anliegens selbst anlegen.

„Die Teilnahme an sozialen Netzwerken gehört zu einem Grundbedürfnis des Menschen als einem sozialen Wesen. Die Anonymität der Nutzer erleichtert jedoch seine Aktivitäten in sozialen Netzwerken, das betrifft die Teilnahme und die Selbstinszenierung. (...) Insofern entspricht die Selbstvergewisserung mit und durch ein Selfie jener Selbstvergewisserung, die sich ein Akteur in künstlerischen Situationen, Installationen oder Partizipationsprojekten ausgesetzt sieht oder sich (...) selbst aussetzt.“¹¹³

Doch eben diese Selbstvergewisserung liefert **Feed** nicht. Die Konfrontation mit dem Selbst in der zwanghaften Performance-Situation liefert ein geschöntes Leinwandbild, dass nur der Teilnehmer schmerzhaft als Fälschung erkennt. **Feed** ist eine Warnung, dass dem Menschen die Kontrolle über seine individuelle Persönlichkeit, das eigenverantwortliche Handeln sowie die Fähigkeit des bewussten Erlebens abhandengekommen ist. „In dem Moment, wo man in *Feed* steht und versteht, mit welchem Aufwand in der Performance Bilder generiert und inszeniert werden, die dann aber für nichts Verwen-

¹¹³ Hervol, Anke: „*Geheimnisse sind Lügen – Teilen ist Heilen – Alles Private ist Diebstahl*. Gedanken über die Schnittstellen zwischen Closed-Circuits, Selfies und sozialen Netzwerken“, in: *Schwindel der Wirklichkeit. Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation*. Ein Reader, hrsg. von Anke Hervol, Wulf Herzogenrath, Johannes Odenthal, Köln 2015, S. 44.

derung finden, dann schafft das vielleicht einen anderen Reflexionsraum für die Erfahrungen des Alltags.“¹¹⁴ Das Bestreben nach einem optimalen Image steht im Vordergrund und verlangt die volle Aufmerksamkeit. Bei **Feed** wird am Image so lange gearbeitet, bis der Teilnehmer erschöpft aufgibt.

Bruce Naumann hat dieses Unwohlsein, das Zwanghafte und den Kontrollverlust bereits Ende der 1960-er Jahre in *Live-Taped Video Corridor*¹¹⁵ thematisiert. Falsnaes zeigt mit **Feed**, dass die Beschäftigung mit dem eigenen Bild im Zeitalter des Internets an Brisanz und Faszination gewonnen hat. Dabei geht es gar nicht mehr darum, Kontrolle über eine Situation zu gewinnen wie bei Nauman. Diese Selbstbeherrschung ist längst verlorengegangen. Es geht nur noch darum, in der Ohnmacht gut auszusehen. **Feed** bekommt hierdurch eine gesellschaftliche und sogar politische Dimension, wenngleich sie in der Arbeit nicht explizit formuliert wird. Der Besucher von **Feed** ist Akteur, Objekt und Rezipient zugleich. Er wird gezwungen, sich selbst in seinen Abbildungen zu ertragen.

Ohne Teilnehmer ist **Feed** nicht realisierbar. Falsnaes liefert das Konzept zur Durchführung und das Setting. Die Umsetzung des Werkes ist nur durch den Besucher möglich. Der potentielle Teilnehmer wähnt sich souverän im Umgang mit Kunstereignissen, vertraut in einer positiven Erwartungshaltung der Situation, die er vorfindet und tappt dabei in die Falle, die ihm der Künstler gestellt hat. Die Aussicht auf ein attraktives Kunsterlebnis, das seine Expertise unter Beweis stellt, wird enttäuscht.

„Das Kunst-Ereignis bezieht sich nicht auf ausgestellte Werke, die der Betrachter nach Geschmack akzeptieren oder zurückweisen, mit denen er sich begeistert identifizieren oder von denen er sich frei distanzieren kann. Das Kunst-Ereignis bezieht sich auf den Betrachter, der kommt, um an Werken das alles souverän zu verüben und dem das nicht so einfach durchgehen gelassen wird.“¹¹⁶

FORCE, der Titel der Ausstellung, zeigt sich in **Feed** in zahlreichen Facetten: Es ist die Macht der Gewohnheit und Bequemlichkeit, vorhandene Regelwerke und Strukturen bedenkenlos zu akzeptieren. Es sind der innere Drang nach Anerkennung und das Geltungsbedürfnis, die den Menschen blind machen für die kritische Selbstbetrachtung. **Feed** ist aber auch ein Hinweis, sich für die Konsequenzen des eigenen Handelns zu sensibilisieren und sich aus der Fremdbestimmung zu lösen.

¹¹⁴ Schmidt (2018), in: KUNSTFORUM International, S. 203.

¹¹⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2.1, S. 11 f.

¹¹⁶ Steinert, Heinz (2003), S. 34.

3.2 Das neue Werk **FORCE**

Der Titelgeber der Gesamtausstellung, **FORCE**, gehört zu den beiden neuen performativen Arbeiten, die Christian Falsnaes für die Ausstellung in den Kunstmuseen Krefeld entwickelt hat. Das Überraschende an **FORCE** ist, dass der im Titel verwendete Begriff der Macht und Kraft in der Arbeit nicht offenkundig ist, sondern sich leise und unbemerkt seinen Weg zu den Teilnehmern der Installation bahnt. Während **Available** und **Feed** unmissverständlich mit Autorität und Gehorsam operieren und deren problematische Aspekte offenlegen, zeigt sich **FORCE** auf den ersten Blick als Komfortzone.

FORCE ist eine begehbare Installation, die nur durch die Mitarbeit von Museumsbesuchern entsteht. Es ist möglich, als einzelner Teilnehmer an **FORCE** zu partizipieren, jedoch ist das Konzept auf mehrere Anwesende ausgelegt. Zentrales Thema von **FORCE** ist die Anonymität. Bevor der Performance-Raum betreten wird, ziehen sich die Beteiligten einen schwarzen Ganzkörper-Anzug über, bei dem ausschließlich die Augen frei bleiben. Sie betreten dann einen weißen Oberlichtsaal, der mit einem großen Spiegel und einem Lautsprecher ausgestattet ist. Aus dem Lautsprecher vernimmt der Besucher Handlungsanweisungen. Eine zuvor eingewiesene Person begleitet die Teilnehmer der Performance und agiert als Vorbild in der Umsetzung der Regeln. Durch das Tragen des Ganzkörper-Anzuges ist diese Person nicht von den anderen Anwesenden zu unterscheiden. Durch die geschickte Durchführung der erforderlichen Handlungen wird sie jedoch schnell zum Fixpunkt, der die Nachahmung bestimmt. Die schwarzen Gestalten bewegen sich einzeln vor dem Spiegel, rollen sich auf dem Boden oder machen gymnastikähnliche Bewegungen. In der Gruppe tanzen sie gemeinsam, fassen sich an und umarmen sich. Dabei wirft der Spiegel das Bild der uniformen Anzüge zurück. Nur der einzelne Teilnehmer kann dem Anzug, der ihm als Spiegelbild gegenübersteht, die eigene Identität zuordnen. Die Stimme aus dem Lautsprecher erklingt sanft und freundlich.

Ein befehlender Unterton ist bei **FORCE** nicht notwendig. Der Performance wohnt eine spielerische Leichtigkeit inne. Im Schutz des Anzugs macht es Spaß, auch alberne Bewegungen zu vollziehen. **FORCE** ist als Loop konzipiert und so verlassen und betreten immer neue schwarze Gestalten den Raum. Durch die Anonymität der Personen und die Neutralität des weißen Raumes, des White Cube, kreiert **FORCE** zunächst eine Distanz, die Falsnaes in anderen Werken auflöst. Der Betrachter ist zugleich Objekt seiner Beobachtung, jedoch entfremdet durch die Uniformität des Kostüms. Diese Doppelrolle, die der Teilnehmer einnimmt, erscheint durch die Maskerade eher amüsant. Berührungen mit anderen Teilnehmern und gemeinsame Aktivitäten lassen sich in der Verkleidung gut aushalten. Die Maskerade birgt Freiheiten, die keinem der anderen in Krefeld gezeigten Werke innewohnen. Der Schlüssel hierzu scheint in der Anonymität zu liegen.



