

# Die Rolle des Betrachters in der klaustrophobischen Installation

Ein Versuch über die Involvierung des Körpers in der Installation „Hyperspace“

# Inhalt

Einleitung.....	3
1. Beschreibung eines Ausstellungsbesuches.....	4
2. Versuch der ästhetischen Verortung.....	5
2.1 Die Theatralität.....	6
2.2 Hyperespace unter dem Gesichtspunkt der Theatralität.....	7
3. Vergleiche mit der „Totalen Installation“ von Ilya Kabakov.....	9
3.1 Die Installation als Landschaft gegenüber der Installation als Organ.....	10
3.2 Prozessualität der Deutung, Prozessualität der Psychologie.....	11
3.3 Das sichtbare und das unsichtbare Außen.....	12
3.4 Raumkunst und die Steuerung des Betrachters.....	12
4. Reflexionen anhand des Interviews mit Gregory Chapuisat.....	14
4.1 Orientierungsverlust in der Rauminstallation.....	15
4.2 Der Utopische Raum und die Rückkehr einer symbolischen Kunst.....	16
5. Anhang.....	18
5.1 Interview mit Gregory Chapuisat.....	18
5.2 Presstext zu „Hyperespace“.....	19
5.3 Projektstagebuch.....	20

## Einleitung

Die Initialidee dieser Arbeit entstand aus einem Ausstellungsbesuch in der Kunsthalle St. Gallen. Was mich als gescheiterter Versuch, ein dunkles, enges Röhrenlabyrinth zu durchkriechen, nachträglich beschäftigte, führte mich dazu, mich im Gebiet Installationskunst umzusehen und auf den Faktor der Klaustrophobie hin zu überprüfen. Da ich mich schnell entschied, den Blickwinkel der Psychologie als fachliches Gebiet über Phobien nicht zu berücksichtigen, kam ich dazu, das Thema über den Diskurs der Ästhetik anzugehen. Durch die ganze Arbeit hindurch lieferte mir das Buch „Ästhetik der Installation“<sup>1</sup> die wichtigen Stichworte zum Thema und Analysen über die Basis von Installationskunst, von denen aus ich mich an Klärungen meiner ambivalenten Haltung der klaustrophobischen Installation gegenüber, heranwagen konnte.

Mich interessierte im Verlauf des Schreibens auch, wie stark meine eigene Haltung dieser klaustrophobischen Installation gegenüber schwankte und in den Mentoratsgesprächen thematisiert werden mussten. Einmal musste ich dieser Art von Kunst, welche eigentlich den selbstgefälligen Kunstgenuss und eine Art von Kontemplation, welche in seichtes Gerede mündet, verunmöglicht, zustimmen. Dannach aber musste ich diese Art von Unterwerfung des Besuchers unter die Bedingungen der Installation und dessen versteckten Steuerungswillen kritisch unter die Lupe nehmen.

So heterogen die Arbeit strukturiert ist, durch ihren Mix aus theoretischen Texten, Begriffsvergleichen, Tagebuchnotizen und einem Interview, so experimentell war die Herangehensweise auch von Anfang an gedacht. Das im Anhang abgedruckte Projekttagbuch beinhaltet Reflexionen und Zusammenfassungen, welche während der Lektüre und im Vorfeld des Konzeptes, aber auch während des Schreibens der Arbeit, geschehen sind. Ebenso findet man da das vollständige Interview mit Gregory Chapuisat, einem der Macher von „Hyperespace“.

Ich denke, dass die Arbeit auch im Kontext der Phänomene zu lesen ist, welche heute die Aussagen über Kunst polarisieren. Die einen beklagen, wie unnahbar und weltfremd Kunst geworden ist, die anderen kritisieren deren bemühte Popularisierung hin zur Spektakelschau und aufgewärmten Tabubrüchen mit den bürgerlichen Werten.

Ich wollte die klaustrophobische Installation nicht in eine dieser stereotypen Kategorien setzen, sondern anhand von Begriffen fassen zu versuchen und kritisch zu hinterfragen.

---

<sup>1</sup> Juliane Rebentisch, „Ästhetik der Installation“, Edition Suhrkamp, 2003.

## 1. Beschreibung eines Ausstellungsbesuches<sup>2</sup>

Ich besuche eine Ausstellung bei der Eröffnung. Von Außen gibt die Arbeit nichts von sich preis. Ein großer, kubischer Körper, der bis unter die Decke reicht und fast 200m<sup>2</sup> Grundfläche abdeckt, füllt praktisch den ganzen Ausstellungsraum. Läuft man um den Körper herum, befindet sich dort ein mit Dächchen versehener Einstieg, eine Person, welche einen Zettel unterschreiben lässt, mit Anweisungen, wie man sich im Innern bewegen soll, dass es meist dunkel sei und wo die Notsirenentasten angebracht seien. Man gibt die Brieftasche, Schlüssel alles, was man in seinen Taschen hat und die Schuhe in die im Skulpturenkörper integrierten Schließfächern ab und wartet bis der nächste Besucher aus einem Klappdeckel nahe des Bodens herausschlüpft. Ich habe mir lange überlegt, ob ich mich auf dieses Abenteuer einlassen soll, da ich schnell Platzangst kriege und die Tatsache, dass alles so geisterbahnartig dunkel sein soll, erleichtert das Vorhaben für die Vorstellung auch nicht gerade. Ich mache es doch, der Kunst zuliebe, schließlich möchte ich sehen oder erleben, was drinnen geschieht, um danach nicht als ignorant zu gelten und lange ist es schließlich auch her, seit ich das letzte Mal in Platznot gekommen bin, vielleicht ist es diesmal ja nicht so schlimm. Nun also zwei, drei Treppchen hoch und dann mit dem Kopf nach vorne durch das Vorhängelein rein in das Geschehen. Zuerst rutsche ich auf den Knien eine schiefe Ebene herunter und lande auf einem Fell. Es ist zunächst dunkel. Langsam gewöhnt sich das Auge an die Dunkelheit, die kartonausgekleideten Gänge haben Ritzen, durch die ein wenig Licht reinkommt. Von der Höhle aus, in der ich jetzt sitze, gehen zwei Gänge weiter. Für einen muss ich mich wohl entscheiden. Ich krieche weiter. Alles ist gepolstert eigentlich ganz wohlig, aber leider eng. Endlich komme ich zu einer Lichtung, eine Art Kegel mit einer Kuppel auf ca. 3 Meter Höhe und direkt unter der Kuppel eine größere Öffnung. Ich versuche hinaufzuklettern. Unmöglich. Das gilt nicht als Ausstieg. Nun wird's mir ungemütlich. Wie lange muss ich hier herumkriechen bis zum Ausstieg. Ich entscheide mich, den Weg zurück zu machen, krieche ins Dunkel, komme zur schiefen Ebene und wie ich mich gerade raufbewegen will, hebt sich das Vorhängelein und ein weiterer Kunst-Besucher rutscht auf mich zu. Ich also schnell zum Fellboden zurück. Nun hocken wir zu zweit in dieser Höhle und gleich kommt noch jemand zugerutscht. Man kichert sich zunächst mal zu, und ich kläre die Neulinge, ein Mann und eine Frau, auf, dass der eine Gang eine Sackgasse sei und man den anderen ausprobieren könnte. Ich krieche vor und mir folgt die Frau. Ich sehe eine weitere Verzweigung. Wie ich genau hinschaue, führt sie direkt zum Ausgang. Es ist der Klappdeckel zu sehen, durch dessen zahlreiche Löchlein das Licht dringt. Ich bin irgendwie erleichtert, krieche jedoch weiter, jetzt weiß ich ja, wo es rausgeht. Wieder kommt eine kleinere Höhle mit wenig Licht, es gibt Platz zum Ausweichen. Nun kommt es zur Situation, die im Ausstellungstext treffend formuliert ist: „An manchen Stellen verengt sich der Gang, bildet ein Nadelöhr. Wie geht es weiter?“. Die Frau, die mir gefolgt ist, quetscht sich durch ein Loch, wo's dunkel ist und kein Ende zu erahnen wäre. Nachdem sie ihr Gesäß mit Kraft durchgezwängt hat, verschwindet sie. Mir reicht es, ich entscheide mich für die Abkürzung zum Ausgang. Den Gang zurück, rechts abzweigen, schief herunter, die Klappe auf und rausgekrochen. Leider konnte ich meine Erfahrung mit den anwesenden Bekannten im Vernissagengetümmel nicht besprechen, weil die sich alle nicht ins Labyrinth hineingewagt haben. Und jemanden anzusprechen, der gerade rausgekommen ist, das wäre dann schon zu viel verlangt gewesen. So bleibt dieser Besuch nachhaltig mit meinem Unvermögen, durch enge Gänge zu kriechen, in Verbindung und hinterlässt ein Unbehagen. Wie soll ich mich zum Werk äußern? Darf ich mich äußern, oder muss ich schweigen, weil ich nicht richtig partizipieren konnte?

---

<sup>2</sup> „Hyperspace“ Gregory und Cyril Chapuisat, „Esiste comunque“ Loredana Sperini, 25. Juni bis 21. August 2005, Ausstellung zum 20 Jahre-Jubiläum der Kunsthalle St. Gallen, Neue Kunst Halle St. Gallen.



