

## Against Participation

### 1.

*Partizipation* ist an der Tagesordnung. Nicht nur in der Kunst, auch in der Alltagskultur und bis hinein in die Parteiprogramme der Politik. In all diesen Bereichen dient der Begriff wie kaum ein anderer zur Kennzeichnung aktueller emanzipatorischer Forderungen. Allerdings ist fraglich, ob ein so vieldeutiger und von Wünschen und Hoffnungen überfrachteter Begriff wie dieser überhaupt in der Lage ist, Lösungen anzugeben – noch dazu für die vielen verschiedenen Probleme, für die er gleichermaßen herangezogen wird: Probleme mangelnder Mitbestimmung in öffentlichen Angelegenheiten; Probleme des Zugangs zu einer zunehmend monopolisierten Medienöffentlichkeit; Probleme aktueller Umgangsformen der Kunst mit ihrem Publikum etc.

Schlimmer noch, es könnte auch sein, dass dieser Begriff inzwischen auf theoretischer Ebene, so wie alle hohlen Phrasen, bloß dazu dient, Lösungen vorzuspiegeln, wo erst Probleme präzise gestellt werden müssten, um lösbar zu werden; und dass er auf praktischer Ebene eine Falle ist, insofern er genau das als Lösung und Befreiung ausgibt, was in Wahrheit das Problem selbst ist – nämlich eine Form der perfiden Indienstnahme von Individuen unter spätkapitalistischen Bedingungen.

Wenn ich in der Folge im Hinblick auf die Kunst Einwände gegen den Begriff der Partizipation ver-

sammle, dann nicht, um generell die Existenzberechtigung des gesamten Genres partizipativer Kunst in Abrede zu stellen. Das wäre unsinnig, denn erstens gelingt es der Kunst immer wieder und in jedem Genre, interessante Arbeiten hervorzubringen, selbst wenn das Genre als Ganzes fragwürdig anmuten mag. Und zweitens ist dergleichen meines Erachtens generell nicht die Aufgabe von Theorie: Die Theorie braucht der Kunst nicht zu sagen, *was sie tun* soll. Das lernt sie sehr gut aus ihren eigenen Erfahrungen – ihren Erfolgen, ihren Missgeschicken und ihren notwendigen, mitunter sehr fruchtbar scheiternden Experimenten. Aber die Theorie kann der Kunst sagen, *was sie nicht zu denken braucht*. Sie kann ihr helfen, sich von theoretischen Schwerfälligkeiten und sentimental *attachments* zu lösen, die als hippe Zeitgeistparolen oder Worte der Hoffnung eine Zeitlang vielleicht aufmunternd gewirkt haben mögen; die jedoch als Beschreibungen dessen, was die Kunst tatsächlich leistet und leisten kann, eher hinderlich auf die künstlerische Praxis einwirken.

Nicht nur in der Kunst, sondern auch in den Wissenschaften und in der Philosophie kommt es, wie Louis Althusser gezeigt hat,<sup>1</sup> immer wieder vor, dass die Selbstreflexion dieser Praktiken irreführende »spontane Philosophien« hervorbringt. Diese liefern meist ein in modischer (z.B. von Kuratoren und anderen Souffleuren) »geborgter Sprache« formuliertes, verzerrtes Bild dessen, was in der jeweiligen Praxis gelungen ist. Ein solches Selbstbild aber wirkt auf die jeweilige Praxis zurück; es formt sie nach seinem Bild und stellt dadurch eine massive Gefahr für deren weiteres Gelingen dar. Die Aufgabe der Theorie für die



Kunst sehe ich in der Markierung und Beseitigung solcher »Blocker«, die ein adäquates Selbstverständnis der künstlerischen Praxis behindern. Als einer der massivsten Blocker für die aktuelle Kunst erscheint mir das spontane philosophische Programm der Partizipation. Nicht gegen partizipative Kunst, sondern gegen das philosophische Programm, mit dem sie – mitunter bis zur Unkenntlichkeit – überzogen wird, richtet sich meine Argumentation.

2.

*Partizipation* ist ein philosophisches Programm. Genauer gesagt: Durch die Proklamationen der Partizipation hindurch spricht, wie ein Bauchredner, eine bestimmte Philosophie. Ebenso übrigens wie durch die Partizipation, die ihr gewollt oder ungewollt ihre Stimme leiht, äußert sich diese Philosophie auch durch die Stimme anderer, verwandter, gegenwärtig verbreiteter Weltanschauungen – z.B. durch die Programmatiken der *Interaktivität*, der *Offenheit* von Kunstwerken oder Handlungsfeldern, des *performative turn* oder auch der »tiefer gehängten« Kunst.