Abb. 16: *FORCE*, Performanceraum, Installationsansicht Kunstmuseen Krefeld 2018



Abb. 17: *FORCE*, Performance, Kunstmuseen Krefeld 2018

Im Schutz des Kostüms wäre es vermutlich einfach, sich der Performance zu widersetzen. Doch genügen die Lautsprecherstimme und der instruierte Performer, um den Ehrgeiz zu schüren, alle Handlungen korrekt auszuführen. Es zeigt sich also eine ganze Gruppe gesichtslos und folgsam. Der schwarze Anzug verstärkt die Anpassungsfähigkeit der Teilnehmer.

Doch gibt es auch in **FORCE** eine physische Hemmschwelle, die eine dauerhafte Assimilation an die uniforme Situation unerträglich werden lässt. Außer kleinen Sichtfenstern für die Augen besitzt der Anzug keinerlei Öffnungen, so dass die ursprüngliche Komfortzone irgendwann zum Schwitzkasten wird. Der Teilnehmer muss seiner individuellen Erscheinung Raum geben und den Anzug nach einer gewissen Zeit ausziehen. An dieser Stelle durchbricht Falsnaes die Distanz zwischen dem Teilnehmer in seiner Doppelrolle als Objekt und Rezipient. Die physisch anstrengende Einbindung in die Performance löst die Entfremdung auf. Die persönliche Grenzerfahrung ist bei **FORCE** nicht sofort offensichtlich, aber vorhanden. Christian Falsnaes zeigt, wie sorglos sich der Besucher einem System und scheinbaren Autoritäten ausliefert, wenn er sich in Sicherheit wähnt. Dies gilt nicht nur für die performativen Arbeiten im Rahmen von Kunstveranstaltungen. Dabei ist das Spielerische in **FORCE** besonders verlockend und heimtückisch und entpuppt sich als Wolf im Schafspelz. Vielleicht stellt die Arbeit deshalb den Titel der Gesamtausstellung.

Die direkte Verbindung zum Alltag des Ausstellungsbesuchers wird bei **FORCE** ebenso erkennbar wie in den anderen Arbeiten. Ein Teil der Suche nach Selbstbestätigung ist die Zugehörigkeit zu einer Gruppe durch die Akzeptanz einfacher Regeln. Die fortlaufende Projektion positiver Selbstbildnisse in Form von Fotos, Kommentaren und Likes sind weder Ausdruck von Individualität noch kritischer Meinungsäußerung. Sie rekurrieren auf ein System gesellschaftlich anerkannter Standards, die im Rahmen von Gruppen verfeinert und genauer definiert werden, um sie dann als Konsens zu pflegen und weiterzuentwickeln.¹¹⁷ Kritisches Hinterfragen könnte den Einzelnen die Zugehörigkeit in der Gruppe kosten. Insbesondere Plattformen in den sozialen Medien befördern ein Verhalten, das von völliger Konformität, Austauschbarkeit und individueller Belanglosigkeit geprägt ist.

Als Werk ist auch **FORCE** ein Konzept, das durch die Teilnehmer Leben erfährt. Das Kommen und Gehen der schwarzen Gestalten im weißen Museumssaal lässt den Einzelnen unwichtig erscheinen. Wichtig ist nur der Fortbestand des Systems. Dort liegt

¹¹⁷ Vgl. Hervol (2015), S. 35.

die Kraft, die das Zusammenleben ordnet und es für die Mitglieder der Gruppe angenehm und berechenbar macht. **FORCE** fordert durch die unmittelbare Erfahrung der freiwilligen Unterwerfung dazu auf, sich der akzeptierten Strukturen bewusst zu werden. Dabei kann die Erfahrung von Kunst im geschützten Raum als Mikrokosmos für mögliches Handeln in alltäglichen Situationen verstanden werden. **FORCE** gibt dabei auch Hoffnung. Die Individualität erobert sich die Freiheit zurück. Dauerhaft hält es niemand im schwarzen Anzug aus. Falsnaes schafft in den Performances seiner Teilnehmer eine direkte Verbindung zwischen Kunst und gesellschaftlichem Leben.

3.3. Das neue Werk **ICON**

ICON ist neben **FORCE** die zweite aktuelle Arbeit von Christian Falsnaes in Krefeld. Steht **FORCE** auch als Titelgeber der Gesamtausstellung im Mittelpunkt, weil die Arbeit zentrale Aspekte der anderen präsentierten Werke bündelt, so kommt **ICON** eine Sonderstellung zu, da es sich um eine ortsspezifische Arbeit handelt, die zudem als Kommentar und Illustration für das Schaffen des dänischen Künstlers verstanden werden kann. **ICON** besteht aus einer partizipativen Performance und einem Film. Das anwesende Publikum ist sowohl Teil der Performance als auch Protagonist des daraus entstehenden filmischen Werkes. **ICON** beschäftigt sich mit der Autorität von Künstlern, die nach 1945 in Krefeld ausgestellt haben und deren Werke im Besitz der Krefelder Kunstmuseen sind. Diese Künstler sind durch ihre damals revolutionären Arbeiten zu Kultfiguren geworden, zu Ikonen, deren Einflüsse bis heute fortwirken. Gemeinsam ist den ausgewählten Künstlern, dass sie den Werkbegriff erweitert, eine neue Sichtweise auf die Kunst entwickelt und dabei dem Rezipienten eine zentrale, aktive Position gegeben haben. Im Fokus stehen Arbeiten ausschließlich männlicher Künstler, die für **ICON** diese Vorreiterrolle einnehmen. Christian Falsnaes bestückt für **ICON** den Raum im Kaiser Wilhelm Museum, in dem Joseph Beuys 1971 bei **Kunst = Mensch** über den Sinn und die Wirkung von Kunst, die Bedeutung von Museen und die Möglichkeit des Einzelnen, die Gesellschaft und die Demokratie zu gestalten, mit Publikum debattierte. Bei allen ausgestellten Werken handelt es sich um Kopien, die speziell für **ICON** angefertigt wurden. Im Laufe der Performance zerstört das Publikum die Duplikate und verwandelt die vermeintliche Sammlungspräsentation in ein eigenes, neues Werk.

Zu jenen Exponaten, die in **ICON** als Kopie verwendet werden, gehören das **Monochrom blau ohne Titel** (1957) von Yves Klein, ein **Hartfaserbild** (1968/2010) von Imi Knoebel, ein **Concetto Spaziale, Attesa** (1962) von Lucio Fontana, Blinky Palermos **Blaues Dreieck** (1969) und Reiner Ruthenbecks **Schwarzer Papierhaufen** (1970),

ebenso wie *Self-Portrait as a Fountain* (1966) von Bruce Nauman und eine Arbeit von Franz Erhard Walther: *Zwei Keilformen* (1994).¹¹⁸

3.3.1 Die zitierten Künstler in *ICON* und ihre Werke

Yves Klein vollzieht bereits in den 1950er-Jahren mit seinen monochromen Bildern einen Befreiungsakt. „Ein gewöhnliches Bild, wie man es in seiner allgemeinen Materie versteht, ist für mich wie ein Gefängnisfenster, dessen Linien, Konturen, Formen und Komposition von den Gitterstangen bestimmt werden. (...) Die Farbe dagegen ist natürlichen und menschlichen Maßes, sie badet in kosmischer Sensibilität.“¹¹⁹

Klein befreit sich von allen Beschränkungen bis auf diejenigen, die der Rahmen des Bildes ihm naturgemäß bietet. Er beklagt zudem, dass die Betrachter von Kunst zu sehr in einer althergebrachten Sichtweise verfangen seien und sich durch eingeübte Muster nicht der neuen Einfachheit offen hingeben können.¹²⁰ In seiner Lossprechung von der Materie bleibt für Klein nur das Immaterielle in der Kunst und in der Farbe, die nicht greifbar ist. Dabei richtet sich sein Blick nicht nur auf seine Zeit sondern auch auf die Zukunft. „Man soll (...) daran denken, daß wir im Atomzeitalter leben, wo all' das, was materiell und physisch ist, von heute auf morgen verschwinden kann, um nur noch dem Platz zu lassen, was man sich an Abstraktestem vorzustellen vermag.“¹²¹

Imi Knoebel, der mit einem *Hartfaserbild* bei *ICON* vertreten ist, bewundert Yves Klein. Auch für Knoebel ist nach dem Zweiten Weltkrieg ein neues Zeitalter angebrochen. Der Verlust des Totalanspruchs in der Politik spiegelt sich in der Kunst im Ende der Moderne wider.¹²² „An deren Stelle rückt die Begründung in der *Null*, im Nichts. Eine völlig neue Qualität, allerdings eine in der Kunst selbst begründete.“¹²³ Diese Position

¹¹⁸ Alle Angaben zu den in *ICON* zitierten Original-Werken der Kunstmuseen Krefeld entnommen aus: Hentschel, Martin (Hrsg.): *Das Abenteuer unserer Sammlung. Kunst nach 1945* aus den Kunstmuseen Krefeld. Bestandskatalog, Krefeld 2016, S. 64: *Monochrom blau ohne Titel* (Yves Klein), S. 336: *Hartfaserbild* (Imi Knoebel), S. 51: *Concetto Spaziale, Attesa* (Lucio Fontana), S. 522: *Blaues Dreieck* (Blinky Palermo), S. 192: *Schwarzer Papierhaufen* (Reiner Ruthenbeck), S. 188: *Self-Portrait as a Fountain* (Bruce Nauman), S. 128: *Zwei Keilformen* (Franz Erhard Walther).