Eingang von „Hyperspace“

## 2. Versuch der ästhetischen Verortung

Es stellen sich mir verschiedene Fragen, wenn ich auf diesen abgebrochenen Ausstellungsbesuch zurückblicke: Was für eine Rolle nehme ich in dieser Art von Installationskunst ein? Was passiert, wenn ich sozusagen zum Protagonisten innerhalb des Zusammenspiels mit dem Kunstwerk werde? Was ist das für ein Kunst-Erlebnis oder eine ästhetischen Erfahrung, wenn ich mit meinen psychischen Grenzen konfrontiert werde und eigentlich keine Gegenstände oder einen Raum habe, an dem ich mich orientieren kann? Was geschieht überhaupt, wenn der Besuch im Museum zur körperlichen Grenzerfahrung wird? Bedeutet es vielleicht eine gewisse Regression, wenn die Bewegungsbedingungen für den Betrachter erschwert werden, da ja Installation ursprünglich auf den Einbezug einer freien Betrachterposition hingearbeitet hatte?

Um diese Fragen anzugehen, scheint es mir wichtig, über ein Instrumentarium von Begriffen zu verfügen, welche die Grundlage für Analyse, Vergleiche und Kritik bieten soll. In Juliane Rebentischs „Ästhetik der Installation“ lassen sich viele dieser Begriffe finden. Zum einen bietet der Begriff „Theatralität“<sup>3</sup> eine Basis, um über die erneuerte Rolle des Betrachters in der Installation nachzudenken und weitere Schlüsse auf „Hyperspace“ zu schließen, zum andern werden die Begriffe „Landschaft“<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Juliane Rebentisch, „Ästhetik der Installation“, S. 21, Edition Suhrkamp, 2003

<sup>4</sup> Ebd., S.163.

„Bühnenbild“<sup>5</sup> und „Raumkunst“<sup>6</sup> im nächsten Kapitel wichtig werden, um den Vergleich mit Kabakovs „totaler Installation“ anzustellen.

Die Ausführungen Rebentischs über „Theatralität“ sollen zunächst einmal erörtert werden, um sich mit der theaterähnlichen Situation, welche die Installationskunst in der bildenden Kunst eröffnet hat, vertraut zu machen.

## 2.1 Theatralität

Im ersten Kapitel des Buches „Ästhetik der Installation“ von Juliane Rebentisch wird der Begriff der „Theatralität“ eingeführt. Es geht darum, die Kritik Michael Frieds an der Minimal Art zu erklären. Rebentisch zieht die Betrachtungen von Stanley Cavell über das moderne Theater bei, die den Aufbruch der klassischen Trennung von Publikum und Bühnengeschehen anhand von Samuel Beckett's „Endspiel“ aufzeigen. In dem die Schauspieler des Stücks nie mehr Wissen haben als der Zuschauer, in dem sie sich nicht in einer dramaturgisch-bedingten Entwicklung verstehen müssen, „sind sie keine Charaktere im traditionellen Sinne mehr, sondern Leidende, Clowns“<sup>7</sup> und es wird eine existenzielle Not direkt spürbar und das Publikum vergisst, über die Gestaltung und Beschaffenheit nachzudenken. So wie sich hier eine Auflösung der Theatralität manifestiert, so will Michael Fried die Theatralität bei der Ende der sechziger Jahre aufkommenden Minimal Art als Aspekt, den er kritisiert, verstanden wissen. Durch das sich nämlich das minimalistische Kunstobjekt in seiner Symbol- und Bezugslosigkeit dem Betrachter derart verwehrt, käme es zu dieser theatralen Situation, dass das Objekt eine abstrakte Form vorspiele, während im Betrachter ganz viele Assoziationen geweckt würden, wie zum Beispiel anthropomorphe Bezüge.<sup>8</sup> Fried nutzt also den Begriff der Theatralität, um die Trennung zwischen Betrachter und Objekt, das zunächst Unentschlüsselbare und schließlich ein Verlust des Unmittelbaren, vielleicht Authentischen in dieser neueren künstlerischen Strömung festzumachen.

Anders will Rebentisch diesen Begriff bewertet haben. Sie sieht genau in dieser Doppelrolle<sup>9</sup>, die das minimalistische Objekt einnimmt, ein neues Bestreben, dass das Oszillieren zwischen Buchstäblichkeit und Bedeutung im Kunstwerk abgehandelt und dies auch erstmals in der Minimal Art möglich gemacht wird, durch das die Objekte symbolisch, metaphysisch nicht mehr so aufgeladen sind. Anhand der Kunst von Robert Morris, der seine Kunstobjekte in variierenden Lichtbedingungen und Räumlichkeiten gezeigt hat, beschreibt Fried, dass der Betrachter sich auf seine Wahrnehmung und somit die Erfahrung des Objekts zu konzentrieren beginnt.<sup>10</sup>

Rebentisch stellt diesen Prozess, der ganz neu zwischen Betrachter und Kunstobjekt stattfindet und mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung gefasst wird, Frieds Vorstellung des autonomen Werks entgegen. Durch das sich das Objekt nicht mehr in seinen symbolischen und darstellerischen Bezügen erklärt, beginnt einerseits ein wechselseitiger Dialog und damit das Zeitliche eine wichtige Rolle zu spielen und andererseits entsteht in dieser offenen semantischen Ausgangslage ein Brückenschlag vom Objekt zum Raum; der Raum erhält als neuer Bezugspunkt eine Bedeutung.

Was also ursprünglich als theatral und darum getrennt vom Publikum in Frieds Kritik gegen die Minimal Art zur Sprache kam, deckt Rebentisch nun als Methode auf, welche das Prozessuale und damit auch die Perspektive des Betrachters überhaupt mitdenkt. Später beschreibt Rebentisch anhand von Tony Smith's Schilderungen der Straßenlandschaft diesen neuen Ansatzpunkt in der Kunst als

---

<sup>5</sup> Ebd., S.162.

<sup>6</sup> Ebd., S.146.

<sup>7</sup> Juliane Rebentisch, „Ästhetik der Installation“, S. 28, Edition Suhrkamp, 2003.

<sup>8</sup> Ebd., S.54.

<sup>9</sup> Ebd., S.53.

<sup>10</sup> Ebd., S.57.

eine Entwicklung vom Bildhaften zum Situativen.<sup>11</sup>

Um sich also nochmals vor Auge zu führen, was es um sich hat mit der Theatralität:

Die Doppelrolle des Objekts, die Fried in seiner Kritik an der Minimal Art als Ausgangssituation für Theatralität beschreibt, ist nach Rebentisch ein Indiz für eine Befreiung. Die Objekte werden aus ihrer Funktion des Darstellenden entlassen und sie treten in Interaktion mit dem Betrachter. Die Zeitlichkeit der Betrachtung, wie auch der Bezug zum Raum sind die Komponenten, durch welche das Kunstwerk mit dem Betrachter in direkte Verbindung gerät. Mit diesen neuen Grundbedingungen, welche die Minimal Art hervorgebracht hat, sei auch der Weg für die Kunstinstitution vorbereitet gewesen oder finden die beiden Genres zeitgleich ihre Parallelen.

Vergleiche von Begriffen in „Ästhetik der Installation“ von Juliane Rebentisch:

<u>Modernistische Ästhetik</u>	<u>Minimal Art, prozessuale Ästhetik</u>
Symbolästhetische Position	Positivistische Position
Symbolhaft	Dinghaft
Bedeutung	Buchstäblichkeit
Transzendierung	Tautologie
Autonomes Kunstwerk	Theatrales Kunstwerk
Emphase Objekt/Subjekt	Abgrenzung Objekt/Subjekt
momentane ästhetische Erfahrung	prozessuale ästhetische Erfahrung
bildhaft	situativ
betrachterunabhängig (Betrachter wird nicht mitgedacht)	betrachterabhängig (Betrachter wird mitgedacht)
Einheit von Dargestelltem und Darstellendem	Trennung von Dargestelltem und Darstellendem

## 2.2 „Hyperspace“ unter dem Gesichtspunkt der Theatralität

Zunächst gilt es zu klären, wie man die Theatersituation auf „Hyperspace“ übertragen könnte. Wenn man nach Michael Fried anti-positivistisch deuten will, so wäre „Hyperspace“ eindeutig ein theatrales Kunstwerk, da es ganz auf den ersten Blick, also der äußeren Struktur nach, der Minimal Art verpflichtet ist: ein großer, weißer, kubischer Körper im Raum, ohne Hinweise auf sein Innenleben. Der Besucher könnte annehmen, es würde versucht, den Ausstellungsraum fast vollständig auszufüllen und dem Besucher die Sicht auf ein Ganzes zu verwehren.

Nimmt man nun aber die Deutung von Rebentisch hervor, welche die Theatralität unter dem Gesichtspunkt des Bezugs von Betrachter und Objekt sieht, stellt sich eine zentrale Frage.

<sup>11</sup> Ebd., S.62.

Ist das abgedunkelte Labyrinth, welches verborgen in einem Kubus weilt, mit den Termini der Doppelpräsenz von Ding und Zeichen<sup>12</sup>, mit der Spannung zwischen Objekt und Betrachter zu vereinen, oder versteckt sich da allenfalls gerade ein Bruch mit diesen.

Der Umstand nämlich, dass „Hyperspace“ den Betrachter in die innere Struktur hineinbittet impliziert schon, dass es nicht um diese von Fried kritisierte Spannung der verborgenen Bezüge in der Minimal Art geht, da eben das Innere zu erkunden ist. Das Innere wird aber nicht wie beim modernistischen Kunstwerk über die symbolische Ebene erklärt, sondern setzt die körperliche Performanz des Betrachters voraus, um das physische Innere zu erforschen.