Weil Irrtümer in der Philosophie niemals alleine auftreten, sondern immer, wie Gaston Bachelard gezeigt hat, ein ganzes »Gewebe« bilden, hat auch die Philosophie, die hörbar durch diese Programmatiken hindurch murmelt, eine Struktur zusammenhängender Annahmen bzw. Präferenzen. Sie besteht aus einer Reihe von Begriffspaaren, von denen immer eines gegenüber dem anderen privilegiert wird.

### 3. »Lieber Mitmachen als Zuschauen«

In der Aufhebung der Trennung zwischen Vorführenden und Betrachtenden sah vor allem die künstlerische Avantgarde der sechziger Jahre (wie vor ihr, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, bereits Futurismus, Dada und Surrealismus) ein entscheidendes Ziel künstlerischen Fortschritts: Fluxus, Happening und Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und viele andere arbeiteten an Formen der Publikumsbeteiligung.

Dies entsprach zunächst den Befunden Marshall McLuhans über die Veränderung der Welt unter der Vorherrschaft der neuen, »kalten« Medien wie Radio oder Fernsehen: »Weil das Fernsehen detailarm ist, ergibt sich eine starke Beteiligung des Publikums.«<sup>2</sup> Somit erscheint die Publikumsbeteiligung in der Kunst als eine zeitgemäße Entsprechung zu dem, was in den vorherrschenden Medien passierte; McLuhan selbst hat dies für die Kunst auch explizit in Betracht gezogen.<sup>3</sup>

Allerdings bedeutete Beteiligtsein für McLuhan lediglich, dass man auf allen Sinnesebenen stimuliert wurde und nicht – wie etwa beim »heißen« Medium Buchdruck – detailreiche Informationen auf einem einzigen Sinneskanal verarbeiten musste, unter Stillstellung aller übrigen. Aufgrund seiner Detailarmut erschien McLuhan das Fernsehen als ein »Mosaik«, das der Ergänzung vonseiten der Zuseher bedurfte und deshalb deren »Involviertheit« erzeugte.<sup>4</sup> Seltsamerweise scheint McLuhan die Möglichkeit einer total »desinvolvierten«, »coolen«, zerstreuten und desinteressierten Betrachtungsweise, die sich mit der gebotenen Detailarmut völlig zufrieden gibt und gedankenlos



in die Röhre glotzt, ohne irgendetwas zu ergänzen, nicht in Betracht gezogen zu haben.

Auf jeden Fall jedoch bedeutete »Beteiligung des Publikums« für McLuhan nicht das, was schon kurz darauf zum zentralen Inhalt dieses Begriffs erhoben wurde – nämlich die *Aufhebung der Arbeitsteilung zwischen Sendern und Empfängern*, d.h. die permanente Reversibilität des Kommunikationsvorganges. »Beteiligung« wurde von nun an verstanden als *Mitmachen*: nicht etwa nur durch ergänzende Rezeption, sondern als Kollaboration zwischen Sendern und Empfängern beim Zustandekommen des Gesendeten. Große Teile der Kommunikationstheorie der sechziger Jahre träumten nun von Medien, in denen alle an alle senden könnten; in Schul- und Seminarsituationen wurden nun die Tische meist nicht mehr in Reihen, sondern vielmehr die Stühle im Kreis aufgestellt; und statt »frontaler« Vorlesungen und Vorträge gab es oft, von Anfang an oder wenigstens im Anschluss, Diskussion.

Mit dem Beginn der zivilen Nutzung des Internet Anfang der neunziger Jahre schienen diese mindestens 30 Jahre alten Vorstellungen erstmals eine massive technische Entsprechung in der Wirklichkeit zu finden. Dieser Umstand machte es offenbar umso schwieriger, die Fragwürdigkeit dieser Vorstellungen zu erkennen. Adorno paraphrasierend, könnte man sagen: »Philosophie, die überholt schien, erhielt sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung dann doch nicht versäumt ward.«