¹¹⁹ Klein, Yves: „Meine Stellung im Kampfe zwischen Linie und Farbe“, in *ZERO* Vol. I, Zur 7. Abendausstellung *DAS ROTE BILD*, hrsg. von Otto Piene und Heinz Mack, Düsseldorf 1958, S.9.

¹²⁰ ebenda, S. 9.

¹²¹ ebenda, S. 10.

¹²² Stüttgen, Johannes: „Das Pochen auf die Anfänge, den Anfang. Die Kernstücke“, in: Imi Knoebel. *Kernstücke*. Ausstellungskatalog, hrsg. von Martin Hentschel, Bielefeld 2015, S. 74.

¹²³ ebenda, S. 76.

des absoluten Neuanfangs aus dem Nichts verbindet ihn auch mit der ZERO-Bewegung, die ebenfalls von der Idee der Grenzenlosigkeit eines Yves Klein inspiriert ist.¹²⁴

„Lucio Fontana hingegen hatte das Raumproblem in der bildenden Kunst auf die einfachste Weise gelöst, (...) indem er die Fläche der Leinwand mit einem Messer durchlöcherte und sich so in unserer Vorstellung ein potentiell unendlicher Raum hinter dem Bild auftat, das Spiel zwischen Realität und Imagination ins Unendliche weitertreibend.“¹²⁵ Auch er ist in seinem *Manifesto dello Spazialismo* der Ansicht, dass Kunst vielleicht ewig jedoch keinesfalls unsterblich sei und somit keinen uneingeschränkten Wahrheitsanspruch für sich behaupten könne.¹²⁶ „Fontana's distinct aim had been to create an 'ambiente' that would unsettle the visitors, that would force them to fall back onto themselves as they would not be able to relate their visual and visceral experience to anything else they knew.“¹²⁷ Fontana beschäftigt sich mit seinen Arbeiten unter dem Titel **Concetto Spaziale** mit dem Konzept der Unendlichkeit und der Immaterialität und stellt den Betrachter hierdurch vor neue Herausforderungen.

Auch Blinky Palermo erkundet mit seiner Kunst die Beziehungen zwischen Werk, Raum und Betrachter: „Palermos Œuvre zeichnet sich dabei durch eine große Konsequenz aus, aber auch durch eine hohe Reflexion über die bildnerische Definition und die Freiheit des Betrachters, über Kunstwerk und Raum und die Kunst allgemein als fragiles Bedeutungsgeflecht.“¹²⁸ Ähnlich wie Fontana fordert er den Betrachter heraus, sich selbst in diesem Netzwerk zu finden und zu betrachten.

Reiner Ruthenbecks **Schwarzer Papierhaufen** zeigt die Vorstellung des Künstlers von der Kunst sowohl als Objekt als auch als Konzept.¹²⁹ Der Papierhaufen ist immer ein Original, jedoch eines, das nach jeder Präsentation neu erstellt werden muss. Es ist nicht das Objekt allein, sondern die Idee davon, die von Bedeutung ist. Ruthenbeck schätzt die interaktiven Möglichkeiten, die das Internet heutzutage bietet, insbesondere die Möglichkeiten der schnellen Kommunikation und Verbreitung von Informationen und Ideen. „Das hat etwas wunderbar Leichtes. So habe ich mir die Kunst immer vorgestellt.“¹³⁰

¹²⁴ Piene, Otto: „Die Entstehung der Gruppe >>ZERO<<“, in: ZERO 4321, hrsg. von Dirk Pörschmann und Mattijs Visser, Düsseldorf 2012, S. 21.

¹²⁵ Schmied, Wieland: „Etwas über ZERO“, in: ZERO 4321, hrsg. von Dirk Pörschmann und Mattijs Visser, Düsseldorf 2012, S. 12.

¹²⁶ Gottschaller, Pia: *The Act of Creating Space: Lucio Fontana*, München 2008, S. 26.

¹²⁷ ebenda, S. 28.

¹²⁸ Groos, Ulrike / Küper, Susanne / Müller, Vanessa Joan (Hrsg.): *palermo*. Ausstellungskatalog, Köln 2007, S. 29.

¹²⁹ Brockhaus, Christoph und Groos, Ulrike: „Interview mit Reiner Ruthenbeck. 17. September 2008, Ratingen“, in: Reiner Ruthenbeck. *Werkverzeichnis der Installationen, Objekte und Konzeptarbeiten*, hrsg. von Ulrike Groos und Christoph Brockhaus, Köln 2008, S. 35.

¹³⁰ ebenda, S. 42.

Letztlich gehört auch Bruce Naumans **Self-Portrait as a Fountain** zum Besitz der Kunstmuseen Krefeld. Die Kopie der Fotografie, in der sich Nauman selbst zur Skulptur erhebt, erhält im Laufe von **ICON** einen besonderen Stellenwert. Falsnaes selbst bemächtigt sich des Duplikates und verändert es noch einmal, nachdem das Publikum die Performance beendet hat.

Mit Franz Erhard Walthers **Zwei Keilformen**¹³¹ referiert **ICON** schließlich auf einen Künstler, dessen Anliegen es ist, den Betrachter zum Akteur zu machen und das Werk als etwas zu definieren, das erst in der Handlung entsteht.

Die in den Kunstmuseen Krefeld hergestellten Duplikate, positioniert in dem Saal, in dem Joseph Beuys seine Aktion **Kunst = Mensch** durchgeführt hat, bilden das Setting für die Performance und den Film **ICON** von Christian Falsnaes.

3.3.2 Die Performance und der Film **ICON**

Christian Falsnaes versammelt zur Eröffnung seiner Ausstellung die Ikonen der Kunst in Krefeld nach 1945 und das alles in dem Raum, in dem Joseph Beuys **Kunst = Mensch** zur Aktion erklärte. Die Kopien der Original-Arbeiten hängen an den Wänden des Ausstellungssaales, weitere Exponate sind im Raum verteilt. Es könnte sich um eine klassische Sammlungspräsentation handeln. In angemessenem Abstand zu den Kunstwerken durchlaufen die Gäste des Eröffnungsabends den Ausstellungsraum, denn sie wissen nicht, dass es sich bei den Exponaten um Kopien handelt.

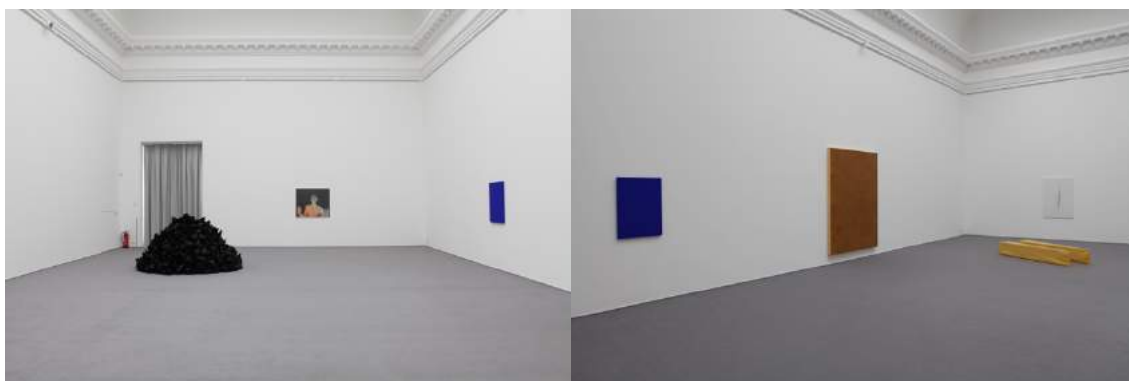


Abb. 18: **ICON**, Installationsansicht 1

Abb. 19: **ICON**, Installationsansicht 2

Nach einigen einleitenden Worten der Ausstellungsverantwortlichen fordert Christian Falsnaes das Publikum auf, den Raum, in dem sie sich befinden, überhaupt erst einmal zu gestalten. Das Publikum muss an diesem Abend erst selbst tätig werden, bevor eine

¹³¹ Vgl. hierzu Abbildung 4 in Kapitel 2.2, S. 14.