Dass es hier aber um eine andere Performanz geht, wie sie sonst in Installationen hervorgerufen wird, tönt Rebentisch folgendermaßen an: „Eine wirkliche Neuerung von Minimal Art und Installationskunst ist (.....), dass die selbstreflexiv-performative Aktivität des Betrachters Beziehungen zum ästhetischen Gegenstand hier *auch* durch seine körperliche Aktivität herstellt, dadurch, dass er sich beispielsweise um das minimalistische Objekt oder die Elemente der Installation herumbewegt. Doch geht die selbstreflexiv-performative Aktivität des Betrachters eben nicht in einer körperlich-räumlichen Involvierung oder jenen interaktiven Spielen auf, die normalerweise mit dem Begriff der Betrachtereinbeziehung assoziiert werden.“<sup>13</sup>

Rebentisch unterscheidet diese selbstreflexiv-performative Aktivität, die es braucht, um sich Minimal Art oder Installation in seiner nicht offensichtlichen Bedeutung zu erschließen, von der eines sich körperlich-räumlich Erschließens des Werks, geht aber nicht weiter darauf ein. Es ist klar, dass auch „Hyperspace“ keineswegs zur „aus jeder beliebigen Perspektive gleichermaßen manifesten Kunst“<sup>14</sup> gehört, da ja die Zeit in der ästhetischen Erfahrung eine wichtige Rolle spielt. Das Durchkriechen des Labyrinths, der verschiedenen Höhlen und räumlichen Situationen ist eine Erfahrung auf Zeit. Die Frage ist nur, was geschieht kategorial anders, wenn die Erfahrbarkeit einer Installation nicht einfach durch räumliche Anordnungen und Dramaturgien, wie es bei Ilya Kabakovs Installationen der Fall ist<sup>15</sup>, geprägt wird, sondern, wie bei „Hyperspace“, unmittelbar mit der physischen, psychischen Anstrengung verbunden ist.

Es hat sich also nun herausgestellt, dass sowohl die Spannung zwischen Objekt und Betrachter, wie auch die Performanz, mit welcher der Betrachter auf das Werk zugehen muss, eine andere ist. Die Spannung ist nicht einfach diese, welche durch die Symbollosigkeit und Doppelstruktur von Ding und Zeichen entsteht, sondern eine Spannung, welche in der physischen Anstrengung entsteht und darum zur Spannung des Besuchers und seinem Körper wird. Zwar erschließt sich bei „Hyperspace“ auch nicht gerade einen Sinn, es fehlen die Zeichen, die Symbole und wir sind ebenfalls einem Ding ausgesetzt, welches uns aber nicht auf Distanz hält, sondern uns in sich hineinzieht und einverleibt. Etwas Ähnliches gilt auch für die Performanz: Der primäre Schritt, welcher in der Minimal Art oder der herkömmlichen Installation den Betrachter aufforderte, das Kunstwerk von mehreren Perspektiven anzusehen und seinen Bezug zum Raum wahrzunehmen, wird bei „Hyperspace“ zum Imperativ der körperlichen Involvierung, der Erfahrung des Raums durch Raumeinschränkung. Dem Betrachter wird das offene Feld nicht ausgebreitet, sondern er muss Teil des Objekts werden.

---

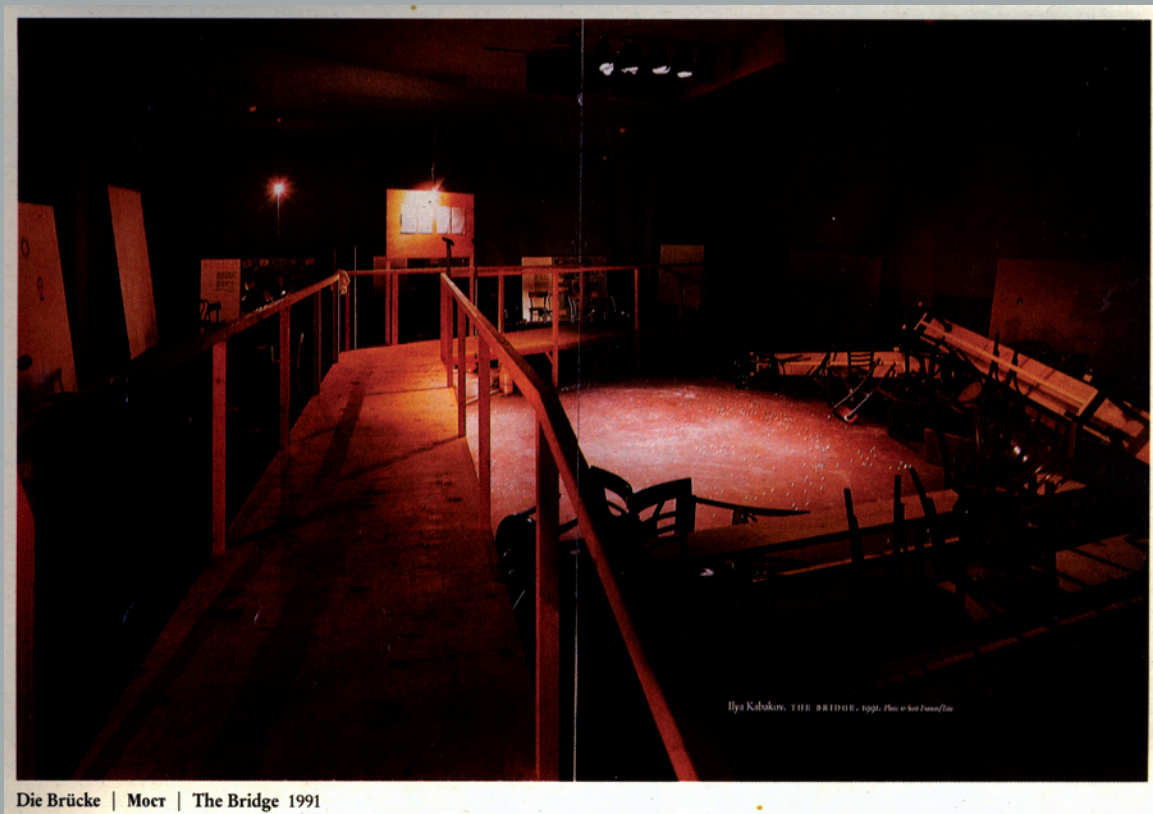
<sup>12</sup> Ebd., S.55.

<sup>13</sup> Ebd., S.59.

<sup>14</sup> Ebd., S.60.

<sup>15</sup> Ebd., S.162.





Ilya Kabakov, „Die Brücke“, 18 Bilder, Mischtechnik, 1500x1000x400cm, Museum Rekalde, Bilbao, 1991

### 3. Vergleiche mit der „Totalen Installation“ von Ilya Kabakov

#### 3.1 Die Installation als Landschaft gegenüber der Installation als Organ

Es scheint mir wichtig zu sein, Arbeiten wie „Hyperespace“ mit anderen zeitgenössischen Installationen zu vergleichen, um auch eventuell ausdifferenzieren zu können, dass installative Arbeiten ganz verschiedene Ausrichtungen haben und andere Ziele verfolgen. Wenn man dazu wieder Rebentisch zur Hand nimmt, kann man anhand des Kapitels „Die Raumzeit der theatralen Installation“<sup>16</sup> über Ilya Kabakovs Arbeiten, an das Thema anknüpfen. Wichtig als Begriff in den Reflexionen über Kabakov und seine *Totale Installation* ist das Theatrale und diesmal so konkret, dass letztere von Kabakov selbst als verlassene Bühnenbilder, „die der Zuschauer während der Pause inspiziert“<sup>17</sup>, beschrieben wird. Weiter wird als wichtiger Zug genannt, dass sich der Betrachter mitten in den Gegenständen der Installation bewegt, wie in einer Landschaft und „nichts im Innern (...) soll an den Museums- oder Galerieraum, an dem sie steht, erinnern.“<sup>18</sup> Der Begriff *Landschaft*<sup>19</sup>, der im Zusammenhang mit dem Theater von Gertrud Stein eingeführt wird<sup>20</sup>, soll bei Kabakov einen Raum bezeichnen, der

<sup>16</sup> Ebd., S. 162.

<sup>17</sup> Ilya Kabakov, *Über die totale Installation*, S.16. Ostfildern: Cantz 1995.

<sup>18</sup> Juliane Rebentisch, „Ästhetik der Installation“, S. 163, Edition Suhrkamp, 2003.

<sup>19</sup> Ebd., S. 163.

<sup>20</sup> Ebd., S.152.



Das Labyrinth. Das Album meiner Mutter | Лабиринт. Альбом моей матери | Labyrinth. My Mother's Album 1990

Ilya Kabakov, „Das Labyrinth. Das Album meiner Mutter, Mischtechnik, 900x900x240 cm, Ronald, Feldman fine Art, New York, 1990

eine Erfassung auf Zeit und eine Betrachtung verschiedenster Sujets aus ihrem großen und nicht überblickbaren Ganzen heraus abfordert. Anders beschrieben: Kabakovs Installationen sind auf ein räumliches Nebeneinander angelegt, d.h. verschiedene Gegenstände tauchen in gewissen Intervallen auf<sup>21</sup> und durch diese Anordnung, die räumliche Dramaturgie, muss der Betrachter eine raum-zeitliche „Syntheseleistung“<sup>22</sup> erbringen, da sich eben die Dinge in ihrer *sturen Beharrlichkeit* in keinem narrativen Sinnzusammenhang erklären lassen.