Durch die Krise des überhitzten Kunstmarktes am Ende der achtziger Jahre erhielten diese Vorstellungen auch innerhalb der Kunst neuen Auftrieb – wenigstens

in einem zweiten Sektor, der sich nunmehr vom hochdotierten privaten Kunstmarkt der Galerien mehr und mehr abgekoppelte und in den Kunstvereinen, bestimmten von Banken betriebenen Kunsträumen und anderen Offspaces eine kritische künstlerische Gegenöffentlichkeit zu erzeugen versuchte. Dort wurde verstärkt darauf geachtet, genau die jeweils entgegengesetzten Kriterien zu denen des privaten Kunstmarktes geltend zu machen: statt einzelner Stars – anonyme Gruppen; statt bleibender Werke – temporäre Installationen oder Situationen; statt Konzentration der Aufmerksamkeit auf zentrale Orte und gesellschaftliche Gruppen – Regionalisierung und Neugier für marginale Gruppen; statt klassischer Aufteilung von Autorschaft und Rezeption – Partizipation.

Zwei philosophische Voraussetzungen spielten bei diesem Siegeszug des Mitmachens stillschweigend eine entscheidende Rolle. Erstens die Idee, dass das Verhältnis von Sender und Empfänger eine Hierarchie darstelle und dass folglich die Beseitigung dieser Hierarchie eine Demokratisierung bedeuten müsse. Und zweitens der Gedanke, dass das Mitmachen der Betrachter wünschenswerter sei als das Betrachten. Es verschaffe ihnen mehr Genuss und mache sie dadurch glücklicher oder erlaube ihnen weniger Bequemlichkeit und mache sie dadurch freier.

Gegen die erste Idee lässt sich zunächst einwenden, dass das Verhältnis von Senden und Empfangen nicht immer eine Hierarchie darstellt; und wenn, dann nicht immer zugunsten des Senders. Schließlich gibt es auch den Bittbrief, den Hilferuf oder das Geständnis. Durch die Annahme der Hierarchie aber entstand



eine irreführende theoretische Fixierung des Interesses auf das *Senden*. Die Konsequenz der damit verbundenen Auffassung von Demokratisierung ist heute in den Talkshows ablesbar: Jeder und jede darf ins Fernsehen, vorausgesetzt, er oder sie ist bereit, sich dort als Freak zu präsentieren und mit irgendwelchen vermeintlich ausgefallenen Intimitäten vorstellig zu werden (à la »Ich hatte Sex mit meinem Ex«, »S/M zwischen Sohn und Mutter: warum nicht?«). Da nun alle erfolgreich auf das Interesse am Senden eingeschworen worden sind, stellt man sie zufrieden, indem man ihnen die Möglichkeit gibt, ihr Gesicht in eine Kamera zu halten. Diese Möglichkeit von Präsenz für alle verhindert aber mehr und mehr die Herstellung einer relevanten Öffentlichkeit: Eine Vielzahl von privaten Sendern sendet nun eine Vielzahl von gleichermaßen privaten und belanglosen Marotten. Anstatt zu fragen, ob man auch selbst im Fernsehen vorkommen kann, wäre es darum viel wichtiger gewesen, zu fragen, ob im Fernsehen etwas stattfindet, das die eigenen Interessen in Bezug auf die Gesellschaft berührt; und ob dies so gesendet wird, dass es innerhalb der Gesellschaft wahrgenommen werden kann. Nicht *Teilnahme mit etwas Eigenem*, sondern *Teilnahme an etwas Öffentlichem* wäre das Entscheidende gewesen. Die Philosophie der Partizipation hat erfolgreich zur Verwechslung dieser beiden sehr unterschiedlichen Forderungen beigetragen.

#### 4. »Lieber aktiv als passiv!«

Dass das Mitmachen des Publikums in den Weltanschauungen der Partizipation und der Interaktivität als etwas fraglos Gutes und Befreiendes verstanden wird, hängt mit einem weiteren alten philosophischen Irrtum zusammen. Aktivität gilt in einer bestimmten philosophischen Tradition als Bedingung von Freiheit; Passivität hingegen als Ursache von Unfreiheit. So erklärt Immanuel Kant: »Faulheit und Feigheit sind die Ursachen, warum ein großer Teil der Menschen, nachdem sie die Natur längst von fremder Leitung frei gesprochen ... dennoch gerne zeitlebens unmündig bleiben; und warum es anderen so leicht wird, sich zu deren Vormündern aufzuwerfen. Es ist so bequem, unmündig zu sein.«<sup>5</sup> Die Leute sind also bloß faule Säcke und tun nichts, um sich die Freiheit, die für sie quasi auf der Straße liegt, auch zu nehmen. – Es ist eigentlich erstaunlich, wie wenig erbosten Widerspruch Kant innerhalb der deutschen Kultur für diese perfide Verwandlung von politischer Unterdrückung in eine von den Unterdrückten selbst verschuldete Misere geerntet hat.