Eröffnung stattfinden kann. Mit dieser Aufforderung an das Publikum setzt Falsnaes die Rituale außer Kraft, die eine Ausstellungseröffnung bestimmen.¹³² Bei dieser Vernissage muss sich das Publikum das Glas Prosecco erst verdienen. Das kunstinteressierte Publikum erkennt, dass es sich um eine Performance handelt, in der sie die Akteure sein werden. Dies bedeutet automatisch, dass die ausgestellten Arbeiten keine Originale sein können, wenn sie durch die Hand des Publikums verändert werden sollen. Auch wenn die Kopien im vorgegeben Arrangement genau wie Originale präsentiert werden, hilft das Verständnis des Regelwerks einer Kunstaussstellung dabei, die aktuelle Situation richtig einzuschätzen. In der vorgegebenen Konstellation avancieren die Fälschungen der Werke zu Originalen. Sie werden zu Substituten, welche die Bedeutung der Originale transportieren, jedoch mit dem Unterschied, dass ihnen materiell nicht der gleiche Wert zukommt und sie als Werkstoff für Neues genutzt werden sollen. Nur wer die Codes des Kunstbetriebes kennt und sich dieser Zwischentöne bewusst ist, wird sich als Besucher auf das Abenteuer der Neugestaltung einlassen.

Dabei lässt Falsnaes die Ausstellungsbesucher eine doppelte Arbeit tun. Nicht nur der Ausstellungsraum **ICON** soll gestaltet werden, auch ein Film unter dem Titel **ICON** ist geplant. Der anwesende Künstler wird zum Regisseur, die Ausstellungsbesucher zu Darstellern. Die Autorität des Künstlers als leitender Kopf der Gruppe ist akzeptiert. Wer nicht Teil von **ICON** werden möchte, verlässt den Saal.

Falsnaes leitet die Gruppe an, Ruthenbecks Papierhaufen durcheinander zu wirbeln, Yves Kleins Monochrom zu zersägen, die Wände und die gehängten Bilder mit schwarzer Farbe zu übermalen und Blinky Palermos **Blaues Dreieck** von seinem Platz über der Tür zu stürzen. In spielerischer Freude bewerfen sich Gäste mit Walthers **Zwei Keilformen**, die bereits nach kurzer Zeit einen derangierten Eindruck machen. Ein weiterer Besucher hat den Schlitz des **Concetto Spaziale, Attesa** entdeckt und greift beherzt hinein, um in die Unendlichkeit einzutauchen. Das Publikum ist enthusiastisch. Unausgesprochen aber im kollektiven Wissen der Kunstkenner gespeichert, wiegen sich die Teilnehmenden in der Gewissheit, dass sie in dieser Aktion keine Original-Werke beschädigen, sondern selbst Teil einer Kunstaktion sind. Trotzdem mag es dem ein oder anderen Freude bereiten, das sonst Verbotene zu tun und in einem Ausstellungshaus zerstörerische Kräfte wirken zu lassen.

¹³² Vgl. Reith (2015), S. 85.



Abb. 20: *ICON*, Performance

Die Anweisungen, die Falsnaes im Prozess gibt, sind allgemein und doch eindeutig. Sie geben dem Teilnehmenden genügend Freiheiten, um Spaß am Mitmachen zu entwickeln und sind doch so zielgerichtet, dass sie für den geplanten Film das gewünschte Ergebnis liefern. Niemand im Raum soll sich mit der Aufgabe der Zerstörung überfordert fühlen oder genötigt, eigene Entscheidungen zu treffen. „Das Gleichgewicht zwischen Macht, Kontrolle, Freiheit und Improvisation zu halten, ist sehr schwierig. Je mehr Freiheiten ich dem Publikum gebe, umso schwerer fällt es ihm, mitzumachen.“¹³³ Das Versprechen von Unbeschwertheit und Vergnügen gehört dazu, wenn Falsnaes erreichen möchte, dass die Teilnehmer alte Gepflogenheiten ablegen und neue Vereinbarungen eingehen. Das Gerüst zur erfolgreichen Zusammenarbeit in der Performance besteht auch im Chaos aus Autorität und Struktur. Falsnaes leitet das Publikum sanft an. Die aggressive Haltung, die in seinen Videos zu sehen ist, ist eine Inszenierung für den Film und findet so in der Performance *ICON* nicht statt. Falsnaes etabliert unter den Anwesenden ein Gemeinschaftsgefühl, eine Art Komplizenschaft, die sie mit dem Künstler verbindet.

Das Video *ICON* ist für Falsnaes dabei das eigentliche Werk, die Performance ist nur ein Teil der Arbeit.¹³⁴ Die Akteure des Abends trennt er streng vom Publikum, das den Film später anschauen soll. „Everything we do will be staged for the camera. And

¹³³ Chan, Carson (2012), S. 93.

¹³⁴ Schmidt (2018), in: KUNSTFORUM International, S. 206.

that also means that the real audience is not you but the viewers of the video.¹³⁵ Christian Falsnaes weist den Akteuren des Abends eine Sonderstellung zu. Sie sind Teil des Schaffensprozesses und des Werkes, haben Freude an der Mitwirkung, tragen aber nicht die Verantwortung für das Ergebnis. Er macht sie zu Vorbildern für jene, die das Video nur schauen aber nicht aktiv sind. Dabei besitzt auch diese Rollenzuweisung eine zweite, dunkle Seite. Die Gruppe agiert in der Performance, hat aber keine Kontrolle über die Ausgestaltung des Werkes. Dies können sie später beim Anschauen des Films selbst erleben. Mit stechendem Blick nähern sich die Akteure der Kamera und nehmen die Zuschauer ins Visier, als wollten sie diese für ihre Untätigkeit strafen. Dabei erinnert das Näherkommen der Teilnehmer eher an eine Gruppe Untoter, die vor der Linse des Kameraobjektivs durch einen unbekanntes Bann zum Stillstand kommen. Falsnaes schließt aus. Er unterscheidet zwischen aktiven und passiven Besuchern. Doch genau durch diese Teilung überführt er die Darsteller der Performance in ihrer augenscheinlichen Aktivität trotzdem als konforme und gefügte Gruppe, die den Ausschluss Andersdenkender nicht scheut. Auch so kann sich der Teilnehmer in **ICON** wiederbegegnen.



Abb. 21: *ICON*, Teilnehmer/Performance, Verwendung des Film-Stills aus dem Video mit freundlicher Unterstützung von Christian Falsnaes

¹³⁵ Falsnaes, Christian in Kollaboration mit den Kunstmuseen Krefeld: *ICON*, Erstaufführung Kunstmuseen Krefeld 5. April 2018, Krefeld 2018, TC: 10:21-10:55. Das Video wurde freundlicherweise von Christian Falsnaes in einem nicht öffentlichen Internetlink zur Verfügung gestellt.