Eine weitere Besonderheit der „Totalen Installation“ ist auch das totale Auskleiden des Raumes, das Verwandeln des Ausstellungsraumes. Es wird hier letztendlich auch keine Abgrenzung zum Ausstellungsraum und dem Kontext der Galerie oder des Museums erzeugt. Vielmehr wird der Ausstellungsrahmen selbst mitgeliefert, oder wie Rebentisch schreibt: „Die Kunst der Installation reflektiert als ortsspezifische ihre eigenen Rahmenbedingungen.“<sup>23</sup>

„Hyperspace“ funktioniert hierzu im Vergleich ganz anders: Obschon das Durchkriechen des Labyrinths eine Erfahrung auf Zeit ist, bleibt jegliche Möglichkeit eines Erfahrens der ganzen Installation über die Gegenstände, die sich darin befinden, verschlossen. Während Kabakov in bestimmten Intervallen Objektauslagen arrangiert und verschiedenen Räumen eine Dramaturgie schafft, kann sich der Betrachter im „Hyperspace“ nur an ganz wenigen, ihm entgegengebrachten Informationen halten. Vielmehr wird er zum Kleinkind, welches kriechend, seine Sinne erprobend, den Weg aus dem Dunkeln ans Licht sucht. Die Aufgabe einer „raumzeitlichen Syntheseleistung“<sup>24</sup> wird

<sup>21</sup> Ebd., S. 171.

<sup>22</sup> Ebd., S. 172.

<sup>23</sup> Ebd., S. 261.

<sup>24</sup> Ebd., S. 172.

## Vergleiche von Installationen in Begriffen

<u>„Totale Installation“ Ilya Kabakov</u>	<u>„Hyperspace“ Chapuisats</u>
Indifferenz zum Ausstellungsraum	Differenz zum Ausstellungsraum
Landschaft	Organ
Bühnenbild	begehbare Skulptur
Räumliches Nebeneinander	Räumliche Linearität
Gleichzeitigkeit, Doppelstruktur	Moment
mental	viszeral

hier ersetzt durch eine Regression der Sinne, wo Leistung, ein wenig übertrieben formuliert, in Form physischen Überlebensdrangs gefordert wird. Ganz anschaulich wird der Unterschied auch, wenn man das räumliche Nebeneinander Kabakovs mit den organischen Bahnen und Verzweigungen

der Chapuisats vergleicht. Man könnte hier dem Begriff der Landschaft demjenigen des Organs entgegensetzen. Eine Struktur, welche verborgen bleibt, eine Art Verdauungsorgan, durch das der Betrachter geschleust wird und er danach große Probleme hat, nachvollziehen zu können, welche Station auf die nächste gefolgt ist, da weder die Architektur ausgeleuchtet wird, noch die einzelnen Abschnitte durch bestimmte Gegenstände gekennzeichnet sind. Durch das „Hyperspace“ auch als Labyrinth angelegt ist und somit auch immer das Daraus-herausfinden als Motivation für den Betrachter impliziert, ist lineare, räumliche Anordnung eher zutreffend, als räumliches Nebeneinander. Würde man Linearität als Basis der Wahrnehmung für „Hyperspace“ anerkennen, wie würde diese dann Bezug nehmen auf die „Prozessualität der ästhetischen Erfahrung“?<sup>25</sup> Als Gegenpol oder als Partner?

### 3.2 Prozessualität der Deutung, Prozessualität der Psychologie

Die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung wurde von Rebentisch eingeführt, um die Erfahrung der minimalistischen Objekte, als unabschliessbare, weil in der Doppelstruktur verhaftete, zu bezeichnen. Das Prozessuale bezieht sich also nicht einfach auf eine Erfahrung von Kunst auf eine bestimmte Zeit, sondern meint das ewige Oszillieren zwischen zwei verschiedenen Kategorien, wie Gegenstand und Bedeutung/Symbol oder Ding und Zeichen. Die Linearität wäre in diesem Sinne noch kein Indiz für prozessuale, ästhetische Erfahrung.

Die wesentliche Frage stellt sich nun, was geschieht mit der ästhetischen Erfahrung, wenn der

<sup>25</sup> Ebd., S. 60.

Betrachter „Hyperspace“ verlassen hat, was klingt nach, wenn eben nicht der Gegenstand selbst, wie bei der Minimal Art oder die Gegenstände und Texte in Kabakovs Installationen als ewig schillernde, nicht deutbare Erinnerungen nachhallen? Klar, es bleibt die Erfahrung selbst mit sich selber, eventuell die Spannung, welche durch die unerklärliche Angst vor dem Steckenbleiben ins Bewusstsein geholt wurde. Statt in der mentalen Turnerei in der Doppelstruktur, bleiben wir in unserer körperlichen Erfahrung oder Angst hängen. Aber auch in letzterer wäre das Prozessuale in der

ästhetischen Erfahrung zu finden, da es auch hier nicht um eine klassische Kunstbetrachterrolle geht. Der Museumsbesuch hallt nach, hinterlässt Fragen, wie: was zählt nun in dieser Kunst, die Labyrinth-Gestaltung oder meine Interaktion und das Zusammenspiel der Besucher. Vielleicht wäre ja die Doppelstruktur darin zu sehen, dass die Wahrnehmung selbst mit dem Dinghaften, dem Gegenstand der Installation zu oszillieren beginnt, da der Betrachter einerseits auf seine subjektive Wahrnehmung zurückgeworfen und nicht aufgerufen wird eine Außenperspektive einzunehmen aber andererseits auch keine voyeuristische Haltung einnehmen kann, da er eben kriechen muss für den Kunstgenuss. Es bleibt zunächst einmal bei der Erkenntnis, dass auch „Hyperspace“ prozessual ist, mit dem Unterschied zur „Totalen Installation“, dass das offene Prozedere der ästhetischen Erfahrung bei ersterem über die Auseinandersetzung der eigenen Psychologie in der Interaktion mit dem Kunstwerk und bei letzterem über das räumliche Nebeneinander der verschiedenen gestalteten Stationen passiert. Der Aspekt der Psychologie, der am eigenen Leib erfahrenen Angst, ist, wenn es darum geht, diese Installationsformen zu vergleichen, zunächst mal sehr schwierig zu integrieren. Einfacher ist es, strukturelle Vergleiche anzustellen, wobei Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten festzustellen sind.

### 3.3 Das sichtbare und das unsichtbare Außen

Grundsätzlich gibt es bei der „Totalen Installation“ kein sichtbares Äußeres, da die Wände der Galerie oder des Museums selbst in die Installation integriert werden. Nur bei Beispielen wie der an der *dokumenta 1992* gezeigten *Toilette* kommt es zu einer, wie er es nennt „doppelten“ Installation<sup>26</sup>, in welcher der äußere Rahmen einer Toilette im Innern zur verlassenen Privatwohnung wird. Im klassischen Ausstellungsrahmen kommt es aber immer zur „Totalen Installation“.

Im Unterschied zur „Totalen Installation“ gibt es bei „Hyperspace“ ein gestaltetes Außen, welches das Labyrinth auch im gleichen Moment zum Raumobjekt oder zur Skulptur macht. Wenn Kabakov Installationen im Sinne *verlassener Bühnenbilder* aufbaut, so erstellen die Chapuisats einen Körper, der den Ausstellungsraum zum Besucherfoyer macht. Bei ersteren wird der Besucher aufs erste in einen *verwandelten* Raum hineingeführt, bei letzterem mit einem unsichtbaren und darum auch mystifizierten Inneren konfrontiert. „Hyperspace“ ist in dem Sinne also weder eine allumfassende Rauminstallation, noch eine Installation, „die aus einer Kombination von Objekten“<sup>27</sup> besteht, sondern eine Skulptur, oder ein Raumobjekt, wenn man so will, welches ihre installativen Strukturen nach Innen verlegt. Durch die Dramatisierung in ein Drinnen und Draußen innerhalb des Ausstellungsraumes geschieht hier eine kontextuelle Auseinandersetzung mehr auf dem Gebiet von existentiell-symbolischen Grundmuster, wie auf dem des historischen, ortsspezifischen.

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 164.

<sup>27</sup> Ebd., S. 162.

### 3.4 Raumkunst und die Steuerung des Betrachters

Man könnte aber „Hyperspace“ auch als Fortsetzung der „Totalen Installation“ sehen. In dem Kabakov den Betrachter in seiner Installationen durch räumliche Gliederungen führen oder sogar steuern will und ihn durch die vollständige, eben *totale* Ausstaffierung des Raumes in einer geschlossenen Welt hält, nimmt er quasi dieses Schleusen des Betrachters, welche bei „Hyperspace“ in gesteigerter Form geschieht, vorweg. Es wäre also durchaus möglich, dass man „Hyperspace“ als überspitzte Form der kabakovschen „Steuerung“<sup>28</sup> interpretieren könnte. In dem Sinne würde man eine Genealogie

der Steuerung bei Kunstwerken wie folgt anstellen: das autonome ästhetische Kunstwerk steuert den Betrachter durch seinen Symbolismus und seine auratische Kraft. Das minimalistische Kunstwerk steuert den Betrachter, durch das es ihn auffordert, nach einem verborgenen Sinn zu suchen und dabei Raum- und Ortsbezüge herzustellen beginnt. Die „Totale Installation“ steuert den Betrachter, in dem sie ihn durch eine ausgestaltete Landschaft schickt, mit Eingang, Wegrichtungen und Ausgang. Und „Hyperspace“ schlussendlich steuert den Betrachter, in dem er ihn verschluckt und ihn auf eine Reise der eingeschränkten Bewegung und der Dunkelheit schickt.