Erst wenn es einem Philosophen dämmert, dass politische Verhältnisse nicht aus dem moralischen Verschulden der Individuen abgeleitet werden können, wird für ihn auch eine überraschende Folgerung möglich – nämlich dass Menschen ihre Unterdrückung oft nicht nur *passiv* hinnehmen, sondern sogar *aktiv* dafür kämpfen, als wäre sie ihr Glück. Die Bedeutung dieser Einsicht des Philosophen Spinoza haben Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem *Anti-Ödipus* zu Recht hervorgehoben.



Menschen sind nicht nur unfrei, wenn sie nichts tun, sondern sie sind es vor allem dann, wenn sie ihr fremdbestimmtes Handeln fälschlich als ihr eigenes wahrnehmen und meinen, ihre ureigensten Interessen damit zu verfolgen. Darum ist es sehr irreführend, zu glauben, das Aktivieren des Publikums in der Kunst stelle automatisch und in jedem Fall dessen Befreiung dar. Könnte es nicht genau umgekehrt sein? Könnte die in der Kunst erzeugte Begeisterung für das Mitmachen die Leute nicht gerade um jene notwendige Renitenz bringen, die sie benötigen würden, um im politischen Leben nicht jedem reaktionären oder faschistischen Mitmachappell sofort begeistert und mit dem Gefühl der Befreiung zu folgen?

##### 5. »Lieber Eigenes als Fremdes!«

Wenn sich Leute in der Kunst heute dazu anleiten lassen, lieber etwas Eigenes zu tun als sich etwas Fremdes anzusehen (das lassen allerdings auch nicht alle mit sich machen), dann entspricht das einer allgemeinen, sehr massiven Veränderung in den westlichen Gesellschaften. Diese Veränderung hat der amerikanische Soziologe Richard Sennett schon 1974 in seiner Studie *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* beschrieben. Sennett konstatiert, dass in westlichen Gesellschaften eine Kultur der öffentlichen Darstellung – und mithin der Trennung von öffentlichem und privatem Auftreten – im Verschwinden begriffen ist.

Wie Sennett an vielen Beispielen belegt, hatten westliche Gesellschaften seit der Renaissance eine ausge-

prägte Kultur der öffentlichen Darstellung entwickelt. Es war eine Kultur des »Als ob«, die deutlich zwischen Person und Rolle unterschied. Man kleidete sich für die Öffentlichkeit anders als zu Hause, man bewegte sich anders, sprach anders etc. Genau dieser spielerisch erzeugte Unterschied zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten aber ist, wie Sennett präzise beobachtet, seit den sechziger Jahren im Verschwinden begriffen. Westliche Gesellschaften verändern sich seither von »außen- zu innengeleiteten Verhältnissen«. <sup>6</sup> Sie verlieren (oder beseitigen) jegliche Dimension von öffentlicher Darstellung und forcieren stattdessen ausschließlich die von dieser öffentlichen Figur unterschiedene, als authentisch erachtete private Person. Insofern werden westliche Kulturen, wie Sennett bemerkt, zunehmend ich-bezogen und *narzisstisch*. Alles, was mit dem eigenen Ich (bzw. dem idealisierten Bild von diesem) nicht völlig übereinzustimmen scheint, wird als unerträgliche »Entfremdung« oder »Heteronomie« empfunden.

Auch die Kunst ist ein Bereich, in dem Menschen traditionell eine von ihrem wahren Ich unterschiedene, spielerische Form öffentlichen Auftretens pflegen konnten – vielleicht sogar der Bereich, der allen übrigen als Vorbild diente. Seit der Renaissance wurden darum in Europa, wie Sennett zeigt, *an der Kunst gebildete* Formen des Umgangs entwickelt; Menschen begannen, sich in der Öffentlichkeit wie Schauspieler zu bewegen. <sup>7</sup> Unter den Bedingungen der von Sennett beobachteten narzisstischen Kulturentwicklung aber bleibt nicht einmal die Kunst selbst von der Zerstörung des öffentlichen Elements verschont.