Der Film **ICON** ist auch dokumentarischer Natur. Er gleicht in Teilen einem Lehrfilm, der Einblick in Christian Falsnaes Arbeiten geben soll. Der Künstler selbst, seine Galeristin und auch die Ausstellungskuratorin der Kunstmuseen Krefeld, Sylvia Martin, sprechen über ihre Erlebnisse in der Zusammenarbeit mit dem Künstler und die Idee hinter **ICON**.¹³⁶ Zudem schließt der Film auch Bilder aus der Gesamtausstellung mit ein, beispielsweise aus **FORCE** und **Available**. Sylvia Martin erklärt: „ICON ist eine Ausstellung in der Ausstellung von Künstlern, die vor allen Dingen nach 1945 (...) den Werkbegriff, den Kunstbegriff wesentlich geweitet haben und neu definiert haben.“¹³⁷ Dabei fasst Falsnaes in **ICON** zentrale Punkte zusammen. Die Frage nach dem Werkbegriff stellt sich bei **ICON** mehrfach. Falsnaes verwendet Duplikate in der Ausstellung, die in ihrer Bedeutung die Originale repräsentieren, lässt sie zerstören, um mit dem Publikum ein neues, wiederum originales Werk zu formen. Dabei setzt er die Teilnehmer nicht nur als Mitschöpfer ein, sondern auch als lebendige Skulpturen, die vom anwesenden Fotografen, der durch die neu arrangierten Exponate streift, ebenso gemustert und festgehalten werden wie die zerstörten Duplikate. Der Künstler thematisiert damit nicht nur die fließenden Rollen zwischen Kunst, Betrachter und Teilnehmern, er rückt die Rezeption selbst und auch die filmische Inszenierung, den Akt des Filmemachens, als künstlerische Tätigkeit ins Zentrum. Nicht nur das Werk und seine Beteiligten werden zum Thema. Der Fotograf und das Kamerateam, Rezipienten der Situation, werden selbst zu Akteuren und Objekten des filmischen Werkes. Falsnaes eröffnet mit **ICON** gleich mehrere Perspektiven und Bedeutungsebenen. Er zeigt die Möglichkeiten der ewigen Dopplung und Reproduktion, die eine Fälschung zum Original werden lässt, den Akteur zum Zuschauer, den Schöpfer zum Objekt und den Gestaltenden zum Fremdbestimmten. Er zeigt die Welt in ihrer Widersprüchlichkeit und Vielschichtigkeit, als Kopie und Original.



Abb. 22: **ICON**, Fotograf



Abb. 23: **ICON**, Kamerateam

Verwendung der Film-Stills mit freundlicher Unterstützung von Christian Falsnaes

¹³⁶ Falsnaes, Christian: **ICON** (2018), TC: 00:20-03:13.

¹³⁷ ebenda: TC: 02:25-02:41.

In **ICON** sagt Falsnaes selbst: „For me it was important to relate to the history that has shaped the ideas of art that enables someone like me to do the kind of art that I do.“¹³⁸ Somit ist **ICON** auch eine Hommage an die Künstler, auf die er sich bezieht. Die Zerstörung der Vorbilder ist eine Notwendigkeit, denn ohne Abgrenzung zu bereits Etabliertem entwickelt sich nichts Neues. Falsnaes überlässt diesen Schritt den Anwesenden und fordert sie damit auf, in der Gestaltung des Kunstsektors aktiv zu werden und den Künstler nicht zur Ikone sondern zum Gefährten werden zu lassen. Der Besucher aber erobert sich nur scheinbar den Museumsraum zurück. Schließlich fordert Falsnaes bei den Teilnehmern die Akzeptanz von Regeln ein, die er als Künstler festsetzt. Seine Performances sind keine demokratischen Aktionen.

Das letzte Bild des Films zeigt den Künstler vor Naumans zerstörtem **Self-Portrait as a Fountain**. Auch dieser Szene wohnt eine Doppeldeutigkeit inne. Zum einen reiht er sich als lebende Skulptur, wie einst Nauman, in die Ausstellung des Performance-Raumes ein. Zum anderen etabliert er sich selbst als neue Ikone, die einen Vordenker wie Nauman ablöst. Hierdurch bekräftigt Christian Falsnaes trotz vorangegangener Zusammenarbeit mit dem Publikum seine Autorität als Künstler.

Diese Autorität wird durch eine weitere Handlung unterstrichen, die Falsnaes nach der Performance vornimmt. Er fotografiert die vom Publikum veränderte Kopie **des Self-Portrait as a Fountain**, übermalt diese Abbildung ein weiteres Mal und hängt sie im Performanceraum der ursprünglichen Kopie gegenüber. Somit begegnen sich einerseits das Kunstwerk des Publikums und das Werk des Künstlers auf Augenhöhe. Beide können für sich beanspruchen, keine Kopien mehr, sondern originale Kunstwerke zu sein. Trotzdem: Der Künstler hat das letzte Wort. Er muss der Arbeit des Publikums etwas entgegensetzen und wieder ein neues Original erschaffen.

Es ist schwer zu sagen, ob das Publikum tatsächlich als kreative Kraft in **ICON** wirksam sein darf, oder ob es nur als Mittel zum Zweck genutzt wird, die alten Ikonen zu zerstören, um den Weg freizumachen für eine neue Künstlergeneration, die durch Christian Falsnaes repräsentiert wird. Ganz sicher aber hat das partizipierende Publikum seine Biegsamkeit unter Beweis gestellt und sich innerhalb dieses spezifischen künstlerischen Kontextes verführen lassen, folgsam zu sein. Im Video fordern die Teilnehmer das Publikum auf, es ihm gleich zu tun. So werden Kultfiguren geschaffen: Das Publikum ist involviert und hat Anteil an dem Stellenwert, den der Künstler für sich beansprucht.

¹³⁸ ebenda: TC: 02:04-02:14.



Abb. 24: *ICON*, der Ausstellung hinzugefügtes Video *ICON*, Installationsansicht
Kunstmuseen Krefeld 2018

Dabei ist die neue Ikone, Christian Falsnaes, gar nicht so unverkennbar anders als seine Vorgänger. Falsnaes steht als männlicher Künstler in der direkten Folge anderer männlicher Künstler, die den Weg bereitet haben, den Falsnaes heute beschreitet und gestaltet. **ICON** legt, gewollt oder ungewollt, ein System männlicher Macht und Autorität offen, das zwar Veränderungen unterliegt aber bis heute dominant ist. **ICON** stellt ausschließlich Kopien von Werken männlicher Künstler aus, in deren Nachfolge Christian Falsnaes gestellt wird. Die spezielle Auswahl der Vordenker mag dem Bestand der Sammlung der Kunstmuseen Krefeld geschuldet sein, und Falsnaes ist nun einmal ein männlicher Künstler. Trotzdem zeigt sich auch hier, wie selbstverständlich in einem bestehenden System operiert wird, und wie schwierig es ist, dieses System zu durchschauen oder gar zu durchbrechen. Werden im Akt der Zerstörung von **ICON** die Vorbilder von einst symbolisch entmachtet, so wird doch deutlich, dass ihre Kraft –**FORCE**– nicht so einfach vergeht. Die Vergangenheit hat immer eine Wirkung auf die Gegenwart und auch auf die Zukunft. Auch dies ist eine Perspektive, die der Betrachter des Films **ICON** und der Performance einnehmen kann.

Falsnaes Arbeiten sind niemals eindeutig. Sie verwischen nicht nur die Positionen zwischen Betrachter, Künstler und Werk, sondern beständig auch die zwischen Original und Fälschung, zwischen dem, was als richtig oder falsch bewertet wird. Letztendlich

obliegt es dem Betrachter, sich kritisch in der Szenerie von **ICON** zuzuschauen. **ICON** ist Täuschung und Wahrheit zugleich. Der Partizipierende ist Akteur, Material und Bestandteil aber auch Betrachter des Werks. Der Künstler ist Komplize, Schöpfer aber auch Verführer. Ein Urteil fällt Falsnaes in seinen Arbeiten nicht. Als eine Aufforderung, genau hinzusehen und einen neuen Blickwinkel einzunehmen, können seine Werke allemal verstanden werden. Sie gehören in all ihren Facetten zusammen, die verschiedenen Rollen, in die der Einzelne schlüpft, die Originale und Kopien und die vielfältigen Perspektiven, mit denen diese Arbeit rezipiert werden kann. Sie alle machen **ICON** in der jeweils gewählten medialen Form zu einem einzigartigen Werk: als Performance, als Ausstellungsraum und als Film, der nach Fertigstellung wiederum als Exponat der Ausstellung hinzugefügt und gezeigt wird.