In diesem Zusammenhang stellt sich für mich die Frage, ob *Steuerung* räumlicher Art für Installation ein generell konstitutives Element ist. Ob hier bei der Installation oder eben schon in der Minimal Art, eine räumliche Steuerung die Steuerung durch die Semantik der Bilder, wie sie bei Kunst vor den Innovationen der sechziger Jahre in Erscheinung tritt, abgelöst hat? Und was geschieht jetzt, wenn Steuerung so zustande kommt, indem man dem Betrachter seine eigenen Steuerelemente entzieht?

Um den Aspekt der Steuerung mehr auszuleuchten, war es wichtig mit den „Hyperspace“-Macher selbst zu sprechen und sie auf ihre Intentionen zu befragen. Die folgenden Erläuterungen sind anhand eines Telefoninterviews mit einem der Künstler, gemacht worden.



#### 4. Reflexionen anhand des Interviews mit Gregory Chapuisat

Das Gespräch mit dem Künstler Gregory Chapuisat, einem der Künstler, die „Hyperspace“ gemacht haben, hat am Telefon stattgefunden und musste wechselhaft in Englisch und Deutsch gemacht werden. Die Transkription ist von daher stark zusammengefasst und lässt Stellen aus, wo sprachliche Missverständnisse aufgekommen sind.

Die folgenden Kapitel beziehen ihre Verweise vor allem aus den Unterkapiteln „Ineinanderspiel von Kunst und Raum“<sup>29</sup>, „Kunst und Politik“<sup>30</sup> und „Ästhetische Subjektivität“.<sup>31</sup>

Auszug aus dem Gespräch mit Gregory Chapuisat

*Was soll der klaustrophobische Besucher machen, wenn er vor eurer Arbeit steht. Soll er sich überwinden? Wie steht ihr zur Tatsache, dass gewisse Leute, die zu eurer Ausstellung kommen und sich mit gewissem Unbehagen hineinwagen, mit argen Ängsten zu kämpfen haben?*

Es gibt verschiedene Levels von Klaustrophobie. Die meisten, welche ganz stark klaustrophobisch sind, haben es bestimmt vermieden, reinzugehen. Es gab auch Leute, die mir erzählt haben, dass es für sie therapeutische Wirkung gehabt hätte, in dem sie sich überwunden und sich ihrer Angst gestellt hätten. Um diesen psychologischen Prozess geht es uns auch. Der Besucher soll sich uns anvertrauen. Wir möchten eine Situation schaffen, in der der Besucher seiner gewohnten Absicherungen durch die Sinne enthoben und in einen Zustand versetzt wird, welcher einem vorweltlichen Bewusstsein gleichkommt. Er soll ein Gefühl entwickeln, ein Vertrauen in seine Intuition.

*Hattet ihr auch mit Besuchern, die in Panik geraten sind, zu tun?*

Ja. In der ganzen Zeit waren es zwei. Darunter meine Tante, welche an der Vernissage unter Gruppendruck hineingegangen ist. Sie konnte nicht mehr schreien, weil sie Atemnot gekriegt hat. Irgendwie haben wir diese Not aber gespürt und sie dann rausgeholt und ihr eine viertel Stunde gut zugeredet.

*Wie kommt ihr dazu, Leute in so einen Zustand zu bringen?*

Es gehört halt auch dazu, dass dies geschieht. Ob jemand einfach eine sinnliche Reise unter diesen speziellen Voraussetzungen macht, ein aussergewöhnliches Erlebnis hat, oder panische Angst kriegt, es geht darum eine Emotionalität zu wecken. Der Besucher soll durch seine Aktivität emotionell in Bewegung geraten.

<sup>29</sup> Ebd., S.251.

<sup>30</sup> Ebd., S.276..

<sup>31</sup> Ebd., S.280.

## 4.1 Orientierungsverlust in der Rauminstallation

Nach dem Gespräch mit dem einen Künstler von „Hyperespace“ hat sich sehr deutlich gezeigt dass das Anliegen hinter der Installation, die Erschaffung einer räumlichen Situation ist, wo der Betrachter oder der Besucher fast all seiner gewohnten, sinnlichen Wahrnehmungen und Orientierung beraubt wird und sich nur noch auf Tasten und Hören verlassen kann.

Was die Gebrüder Chapuisat in der letzten Woche der Ausstellung gemacht haben, scheint mir ein Eingriff zu sein, welcher das ganze ursprüngliche Konzept in Frage stellt. In dem sie die Struktur offengelegt und dem Besucher eine Einsicht ins Innere geboten haben, ermöglichten sie ihm, sich über die Bedingungen im Innern der Installation ein Bild zu machen und nachträglich über einen Vergleich zwischen erwartetem und tatsächlichem Erlebnis zu reflektieren. Die mentale Reflexion über Orientierung und Wahrnehmungsverschiebung war jedoch im ursprünglichen Projekt nicht gegeben. Der Besucher konnte nur mutmaßen, was ihn drinnen erwartet und konnte sich nur unter der Bedingung auf die Kriechtour einlassen, dass er entweder waghalsig, vielleicht auch vertraut war mit solchen räumlichen Situationen, oder sich durch den Druck einer Gruppe zwang, hineinzugehen. Er wusste, dass es dunkel ist und dass er kriechen musste. Wie eng die Gänge aber tatsächlich waren, erfuhr er erst, in dem er hineinging.

Die Tatsache, dass es hier eben um ein wahrnehmungspsychologisches Experiment gehen soll, ändert meines Erachtens erstens die Rolle des performativen Betrachters in der Installation, wie wir es zu Beginn, anhand des Beispiels von Kabakov und auch der allgemeinen Betrachtungen über Minimal Art und Installationen, besprochen haben. Der Betrachter wird in seiner Reaktion auf das Kunstwerk während seines Besuchs getestet und erhält so die Rolle des Beobachteten und nicht mehr die des Beobachtenden. Zweitens ändert sich auch die ästhetische Erfahrung. Wenn nämlich der Betrachter bei Kabakov mit Situationen verschiedener, arrangierter Räume im Kopf die Installation verlässt, ist er nach dem Durchkriechen von „Hyperespace“ wahrscheinlich am Rekonstruieren, was für einen geografischen Weg er zurückgelegt hat. Hier geht es also mehr um Orientierung und Raumgefühl oder aber um Körper, als um kulturell konnotierte Räume (Kabakov) oder Verweigerung von Bedeutungen und Symbolen (Minimal Art).

Um den Einsatz des Körpers in der Installation mit Rebenitsch erklären zu wollen, muss man die Stellen zitieren wo sie über die phänomenologische Rezeption schreibt. „Die ästhetische Situation indes (.....) unterbricht notwendig die pragmatische Weltzugehörigkeit des „Leibes“, weil sie konstitutiv bedeutungsoffen ist. (...) Denn sofern der Betrachter sich in einem pragmatisch *unbestimmten* Verhältnis zum ästhetischen Objekt wahrnimmt, wird er auf seine Rolle in diesem Verhältnis reflektieren, auf das, was er in dieser Situation tut.“<sup>32</sup>

Dies scheint bei „Hyperespace“ in anderer Form zu geschehen. Während der Betrachter z.B. in einer Installation von Christoph Büchel physisch aktiv werden muss, um sich die Räume zu erschließen, sein Körper also erst im Handeln in ein Verhältnis zum Kunstwerk tritt, ist sein *unbestimmtes Verhältnis* bei „Hyperespace“ durch die sinnliche Orientierungsverwirrung in Raum gekennzeichnet. Daher misst sich dieses *unbestimmte Verhältnis* nicht mehr am Raum oder am ästhetischen Objekt, sondern an der Unsichtbarkeit derselben und damit an etwas Übersinnlichem. Indem dem Betrachter nämlich sowohl die Sicht auf die äußere Struktur, wie auch drinnen im Labyrinth verweigert wird, gibt es das Gegenüber des ästhetischen Objekts nicht mehr, dieses Gegenüber, worüber man in der Minimal Art herumgelaufen ist und ein verstecktes Gegenständliches gesucht hat oder die verschiedenen Bild- und Textarrangements in der „Totalen Installation“, welche man durchlaufen ist und in einen Zusammenhang zu stellen versucht hat.

Das wahrnehmungspsychologische Experiment in „Hyperespace“ scheint ein utopischer Hintergrund zu haben, welches den Körper und sein *unbestimmtes Verhältnis* zur Umwelt auflösen will. In dem Geborgenheit und Nähe als Gefühle vorweltlicher Zustände geschaffen werden wollen, referiert die ganze Anlage auch auf eine vorgeburtliche Situation. Dies alles steht natürlich ganz im Gegensatz

<sup>32</sup> Ebd., S.260

zu Installationen, wie sie Rebentisch zitiert. Installationen, die mit dem autonomen Kunstwerk der klassischen Moderne brechen wollen, um einer „reflexiven Distanzierung“<sup>33</sup> Platz zu machen. Und hier kann man auch Rebentischs Anspruch an die Kunst der Installation festmachen. Genau in dieser „reflexiven Distanzierung“ liegt für sie nämlich das gesellschaftliche Potential von Kunst. Im letzten Kapitel schreibt sie: „Der Anspruch installativer Kunst *auf* Öffentlichkeit ist zugleich ein Anspruch *an* eine demokratische Öffentlichkeit, in der die Idee, Kunst sei für alle, nicht mehr als bürgerliche Selbstverständigungsfloskel stillgelegt wäre. In diesem Sinne mag im Fortschritt an ästhetischer, den ich in diesem Buch für einige Züge installativer Kunst geltend gemacht habe, zugleich auch ein Beitrag zur politischen Aufklärung stecken.“<sup>34</sup>

Auch wenn der politisch-aufklärerische Anspruch von Kunst, wie ihn Rebentisch am Schluss ihres Buches für ihre aufgeführten Beispiele von Installationen geltend machen will, noch genauer unter die Lupe genommen werden müsste, so zeigt dieser Anspruch doch, wie stark „Hyperespace“ mit seiner Introspektion und dem Fokus auf das sinnlich-körperliche Selbsterlebnis des Betrachters davon abweicht.