Die Verwirrung, die Falsnaes mit **ICON** stiftet, ist ein Abbild unseres individuellen Erlebens, der Widersprüche, die das Zusammenleben und Funktionieren in der Gemeinschaft ausmachen. In den heute selbstverständlichen Informations- und Kommunikationsstrukturen der digitalen Medien kommt der Vervielfältigung der Werke, der ständigen Reproduktion und der Unschärfe zwischen Wirklichem und Erfundenem eine besondere Bedeutung zu. Was echt und was falsch ist, kann im World Wide Web nicht mehr eindeutig ausgemacht werden. Die Rollen, die der Einzelne in den Strukturen verschiedener Gruppen einnimmt, sind vielfältig. Für die Funktionen, die Personen dort einnehmen sollen, benötigen sie nicht unbedingt individuelle Eigenschaften, sondern nur die Akzeptanz bestimmter Regelwerke. All diese Elemente, die wahren und die gefälschten, sind Bestandteil des alltäglichen Erlebens und somit Realität.

Falsnaes hält in seinen Arbeiten den Teilnehmern einen Spiegel vor und zeigt die Vielschichtigkeit und auch Widersprüchlichkeit ihrer Handlungen. Die Teilnahme an Falsnaes Performances konfrontiert den Besucher mit Fragen zur eigenen Entscheidungsfreudigkeit, Abhängigkeit und Passivität. Aber auch dies ist nur eine Möglichkeit der Betrachtung. Schließlich finden die Performances im geschützten Museumsambiente statt. Erlaubt ist auch, den Moment zu genießen und ihn nicht mit dem Alltag zu verknüpfen. Schließlich kann ja nichts passieren.

4. Der partizipierende Museumsbesucher in der Kunst: ein Ausblick

Christian Falsnaes Arbeiten in der Ausstellung *FORCE* liefern Beispiele, wie der Besucher zum aktiven Teilnehmer im Museum werden kann. In der Partizipation nimmt er zeitgleich verschiedene Rollen ein: Er ist Akteur und Befehlsempfänger, Schöpfer und Teil des Kunstwerkes, Objekt und Betrachter. Diese körperliche Einbindung des Einzelnen in den Gesamtkontext Kunst löst die sonst vorhandene Distanz zwischen Besucher, Werk und Künstler auf, um sie, zumindest für Momente, zu einem Ganzen werden zu lassen. Als Objekt im selbst geschaffenen und betrachteten Werk begegnet sich der Teilnehmer und wird mit seinen persönlichen Handlungsweisen konfrontiert.

Dabei instrumentalisiert Christian Falsnaes die Macht der Rituale und gesellschaftlich akzeptierter Prozesse in einer solchen Intensität, dass sie dem Teilnehmer in seinen eigenen Ausführungen teils physisch schmerzhaft spürbar werden. Auf der einen Seite bekräftigt Falsnaes, dass Autorität, Strukturen und Machtverhältnisse die Grundpfeiler unseres Zusammenlebens und die Quelle unserer Selbstbestätigung darstellen. Auf der anderen Seite führt er Unaufmerksamkeit, Bequemlichkeit und auch Verantwortungslosigkeit als Nebenwirkungen auf, die mit dem eigenen nahtlosen Einfügen in gegebene Strukturen verbunden sind. In seinen Performances bringt Falsnaes die Teilnehmer an ihre persönlichen Grenzen. Dies geschieht nicht dadurch, dass die Besucher sich gegen die Anweisungen auflehnen, sondern dass sie ihnen in der Negierung der Individualität bis zur Erschöpfung Folge leisten, um gänzlich mit dem Werk zu verschmelzen. Dabei werden Abhängigkeiten deutlich, die Widersprüche des eigenen Handelns und die Gefahr des Scheiterns.

Falsnaes agiert im Museum und nutzt es als Experimentierraum. Die Erfahrungen, die der Teilnehmer macht, bleiben nicht auf dieses Umfeld beschränkt. Auch der Künstler selbst präsentiert seine Arbeiten bewusst auf seiner Homepage und weiteren Internetplattformen. So wird er auch außerhalb der Kunstwelt wahrgenommen. Die Rezeption seiner Arbeiten ist nicht auf das Sonderformat eines Ausstellungshauses gerichtet. Das Werk selbst erlebt seine Umsetzung in unterschiedliche mediale Formate und erfährt seine Verbreitung durch weitere mediale Kanäle, sowohl analog als auch digital, die andere Wahrnehmungsmuster mit sich bringen. Insofern entspricht die Kunst von Christian Falsnaes unserer digitalen und multimedialen Zeit. Der Werkbegriff und die Bedeutung des Rezipienten erreichen bei Falsnaes neue Dimensionen, die weit über das hinausgehen, was die Ikonen nach 1945, auf die Falsnaes zurückgreift, bereits diskutierten.

Falsnaes schafft Ereignisse und Bilder für die Gegenwart mit Blick auf eine Zukunft, in der Kunst und Kunstschaffende sich zunehmend den Interessen und der Beobachtung einer breiten Öffentlichkeit stellen müssen, ohne jedoch dabei ihre eigene kritische Haltung zu verlieren. Ohne Vorbilder wie Walther, Nauman oder Beuys wäre eine solche Anschauung nicht möglich. Die Umsetzung und Verbreitung künstlerischer und gesellschaftlicher Ideen, die aufrütteln sollen, treffen im Zeitalter der multimedialen Reizüberflutung auf sehr komplexe und problematische Bedingungen. Falsnaes Zerstörung bedeutender Kunstwerke, die Erniedrigung der Teilnehmer bei **Feed** oder sein störender Auftritt im Bierzelt verursachen heute keine Skandale mehr. Wurde in **Kunst = Mensch** noch über den Sinn der Kunst für die Gesellschaft heftig gestritten, setzte Bruce Nauman in seinen Installationen den Besucher Urängsten aus und wurde Franz Erhard Walther für die Handhabung seiner Stoffbahnen belächelt, so wird Falsnaes als Künstler gehandelt, der die junge Generation der Digital Natives repräsentiert und genau durch seine ungewöhnlichen Aktionen Beachtung genießt. Das User-Zeitalter lebt vom Tempo der Veränderung und besonders von den kleinen und großen Skandalen, die nach kurzer Aufmerksamkeit schnell wieder vergessen sind. Wirklich Neues und Aufrüttelndes zu schaffen, ist schwer. Falsnaes eröffnet dem Besucher lediglich Wege der Selbsterfahrung. Ob und wie der Teilnehmer diese beschreitet, bleibt ihm selbst überlassen.

Der dänische Künstler bewegt sich hiermit in der Nähe von Joseph Beuys, der bereits in **Kunst = Mensch** die Brücke zwischen der Betrachtung von Kunst und der eigenständigen Handlung des Menschen in der Demokratie schlug.¹³⁹ Im Gegensatz zu Beuys bindet Falsnaes den Besucher unmittelbar in seine Arbeiten ein. Doch ebenso wie Beuys begreift Falsnaes Autorität als eine Notwendigkeit zur Ordnung gesellschaftlicher Verhältnisse. Bedingungslos fügen sollte sich der Einzelne jedoch nicht.

„Ich glaube nicht daran, dass Menschen sich untereinander ohne Machtverhältnisse organisieren können, aber das heißt nicht, dass ich an alle bestehenden Autoritäten glaube. (...) ich finde es wichtig, dass wir uns dies bezüglich sensibilisieren und bewusst wahrnehmen, wie solche Machtverhältnisse konstruiert werden. (...) Wenn ich sage, dass Autorität nicht unbedingt etwas Negatives ist, meine ich auf jeden Fall nicht, dass wir Autoritäten in der Gesellschaft blind akzeptieren müssen.“¹⁴⁰

Falsnaes geht es um die Anleitung zu einem Bewusstseinsprozess, einer Abstraktionsleistung, die der Besucher vollziehen kann aber nicht muss. Insofern ist seine Arbeit auch indirekt politisch.

„Politisch sind solche Arbeiten dann jedoch in keinem direkten Sinne, sondern eher indirekt oder potentiell – und zwar aufgrund der durch sie ermöglichten reflexiven Vergegenwärti-

¹³⁹ Vgl. hierzu Kapitel 2.3, S. 18.

¹⁴⁰ Stange (2016), S. 151.

gung von lebensweltlich konventionalisierten Haltungen und Einstellungen. Ob solche Reflexionen tatsächlich zu einer Bewusstseinsänderung führen, die in praktische Aktion übergeht, ist dann jedoch eine Frage, die nicht von der Kunst selbst entschieden wird.“¹⁴¹

Aufmerksam zu sein und sich von Vorgaben zu lösen: Dies kann die Aufforderung sein, die ein Betrachter oder Teilnehmer aus dem Ausstellungsbesuch von Christian Falsnaes mitnimmt. Denn überall dort, wo gesellschaftliche Teilhabe gewünscht und gefordert ist, gilt es Regeln zu beachten, deren Einhaltung überprüft und beobachtet wird und das gilt nicht nur für Kunstbetriebe: „It comes at exactly the moment when our behaviour in social spaces is becoming more scrutinized than ever before, not only by the artist but by the state, the civilian and the algorithm.“¹⁴²

Doch welche Entwicklungen nehmen Museen, um für Besucher interessant zu bleiben und nicht ihrem eigenen System als Kunstinstitution zum Opfer zu fallen? Sie richten Wohlfühlzonen in Form von Museumsshops und Cafeterien ein, nutzen Blockbuster-Ausstellungen und Events als Besuchermagnete. Es geht um den Erlebnisfaktor und das Populäre, das den Besucher in die Ausstellung locken soll. Auch der Einsatz digitaler Medien soll Modernität vermitteln und die Attraktivität der Ausstellungen erhöhen. Die Präsenz von Museen und Kulturinstitutionen in den sozialen Netzwerken kann Besucherinteressen wecken und sie bestenfalls in ihrem Interesse lenken, um sie für sich zu gewinnen, so Nina Simon in *The Participatory Museum*:

„Institutions may promote the most popular content, the newest content, staff-selected content, or content that is unique in some way. While some platform designers strive for transparency in promotion systems, most tailor their systems to feature the kind of content and behavior that they want to see modeled for others. (...) The power to promote and organize users' content may be the most important platform power for cultural institutions because it is the one that most dramatically enables the platform to present its values and model preferred behavior.“¹⁴³

Simon stellt den Besucher bestenfalls als Konsumenten ins Zentrum und argumentiert, dass partizipatorische Projekte nicht aus eigener Sinnhaftigkeit heraus gezeigt, sondern zur Festigung institutioneller Ziele eingesetzt werden sollten. „(...) participatory projects have value when they satisfy aspects of the mission. Institutions do not engage in participatory projects because they are fun or exciting but because they can serve institutional goals.“¹⁴⁴

Christian Falsnaes Performances sind Erlebnisse für die Teilnehmer. Er scheut die Nähe zur Unterhaltung nicht. Mittel zum Zweck, Besucherzahlen zu erhöhen und die

¹⁴¹ Rebutisch (2017), S. 79.

¹⁴² Rafferty, Penny (2018), URL: <https://elephant.art/social-breaking-interview-christian-falsnaes/> (Stand: 18.07.2018).

¹⁴³ Simon, Nina: *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California 2010, S. 125.

¹⁴⁴ ebenda, S. 13.

Existenz von Museen zu rechtfertigen, sind seine Arbeiten trotzdem nicht. Er bedient sich der Institution Kunst, um in auf den ersten Blick unterhaltenden Formaten kritische Inhalte zu vermitteln. Dabei sucht er bewusst die Auseinandersetzung in und mit den verschiedenen Organen der Kunstproduktion, -vermittlung und -verbreitung. Museen, die sich dieser Herausforderung stellen, suchen nach einem neuen und zukunftsweisenden Selbstverständnis.¹⁴⁵ Um die Aufgaben zu eruieren, die Museen auch in Zukunft tragfähig machen, bedarf es der Zusammenarbeit der Kunstinstitution, der Künstler und auch der Rezipienten. Dabei liegt die größte Herausforderung in der Kunst selbst, in der Art, wie es ihr gelingen kann, den Rezipienten zu berühren. Die Präsentation von Kunst in Ausstellungshäusern, die Gratwanderung zwischen der Akzeptanz in der breiten Öffentlichkeit und der Bewahrung der Einzigartigkeit künstlerischer Inhalte und Bedeutungen, die nur sie vermitteln kann, muss bewältigt werden.

Christian Falsnaes erreicht den Besucher durch unmittelbare Einbindung in seine Arbeiten. Er lässt ihn zum Teil des Kunstwerkes werden und bringt die Sichtweisen und Rollenverständnisse seiner wohl geordneten Welt durcheinander. Er unterläuft Rituale und schafft neue Regeln, er entgrenzt das Werk und die Rolle des Rezipienten und schafft doch neue Rahmenbedingungen. Die Arbeiten des Künstlers Christian Falsnaes sind so vielschichtig und bergen so viele Widersprüche, dass die Analyse durchaus auch mit einem Paradoxon enden darf. Denn letztlich ist bei aller Immaterialität, bei allen Konzepten und Grenzverschiebungen die Welt doch eine materielle. Sie ist räumlich und zeitlich eingefasst, so wie der Mensch selbst. Das weiß auch Falsnaes und gießt seine Arbeiten in dauerhafte Formen, damit sie für Museen interessant und den Kunstmarkt von Wert sind:

„Wir reden über das Bildhafte der Performance – es geht um die Bilder. (...) Es geht um die Erinnerung, die sich auf *Medien* stützt. Ob die mediengestützte Erinnerung eine Erinnerung ist, wäre zu fragen. Wovon sonst soll sich die Kunstgeschichte ernähren? Denn Performances wollen die Kunsthistoriker keine machen.“¹⁴⁶

Vielleicht gereicht es in einer zunehmend digitalisierten Welt zukünftig den Museen gerade zum Vorteil, dass sie als fixe Orte bestehen, die ein reales Erleben und die Betrachtung verstofflichter Werke ermöglichen? Dies gilt es gemeinsam mit dem Rezipienten herauszufinden. Doch auch Kunstbetriebe sollten wachsam und kritisch mit den Wünschen ihrer Kunden umgehen, wollen sie zukünftig nicht nur als ökonomisch erfolgreiche Betriebe Bestand haben.

¹⁴⁵ Vgl. Rebentisch (2017), S. 176.

¹⁴⁶ Gerz, Jochen: „Das Opfer der Kunst“, in: *Performance und Bild. Performance als Bild*, hrsg. von Christian Janecke, Berlin 2004, S. 185.

5. Literaturverzeichnis

Monografien

- Bubner**, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1989.
- Eco**, Umberto: Das offene Kunstwerk, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1977.
- Gottschaller**, Pia: The Act of Creating Space: Lucio Fontana, München 2008.
- Groos**, Ulrike / Küper, Susanne / Müller, Vanessa Joan (Hrsg.): palermo. Ausstellungskatalog, Köln 2007.
- Harlan**, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, 2. Auflage Stuttgart 1987.
- Hentschel**, Martin (Hrsg.): Das Abenteuer unserer Sammlung. Kunst nach 1945 aus den Kunstmuseen Krefeld. Bestandskatalog, Krefeld 2016.
- Kemp**, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst, Konstanz 2015.
- Larratt-Smith**, Philip: Bruce Nauman. Mindfuck, London 2013.
- Rebentisch**, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, 4. unveränderte Auflage, Hamburg 2017.
- Simon**, Nina: The Participatory Museum, Santa Cruz, California 2010.

Dissertation

- Groll**, Dieter: *Der andere Werkbegriff* Franz Erhard Walthers. Entstehung, Wandlung und Wirkung eines aus Handlungen gedachten Werks. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 2014.

Aufsätze

- Bogart**, Aaron: „Prompting Movement: Questions for Christian Falsnaes“, in: ELIXIR, hrsg. von Aaron Bogart und Christian Falsnaes, Berlin 2016, S. 8-9.
- Brockhaus**, Christoph und Groos, Ulrike: „Interview mit Reiner Ruhenbeck. 17. September 2008, Ratingen“, in: Reiner Ruthenbeck. Werkverzeichnis der Installationen, Objekte und Konzeptarbeiten, hrsg. von Ulrike Groos und Cristoph Brockhaus, Köln 2008, S. 34-43.