Es läge jetzt daran zu untersuchen, in welche Richtung „Hyperespace“ dann zu deuten wäre und ob in dieser Form von Installation allenfalls modernistische Symbolismen begraben liegen oder ob die Arbeit ganz neue Wege geht.

## 4.2 Der Utopische Raum und die Rückkehr einer symbolischen Kunst

Zunächst möchte ich kritische Betrachtungen anstellen, die sich einerseits auf die Äußerungen von Gregory Chapuisat bezüglich der vorweltlichen Erfahrung im organischen Raum und andererseits auf eine gewagte These eines möglichen Backlash zur symbolischen Kunst stützt.

Chapuisat's Äußerung über den vorweltlichen Zustand und das Vertrauen in die Künstler und das Kunstwerk verweisen eindeutig auf ein Konzept der artifiziell generierten Uterussituation des Embryos und damit auf einen noch nicht irdischen Zustand der Geborgenheit und des Vertrauens, welcher mit der Geburt in die Welt hinein unterbrochen wird. Dies und auch der Anspruch, den Betrachter in eine total seinem Alltag fremden Situation zu bringen, um ihn wieder auf seine Intuition zurückgreifen zu lassen, weisen auf den Wunsch nach einem utopischen Zustand. In dem wir als Besucher lernen sollen, uns sensitiv wie Embryonen in einem symbiotischen Verhältnis zum rundherum zu bewegen, soll eine Sehnsucht nach ausserweltlichen Erfahrungen geweckt werden. Die Utopie besteht so nicht mehr, wie bei modernen Kunstwerken im Vorführen eines ästhetisch-utopischen Modells, sondern in der Rückerinnerung an einen quasi utopischen Zustand.

Falls man versuchen würde, dieses innere, emotionale Erlebnis mit der Katharsis des griechischen Trauerspiels gleichzusetzen, müsste man sofort einwenden, dass es dort und eben auch bei der Emphase, wie sie Cavel bei „Endspiel“ erklärt, darum geht, dass der Betrachter zwar mit der Figur direkt mitleidet, selbst aber nicht Mittelpunkt des Geschehens wird. Man müsste hier auch wieder anfügen, dass eben der Unterschied darin liegt, dass die Emotionen bei „Hyperespace“ durch die eigene körperliche Aktion zustande kommen und nicht wie im Theater im Mitfühlen mit dem Schauspieler oder dem Menschen als Darsteller.

Während das Amphitheater als Raum zur Inszenierung einer synthetischen Situation fungiert, ist „Hyperespace“ ein Raum, welcher als Raum selbst die Gefühle auslöst. Es geht hier also nicht mehr einfach um die „Betrachtereinbeziehung“, wie sie seit den sechziger Jahre als Stichwort für die „Abhängigkeit des Kunstwerks von der performativen Perspektive“ genannt wird, sondern um den Fokus auf den Betrachter. Die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung bezieht sich in dem

<sup>33</sup> Ebd., S.278

<sup>34</sup> Ebd., S.288



Sinne auch nicht mehr auf die Erfahrung des Betrachters, sondern auf die Bestandesaufnahme der Verhaltensmuster, welche die Besucher dann in Form von Erlebnisberichten abgeben. Hier könnte man natürlich auch den Vorwurf machen, die Künstler würden sich in die Position des Forschers begeben und ihre Installation zur Laborsituation wird, in welcher der Besucher zum Versuchsobjekt wird. Viel interessanter scheint mir aber die Frage, wo dann in dieser Art von Installation der Bezug zum Raum, der dem Ort und dem Zeitgeschehen bleibt, wenn die Selbsterfahrung im Zentrum steht. Sind hier diese Bezüge nicht abgeschafft? Ging es schließlich nicht darum, durch die Innovation der Installationskunst das Kontextuelle in den Vordergrund zu stellen, um einer allzu subjektiv gesteuerten Kunstbetrachtung, welche ende der sechziger Jahre stark Gefahr lief, auf eine statische, kulturell etablierte Bildersprache abgestimmt zu sein, entgegenzuwirken?

„Hyperspace“ scheint hier aber wieder eine Wende zu machen, in dem die Symbolik des Innenraums, der Geborgenheit, des Organischen einen hohen Stellenwert einnimmt. Statt der historisch-kulturell konnotierten Reflexion steht eine Reflexion existentieller, emotioneller Selbsterfahrung im Vordergrund. Während die Symbolik des modernistischen Kunstwerks über die Symbolik innerhalb der Bedeutung des Bildes arbeitete, wird sie hier über die Raumsituation, die archetypischen Bildern, wie das Labyrinth, oder die Höhle, wieder eingeführt.

Wie könnte nun diese Wende hin zum Symbolischen interpretiert werden?

Vielleicht wäre ja die Abschaffung des räumlichen und kulturellen Kontextes in der neuen Installation als Gegenbewegung zu lesen, dass heute die Kunst immer erklärt werden muss, durch eben diese Kontexte und es keine ästhetische Reflexion mehr gibt, welche nicht sofort mit Archiv, Geschichte



„Hyperspace“, Ansicht auf die innere Struktur

oder politischem Hintergrund gekoppelt werden muss. Denn es ist klar, dass wir bei all den Bezügen, die wir in der „klassischen“ Installation herstellen, uns selbst in Distanz begeben können, auch wenn keine definitive Bedeutung geliefert wird. Vielleicht plädierten die Chapuisats für eine Kunst als Projektionsfläche von Emotionen, welche nur durch die unmittelbare Erlebtheit zustande kommen kann. Ängste, verborgene Sehnsüchte, die sonst wo keinen Platz finden, sollen ihn im Ausstellungsraum finden. Ganz bestimmt ist auch dies eine Interpretation in Richtung utopischer Raum. Ein Raum, in dem die Selbsterfahrung sonst unlebbarer Gefühle durchlebt werden könnten. Die Gesellschaft bleibt draußen, das Subjekt entfaltet sich.

## 5. Anhang

### 5.1 Interview mit Gregory Chapuisat

*Wo beginnt bei „Hyperspace“ die Ausstellung, im Herumgehen um den äußeren Körper des Labyrinths oder erst im Labyrinth drin?*

Wir haben „Hyperspace“ in einem sechsmonatigen Aufenthalt in St. Gallen in der Lokremise bei Hauser&Wirth aufgebaut und danach Stück für Stück in die Neue Kunsthalle eingebaut. Von daher war die Struktur nicht von Anfang auf die Architektur des Ausstellungsraumes der Kunsthalle abgestimmt und wir mussten eine Lösung finden, die halt bedeutete eine geschlossene Kiste zu bauen, wo sich der Eingang nicht beim Eingang der Galerie, wie wir es bei anderen Arbeiten gemacht haben, befindet, sondern in der hinteren Wand des Körpers.

*Versteht ihr „Hyperspace“ mehr als Skulptur oder als Installation?*

Ganz sicher eher als Installation. Es ging bei der Hülle nie um ästhetisch-gestalterische Fragen. Die Gestaltung hatte sich total der Funktion und Anordnung des Labyrinths zu unterwerfen. Wir waren ja praktisch die ganze Zeit, während dem die Ausstellung gelaufen ist, vorort anwesend und haben das Labyrinth weiterentwickelt. In der letzten Woche nahmen wir die vordere Wand weg und legten die Konstruktion offen. Die Besucher versuchten sich einzuprägen, wie die Struktur räumlich angelegt war und mussten danach, als sie sich drinnen bewegten, feststellen, dass sich die räumliche Vorstellung und Orientierung zwangsläufig auflöst. Wir sehen unserer Arbeiten auch als ortsspezifische und touren mit ihnen nicht, wie ein Zirkus von einem Ort zum anderen. Wir haben ja auch sechs Monate im Ganzen in St.Gallen verbracht und das Umfeld hat die Arbeit dadurch geprägt.

*Was soll der klaustrophobische Besucher machen, wenn er vor eurer Arbeit steht. Soll er sich überwinden? Wie steht ihr zur Tatsache, dass gewisse Leute, die zu eurer Ausstellung kommen und sich mit gewissem Unbehagen hineinwagen, mit argen Ängsten zu kämpfen haben?*

Es gibt verschiedene Levels von Klaustrophobie. Die meisten, welche ganz stark klaustrophobisch sind, haben es bestimmt vermieden, reinzugehen. Es gab auch Leute, die mir erzählt haben, dass es für sie therapeutische Wirkung gehabt hätte, in dem sie sich überwunden und sich ihrer Angst gestellt hätten. Um diesen psychologischen Prozess geht es uns auch. Der Besucher soll sich uns anvertrauen. Wir möchten eine Situation schaffen, in der der Besucher seiner gewohnten Absicherungen durch die Sinne enthoben und in einen Zustand versetzt wird, welcher einem vorweltlichen Bewusstsein

gleichkommt. Er soll ein Gefühl entwickeln, ein Vertrauen in seine Intuition.