- Butler, Mark / Hervol, Anke / Herzogenrath, Wulf:** „Schwindel der Wirklichkeit. Wie die Besucher die Kunst neu erfinden“, in: Schwindel der Wirklichkeit. Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation. Ein Reader, hrsg. von Anke Hervol, Wulf Herzogenrath, Johannes Odenthal, Köln 2015, S. 8-15.
- Gerz, Jochen:** „Das Opfer der Kunst“, in: Performance *und* Bild. Performance *a/s* Bild, hrsg. von Christian Janecke, Berlin 2004, S. 175-190.
- Hervol, Anke:** „*Geheimnisse sind Lügen – Teilen ist Heilen – Alles Private ist Diebstahl.* Gedanken über die Schnittstellen zwischen Closed-Circuits, Selfies und sozialen Netzwerken“, in: Schwindel der Wirklichkeit. Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation. Ein Reader, hrsg. von Anke Hervol, Wulf Herzogenrath, Johannes Odenthal, Köln 2015, S. 33-44.
- Herzogenrath, Wulf:** „Closed-Circuit-Installationen oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger“, in: Schwindel der Wirklichkeit. Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation. Ein Reader, hrsg. von Anke Hervol, Wulf Herzogenrath, Johannes Odenthal, Köln 2015, S. S. 21-32.
- Hillgärtner, Jule:** „On Presence and Availability: Thoughts on Christian Falsnaes’s Available“, in: ELIXIR, hrsg. von Aaron Bogart und Christian Falsnaes, DISTANZ Verlag, Berlin 2016, S. 54-55.
- Martin, Sylvia:** „Museum als Material und Experiment. Wie Paul Wember die Entgrenzung der Kunst institutionell verortete“, in: Paul Wember und das hyperaktive Museum, hrsg. von Sylvia Martin und Sabine Röder, Nürnberg 2013, S. 172-208.
- Martin, Sylvia:** „Franz Erhard Walther“, in: Das Abenteuer unserer Sammlung. Kunst nach 1945 aus den Kunstmuseen Krefeld. Bestandskatalog, hrsg. von Martin Hentschel, Krefeld 2016, S. 126-129.
- Odenthal, Johannes:** „Tino Sehgal und Christian Falsnaes. Das Museum als Ort sozialen Handelns“, in: Schwindel der Wirklichkeit. Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation. Ein Reader, hrsg. von Anke Hervol, Wulf Herzogenrath, Johannes Odenthal, Köln 2015, S. 87-90.
- Piene, Otto:** „Die Entstehung der Gruppe >>ZERO<<“, in: ZERO 4321, hrsg. von Dirk Pörschmann und Mattijs Visser, Düsseldorf 2012, S. 20-23.

Resch, Christine: „Die auratische Reproduktion – die reproduzierte Aura: Über die Unersetzlichkeit des Museums-Shop für die Kunst“, in: Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, hrsg. von Christine Resch und Heinz Steinert, Münster 2003, S. 95-106.

Resch, Christine und Steinert, Heinz: „Aha, Meisterwerk: Alte und neue, kulturindustrielle und reflexive Tafelbilder“, in Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, hrsg. von Christine Resch und Heinz Steinert, Münster 2003, S. 109-128.

Röder, Sabine: „Joseph Beuys“, in: Das Abenteuer unserer Sammlung. Kunst nach 1945 aus den Kunstmuseen Krefeld. Bestandskatalog, hrsg. von Martin Hentschel, Krefeld 2016, S. 152-155.

Schmied, Wieland: „Etwas über ZERO“, in: ZERO 4321, hrsg. von Dirk Pörschmann und Mattijs Visser, Düsseldorf 2012, S. 9-17.

Smolik, Noemi: „Christian Falsnaes – Misleading Art“, in: ELIXIR, hrsg. von Aaron Boggart und Christian Falsnaes, Berlin 2016, S. 132-133.

Steinert, Heinz: „Das Ende von Kunst als Werk: Mona Lisas“, in: Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, hrsg. von Christine Resch und Heinz Steinert, Münster 2003, S. 29-38.

Stüttgen, Johannes: „Das Pochen auf die Anfänge, den Anfang. Die Kernstücke“, in: Imi Knoebel. Kernstücke. Ausstellungskatalog, hrsg. von Martin Hentschel, Bielefeld 2015, S. 73-79.

Weibel, Peter: „Franz Erhard Walther oder die performative Wende der Skulptur“, in: Franz Erhard Walther - OBJEKTE, benutzen, hrsg. von Peter Weibel, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Köln 2014, S. 5-18.

Zeitschriftenartikel

Chan, Carson: „Express Yourself. Portrait Christian Falsnaes“, in: SPIKE Art Magazine Nr. 33/2012, S. 86-97.

Klein, Yves: „Meine Stellung im Kampfe zwischen Linie und Farbe“, in ZERO Vol. I, Zur 7. Abendausstellung DAS ROTE BILD, hrsg. von Otto Piene und Heinz Mack, Düsseldorf 1958, S.9 – 10.

Reith, Annika: „Christian Falsnaes. *Ohne dich gibt es kein Werk*“, in: Spex Nr. 365, Nov./Dez. 2015, S. 82-87.

Schmidt, Sabine Maria: „Christian Falsnaes“, in: artist Kunstmagazin – neue Positionen, Nr. 115, Mai-Juli 2018, S. 44-50.

Schmidt, Sabine Maria: „Christian Falsnaes. Performance im Zeitalter ihrer ritualisierten Medialisierung. Ein Gespräch von Sabine Maria Schmidt, in: KUNSTFORUM International, Band 254, Juni/Juli 2018, S. 196-207.

Stange, Raimar: „GET INVOLVED! Gespräche. Christian Falsnaes. Das direkte Verhältnis von Kunst und Publikum“, in: KUNSTFORUM International, Band 240, Juni/Juli 2016, S. 148-151.

Zeitungsartikel

Plattenteich, Michaela: „Hier wird der Besucher Teil des Kunstwerkes“, in: Westdeutsche Zeitung (21.03.2018), S. 20.

Audioquelle

Kunstmuseen Krefeld: Kunst = Mensch, Tonbandaufnahme der Kunstmuseen Krefeld vom 15.12.1971, digitalisierte Audiodatei, Krefeld 2018.

Videoquelle

Falsnaes, Christian in Kollaboration mit den Kunstmuseen Krefeld: ICON, Erstaufführung Kunstmuseen Krefeld 5. April 2018, Krefeld 2018.

Internetquellen Christian Falsnaes (Homepage / YouTube)

Falsnaes, Christian (Homepage), URL: <https://christianfalsnaes.com> (Stand: 20.08.2018).

Falsnaes, Christian (Homepage), URL: [Christian Falsnaes, URL: https://christianfalsnaes.com/about-cv/](https://christianfalsnaes.com/about-cv/) (Stand: 20.08.2018).

Falsnaes, Christian (Homepage), URL: <https://christianfalsnaes.com/#/influence/> (Stand: 20.08.2018).

Falsnaes, Christian (Homepage), URL: <https://christianfalsnaes.com/#/portraits/> (Stand: 20.08.2018).

Falsnaes, Christian (Homepage), URL: <https://christianfalsnaes.com/#/time-line-movement/> (Stand: 20.08.2018).

Falsnaes, Christian bei **YouTube** unter dem Namen **P0and0not0P**, URL: https://www.youtube.com/channel/UCFHbxUxw0v6Sjpikfy_WjdA (Stand: 20.08.2018).

P0and0not0P/Christian Falsnaes: Influence (2012), in: YouTube, 14.02.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CtjR5Diz4nU> (Stand: 20.08.2018).

P0and0not0P/Christian Falsnaes: Männliches Auftreten als Folge gesellschaftlicher Machtverhältnisse zwischen Künstler und Publikum. four-channel video installation, excerpt (2012), in: YouTube 01.04.2014, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6k9eEGOUTsE> (Stand: 20.08.2018).

Weitere Internetquellen

Neuer Berliner Kunstverein n.b.k. (Homepage), URL: http://www.nbk.org/editio-nen/falsnaes_time_line_movement.html (Stand: 20.08.2018).

Nieberding, Mareike: „*Die Ablehnung hat mich bestärkt*. Franz Erhard Walther ist der wichtigste deutsche Künstler, den fast niemand kennt. Ein Gespräch über ein Leben ohne Kompromisse“, in: Süddeutsche Zeitung, Magazin, Heft 19/2018 vom 10.05.2018, URL: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/die-ablehnung-hat-mich-bestaerkt-85671> (Stand: 16.08.2018).

Rafferty, Penny: Christian Falsnaes Explores the Power Play of Uncomfortable Situations“, ELEPHANT, 26.04.2018, URL: <https://elephant.art/social-breaking-interview-christian-falsnaes/> (Stand: 16.08.2018).

6. Schriftliche Erklärung

Ich versichere, dass ich diese Masterarbeit selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Anja Schüppel".

Köln, den 10. September 2018

Unterschrift