*Hattet ihr auch mit Besuchern, die in Panik geraten sind, zu tun?*

Ja. In der ganzen Zeit waren es zwei. Darunter meine Tante, welche an der Vernissage unter Gruppendruck hineingegangen ist. Sie konnte nicht mehr schreien, weil sie Atemnot gekriegt hat. Irgendwie haben wir diese Not aber gespürt und sie dann rausgeholt und ihr eine viertel Stunde gut zugeredet.

*Wie kommt ihr dazu Leute in so einen Zustand zu bringen?*

Es gehört halt auch dazu, dass dies geschieht. Ob jemand einfach eine sinnliche Reise unter diesen speziellen Voraussetzungen macht, ein aussergewöhnliches Erlebnis hat, oder panische Angst kriegt, es geht darum eine Emotionalität zu wecken. Der Besucher soll durch seine Aktivität emotionell in Bewegung geraten.

*Wenn die einen Installationen wie ein Bühnenbild oder eine Landschaft funktionieren, könnte man eure als Organ beschreiben?*

Ja, das liegt nahe. Es haben uns einige Leute gesagt, dass unsere Arbeit sehr viszeral sei. Ich glaube sie spricht sehr stark den Verdauungsapparat an und funktioniert selbst auch als eine Art Verdauungsapparat. Der Punkt interessiert mich. Kürzlich habe ich in einer wissenschaftlichen Studie gelesen, dass etwa 15000 Impulse auf eine bestimmte Zeit über die Nervenbahnen vom Magen zum Kopf geleitet werden, während in der gleichen Zeit hundert mal weniger vom Kopf zum Magen gehen.

*An was seid ihr gerade dran zurzeit?*

Wir hatten gerade eine Ausstellung im Welschland, wo wir ein verstecktes Labor in einer Galerie aufgebaut hatten. Man musste den Eingang suchen und der Zweck des Labors war offen. Etwas zwischen einem chemischen Labor oder einer Waffenschmiede. Es war eher so eine Installation à la Büchel.<sup>35</sup>

## 5.2 Presstext zu „Hyperespace“

20 JAHRE / 20 YEARS

25. Juni bis 21. August

Gregory und Cyril Chapuisat, Loredana Sperini

25. Juni bis 21. August 2005

Neue Kunst Halle St. Gallen

---

<sup>35</sup> Christof Büchel, schweizer Installationskünstler, hat u.a. ein Asylheim nachgebaut oder in einen ungebrauchten Wasserturm mit Brockenhaus-Möbiliar eine skurrile, verlassene Wohnsituation geschaffen, durch welche man sich über steile Treppen und Kletterstangen bewegen musste, Vgl. *The House of Fiction, Sammlung Hauser&Wirth, St Gallen, Verlag für moderne Kunst, Nurnberg, 2002.*

## Gregory und Cyril Chapuisat «Hyperspace»

D/Die beiden Genfer Künstler Gregory (\*1972) und Cyril Chapuisat (\*1976) arbeiten seit 2003 zusammen. Aus Alltagsmaterialien fertigen sie begeh- und bekriechbare Installationen. Auf einer Fläche von über 200 m<sup>2</sup> entsteht in der Kunst Halle ein Labyrinth, das sich bis unter die Decke erstreckt. Als Besucher kann man sich zwar durch das Innere der Installation bewegen, die äussere Struktur der Landschaft öffnet sich jedoch nie der Sicht des Betrachters. Der Blick auf die skulpturale Aussenstruktur bleibt verstellt.

Stark verzweigte Gänge verknüpfen die Höhlen verschiedener Grösse zu einem Netz von nestartigen Kokons. Der Boden ist weich gepolstert, die Wände überall erfahrbar. Es ist behaglich, aber dunkel. Das Kunstwerk „umsorgt“ die Besucher, fordert sein Publikum zugleich auch auf, sich ganz auf die Erfahrung mit der künstlerischen Arbeit einzulassen. Im Inneren fühlt man etwas von der Wärme eines Nestes, das den eigenen Körper vollständig umgibt. Man könnte sich in einem dieser weichen Nester niederlassen und verweilen. Die Vielzahl an Gängen und Räumen reizt jedoch eher dazu, weiter in die Höhlen vorzudringen, sich voran zu tasten. An manchen Stellen verengt sich der Gang, bildet ein Nadelöhr. Wie geht es weiter? Sollte man sich mit der Neugierde eines Entdeckers weiter in die verzweigte Konstruktion vorwagen oder etwa wieder zurückgehen? Die Besucher sind dazu aufgefordert, sich mit spielerischer Erkundungslust in ein künstlerisches Labyrinth zu begeben. Gregory und Cyril Chapuisat arbeiten mit einer solchen Lust an der Erkundung von Räumen, die an romantische Abenteuerromane aus dem 19. Jahrhundert denken lässt. So beschäftigt sich etwa Jules Vernes „Reise zum Mittelpunkt der Erde“ genau mit diesem Vordringen unter die Oberfläche eines Reliefs. In der Kunst Halle begibt man sich auf eine Reise durch die inneren Windungen einer Architektur, die sich über einen gesamten Ausstellungsraum ausbreitet.

## 5.3 Projekttagbuch

26.12.05

Ausgehend vom Arbeitstitel „Klaustrophobische Kunstwerke“ schaue ich Kataloge von Gregor Schneiders „das tote Haus ur“ und Christof Büchels „House of Fiction (Pumpwerk Heimat) an. Obschon beide Arbeiten in ganz verschiedenen Kontexten entstanden sind, haben sie gemeinsam, dass eng verschachtelte Wohnräume mit großem Aufwand in einen Ausstellungszusammenhang gebracht werden und der Besucher kletternd und kriechend, mit allen Sinnen und physischem Einsatz das Kunstwerk durchleben muss.

Der Fakt, dass hier die psychischen und physischen Grenzen des Besuchers auf Probe gestellt werden, bringt mich dazu, mir Gedanken zu machen, was diese Art von Installation bewirken will. Geht es darum, wie es im Buch „Die Ästhetik der Installation“ von Juliane Rebentisch beschrieben wird, dass die künstlerischen Avantgardebewegungen „mit ihren Angriffen auf den jeweiligen Begriff von Kunst immer auch die Suche nach einem anderen Publikum“<sup>36</sup> verbanden. Dass das bürgerliche Kunstpublikum, welches „eine leer formalistische Kontemplation, die letztlich im Dienste der Selbstvergewisserung desselben stand“, betriebe, überwunden werden sollte. Oder geht es hier einfach darum, sich als Erlebnissparcour im Markt der Unterhaltungsindustrie behaupten zu können?

29.12.05

Im Kapitel „Theatralität“ versucht Rebentisch anhand der Ausgangslage der Theatersituation von Bühne und Zuschauerraum das Verhältnis von Betrachter und Kunst im modernistischen Konzept und der Minimal Art zu beschreiben.

Sie zitiert Stanley Cavell, der in Becketts „Endspiel“ die Auflösung der voyeuristischen Situation des Publikums sieht, in dem es nie mehr, wie die Charakteren weiß und darum unmittelbar an das Leiden dieser herangeführt wird. Es soll so auch die Trennung zwischen Dargestelltem und Darstellendem aufgelöst werden, das Theatermoment wird zur einheitlichen, ästhetischen Erfahrung und das Publikum vergisst, über die Gestaltung und Beschaffenheit nachzudenken.

Die Theatralität ist so der Begriff, der diese traditionelle Trennung von Werk und Betrachter bezeichnet. Weiter wird nun der Begriff auf Michael Frieds Kritik an der Minimal Art angewendet. Dieser sieht im Konzept der Minimal Art eine Trennung zwischen Werk und Betrachter, in dem es auf jegliche Symbolik verzichtet und nur auf sich selbst verweist, sich selbst als Gegenstand dem Subjekt gegenüberstellt und es nicht impliziert. Als Beispiel eines ästhetisch autonomen Werks, welches die Betrachtersituation nicht in Beziehung zu sich stellt und sich mit ihm als eins empfindet, werden die Skulpturen des Künstlers Anthony Cago genannt.

Blick aufs Konzept der Arbeit

Ich möchte versuchen anhand von Rebentisch den Themen der Beziehung von Werk und ästhetischer Erfahrung nachzugehen und sie nachzuvollziehen. Von einer ganz anderen Seite nähere ich mich dem Thema, in dem ich meinen Besuch in der Installation „Hyperspace“ von Cyril und Gregory Chapuisat beschreibe, wo meine physische Anteilnahme zur Involviertheit im Werk führt und ich schlussendlich, durch meine Agoraphobie den Kunstgenuss abrechnen muss.

<sup>36</sup> Juliane Rebentisch, „Ästhetik der Installation“, S. 273, Edition Suhrkamp, 2003.

Die Arbeit könnte, diese Themen verbindend, immer entlang der Gegenbegriffe der Langeweile und der Spannung und Anspannung, geschrieben werden. Wo sind Momente in der Kunst zu treffen, wo sie langweilig, frontal, autoritär, „theatral“ wird und wo sind sie spannend, einvernehmend, bis hin zu einfach unterhaltend, belustigend. Wo liegt dann auch die Grenze zwischen Spannung, wie sie bei Rebentisch als prozessuale ästhetische Erfahrung beschrieben wird und dem konsumistischen Spektakel?

30.12.05

Buchstäblichkeit und Bedeutung

Rebentisch zeigt in diesem Kapitel, dass die Gegenüberstellung von dinghafter und symbolischer Kunst, so wie sie Michael Fried in seiner Kritik an der Minimal Art, veranschaulicht, überdacht werden muss.<sup>37</sup> Anhand von Fried selbst will Rebentisch belegen, „Dass es ästhetisch keine Buchstäblichkeit, keine Objekthaftigkeit, kein Ding an sich geben kann...“<sup>38</sup>

Die Kritik Frieds an der Minimal Art ist ja, dass sie vorgebe, rein über ihre Form, ihr Objekt zu wirken und total ausblende, ein geheimes Innenleben zu evozieren. Fried wirft ihr vor, und das bezeichnet er als theatralisch, eine Doppelrolle zu spielen, da neben ihrer vordergründig, dinghaften Nüchternheit, hintergründig immer ein verborgener Anthropomorphismus liege. (Fried kritisiert in dem Sinne nicht die Abgrenzung des Dargestellten vom Betrachter, sondern dass mit der Dinghaftigkeit ein Dahinter suggeriert wird, welches im Konzept jedoch nicht enthalten ist). Rebentisch sieht nun aber genau in dieser Doppelrolle ein neues Bestreben, dass das Oszillieren zwischen Buchstäblichkeit und Bedeutung im Kunstwerk abgehandelt wird und dies auch erstmals in der Minimal Art möglich gemacht wird, durch das die Objekte symbolisch, metaphysisch nicht mehr so aufgeladen sind. Anhand der Kunst von Robert Morris, der seine Kunstobjekte in variierenden Lichtbedingungen und Räumlichkeiten gezeigt hat, beschreibt Fried, dass der Betrachter sich auf seine Wahrnehmung und somit die Erfahrung des Objekts zu konzentrieren beginnt.

Nun stellt Rebentisch diesen Prozess der ästhetischen Erfahrung Frieds Vorstellung des autonomen Werks entgegen, durch das die Zeit, und damit ist die Zeit des Erfahrens von Kunst gemeint, als neues Element wichtig wird. Was also ursprünglich als theatral und darum getrennt vom Publikum in Frieds Kritik gegen die Minimal Art zur Sprache kam, deckt Rebentisch nun als Methode auf, welche das Prozessuale und damit auch die Zuschauerperspektive überhaupt mitdenkt. Später wird anhand von Tony Smiths Schilderungen der Straßenlandschaft dieser neue Ansatzpunkt der Kunst als eine Entwicklung vom bildhaften zum situativen beschrieben.

Blick aufs Konzept

An einer Stelle schreibt Rebentisch, dass es in der Wechselwirkung vom minimalistischen Objekt zum Betrachter nie um die körperliche Involviertheit gehe. Hier gäbe es die Möglichkeit eines kritischen Vergleichs von den Anfängen der Installationskunst, wie sie hier im Minimalismus gesehen werden und heutigen Installationen, wie „Flaschomat“ von Gelatin und „Hyperspace“ der Chapiusat-Brüder. Quasi eine Entwicklung weg vom auratischen Bild zum situativen Kunstmoment bis hin zur bekriechbaren Installation, welche vielleicht wieder zur auratischen Skulptur geworden ist, die den Betrachter vor die Wahl stellt, partizipieren oder nicht partizipieren.

1.1.06

Die Minimal Art, so sagt Fried distanzieren den Betrachter nicht nur physisch, sondern auch psychisch. Das Fremdwerden des Objektes macht „die ästhetische Reflexion auf den Objektbezug erst möglich.“<sup>39</sup> Hier wird wieder klar herausgearbeitet, dass in dieser Kunst die Herrschaft des Subjekts über die Beurteilung, was als Sinn im Kunstwerk drinsteckt, gestürzt wird. Dies nennt Rebentisch „psychoanalytische Kränkung“.

Durch das der Betrachter die Bedeutungszusammenhänge nicht sofort herstellen kann, muss er sich auf das Werk hinzubewegen und erfährt sich dadurch performativ. Was hier Fried als theatrale Situation beschreibt, ist nach Rebentisch ein Emanzipierungsbestreben, den Objekten eine Autonomie anzuerkennen und sie nicht dem Subjekt auszuliefern. Anhand der Theatralitätskritik will Rebentisch nun auch die Installationskunst erklären. Die Minimal Art schafft eine Objekt-Raum-Situation für den Betrachter, welcher man durchaus als Vorläuferin der Installationskunst sehen kann.

Zum Konzept

Es ist nach wie vor schwierig, die Klaustrophobie reinzubringen, obschon nun diese „psychische Kränkung“ als Begriff gefallen ist. Für das Beispiel von „Hyperspace“ wäre die Kränkung oder Entfremdung darin enthalten, dass der Betrachter durch die beschränkte Mobilität und dem mangelnden Licht die Sicht aufs Ganze verwehrt wird. Über eine physische Einschränkung wird also psychisch auf den Besucher eingewirkt. Wenn man hier die Theatralität heranzieht, wäre die „Asymmetrie des Blickes“<sup>40</sup> nicht eine „Auslieferung des Objekts an das Subjekt“, sondern eine Auslieferung des Subjekts an das Objekt. „Hyperspace“ wäre dann das pure Gegenteil der Theatersituation.

12.1.06

Der Zeitraum des Landschaftstheaters (Gertrud Stein)<sup>41</sup>

In Rebentischs Umschreibung der von Gertrud Steins beschriebenen „Nervosität“ im sogenannten Landschaftstheater wird das, was in Cavells Theatertheorie über das klassische Drama mit der Doppelstruktur des Darstellenden und des Dargestellten, neu erweitert durch die „Gleichzeitigkeit verschiedener visueller und auditiver Theaterzeichen“<sup>42</sup>, welche im Spannungsfeld zum dramatischen Verlauf steht. Während die klassische dramatische Struktur versucht, das Spannungsfeld dieser Strukturmomente zu marginalisieren, hebt Steins Landschaftstheater sie hervor, was natürlich vergleichbar ist mit den Doppelstrukturen, denen wir in der Minimal Art und Installationskunst begegnet sind. Stein will mit ihrem Theater darum auch weniger Geschichten erzählen, wie Landschaften kreieren.<sup>43</sup>

<sup>37</sup> Fried, Michael, „Kunst und Objekthaftigkeit“, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, hrsg. Von Gregor Stemmerich, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1996, S.334-374.

<sup>38</sup> Juliane Rebentisch, „Ästhetik der Installation“, S. 53, Edition Suhrkamp, 2003

<sup>39</sup> Ebd., S.67.

<sup>40</sup> Ebd., S.72.

<sup>41</sup> Ebd., S.152.

<sup>42</sup> Ebd., S.154.

<sup>43</sup> Ebd., S.156.

Ein ganz wichtiger Punkt kristallisiert sich aus dem Kapitel „*Ineinanderspiel von Kunst und Raum*“<sup>44</sup> heraus: die Befreiung der raumbezogenen oder installativen Kunst aus dem Paradigma der ästhetischen Autonomie der modernistischen Kunst hat die *ästhetische Situation* als neue Ausgangslage geschaffen und diese „unterbricht notwendigerweise die pragmatische Weltzugehörigkeit des „Leibes“, weil sie konstitutiv bedeutungslos ist.“<sup>45</sup><sup>10</sup>

Der Leib des Betrachters ist darum nicht mehr pragmatisch weltzugehörig in der Kunst der Installation, weil diese ihre Rahmenbedingungen reflektiert und der Betrachter als Zugehöriger der Rahmenbedingungen in Bewegung gerät, Teil des ganzen wird und „in seiner sozialen, kulturellen, geschlechtlichen Spezifik“<sup>46</sup> angesprochen wird. Die „pragmatische Weltzugehörigkeit“ würde also einem Kunstverständnis angehören, welches die Rolle des Betrachters erstens ignoriert, und zweitens mit der Statik zwischen Kunstwerk und Kontext, also auch Raum und damit Geschichte, verbunden fühlt.

Die Abstraktion auf die Bedingung und die Perspektive der ästhetischen Erfahrung fordert letztlich den Betrachter neu heraus, seine Wahrnehmung immer neu zu verifizieren, um immer wieder Zeichenhaftes durch Dinghaftes und Dinghaftes durch Zeichenhaftes zu ersetzen.

Als widersprüchlich in diesem Kapitel erscheint mir, dass der Betrachter einerseits direkt angesprochen werden soll in der Rauminstallation, dass aber raum- und ortsspezifische Kunst, wie es sie seit den siebziger Jahren gibt, im theoretischen Diskurs immer mehr für politische und kritische Inhalte eingestanden ist, als für eine subjektiv-körperliche Raumerfahrung. Hier scheint mir, gibt es halt doch einen Graben geschichtliche gesehen, zwischen mehr politisch-historisch ausgerichteten Installationen und solchen, welche die Körpererfahrung ins Zentrum stellen.<sup>47</sup> Raumkunst für sich scheint also noch keine Kategorie zu bilden, welche nicht noch in ganz verschiedene Richtungen ausdifferenziert werden muss.

---

<sup>44</sup> Ebd., S.251.

<sup>45</sup> Ebd., S.260.

<sup>46</sup> Ebd., S.261.

<sup>47</sup> Ebd., S.261

Literaturliste:

Juliane Rebentisch, „Ästhetik der Installation“, Edition Suhrkamp, 2003

„The House of Fiction“, Sammlung Hauser&Wirth, St Gallen, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2002

Katalog: „Gregor Schreiner, Totes Haus ur, 1985-1997“, Frankfurt Warszawa Mönchengladbach Paris, 1997

Katalog: „Hannelore Reuen, Gregor Schneider“, Hamburger Kunsthalle, 2003

Bildnachweis:

Ilya Kabakov, „Über die „Totale“ Installation“, Cantz Verlag, 1995

Bilder von „Hyperespace“, Bildarchiv Gregory Chapuisat.