Unter diesem Gesichtspunkt müssen jene Entwicklungen in der Kunst begriffen werden, die seit Beginn der neunziger Jahre – meist in emanzipatorischer Absicht und mit entsprechenden Begründungen – auf die Beseitigung des »Als ob« zielen. Diese Entwicklung betrifft nicht allein jene Kunst, die ihre Politisierung dadurch herzustellen versucht, dass sie ihre Inhalte gegenüber der Form privilegiert. Die Unterdrückung fiktiver und spielerischer Elemente findet auch in verspielteren Zusammenhängen statt. So z.B. in den beschriebenen Versuchen zur Einbeziehung der Betrachter: Interaktive Hightech-Installationen und partizipativ strukturierte Low-Budget-Handlungsfelder, in denen alle mitspielen können, werden gleichermaßen eingesetzt, um die Trennung zwischen Vorführung und Betrachtung aufzuheben. Dadurch aber geht oft auch der Fiktionsraum verloren. Alle können nun *sich* einbringen, aber niemand kann anderen etwas zeigen, *was er nicht ist*. Ohne Trennung von Bühne und Zuschauerraum kann die Trennung von Person und Rolle kaum mehr hergestellt werden.

Und indem den Betrachtern die Distanz zum Werk genommen wird, können sie ihrerseits dieses keiner kritischen Lektüre mehr unterziehen. Es ist dann nicht mehr möglich, zu prüfen, ob darin nicht vielleicht etwas ganz anderes gesagt wird, als der Künstler sagen wollte. »Man schreibt, um unpersönlich zu werden«, hat Giorgio Agamben in einem Essay bemerkt, der vom Genius handelt und eben die Verschiedenheit dieses Genius von der Person demonstriert, die sich oft irrtümlich für dessen Besitzer hält. »Genius«, stellt Agamben demgegenüber fest, »ist unser Leben, insofern es uns nicht gehört.«<sup>8</sup>

Gerade diese Fremdheit, die in der Kunst lange Zeit ihr stärkstes gesellschaftliches Terrain hatte, wird unter narzisstischen Kulturbedingungen, die auf »Selbstverwirklichung« und eine als völlig unproblematisch gefasste »Kreativität« zielen, zunehmend suspekt. Dabei geht allerdings das verloren, was vielleicht die allgemeinste Bedingung von *Form* in der Kunst ausmacht: die Möglichkeit, ein Sprechen zu entwickeln, das von anderswo herkommt als vom Standpunkt der eigenen Person; die Chance, jenen Text hörbar werden zu lassen, der die stillschweigende, heimliche Einbildung der anderen ausmacht, oder aber jene unerhörte Wahrheit der Gesellschaft, die keines ihrer Mitglieder persönlich aussprechen oder vertreten kann. Wenn Kunst jemals politische Wirkungen erzeugt hat, dann übrigens auf dieser formalen Ebene, denn Personen und ihre Ansichten sind durchaus überschaubar; das Unpersönliche einzelner hingegen hat oft das Imaginäre aller in Bewegung versetzt und damit die bestehenden Herrschaftsverhältnisse ihrer affektiven Stützen beraubt.

Als etwas Fremdes aufzutreten, bedeutet z.B. auch, dass man sarkastisch oder zynisch – oder auch übertrieben naiv – agieren und etwas Böses spielen kann. Ein solches Böses, das auf der Bühne der Kunst auftritt, kann mitunter seine Pendants im übrigen Leben in gehörige Schwierigkeiten bringen. In der aktuellen Kunst hingegen wird bezeichnenderweise fast immer etwas Gutes gespielt: die Kreativität aller Anwesenden, die Aufhebung der »Hierarchie« zwischen Vorführenden und Betrachtenden, Mitbestimmung in einer intimen, harmonischen »Community« etc. Ob diese optimisti-



schen, »benignen« Spiele jemals einen kritischen Wert in Bezug auf die Gesellschaft besitzen können, scheint allerdings mehr als fraglich; bezeichnenderweise wird dieses Problem meist dadurch umgangen, dass diese Spiele nicht als Spiele, sondern als Herstellung eigener kleiner politischer Realitäten, sozusagen als miniaturhaftes wahres Leben im falschen, betrachtet werden.

Obwohl in der aktuellen Kunst durchaus viel gespielt wird, müssen viele dieser Spiele als Versuche der Abwehr bzw. Tilgung des Spiel-Elements in der Kultur begriffen werden. Jenes »Als ob«, das ein fremdes Auftreten ermöglicht, und jenes Bewusstsein von »Nicht-echtsein«, das, wie Johan Huizinga gezeigt hat, allen Spielen zugrunde liegt, wird darin zugunsten eines narzisstischen, d.h.: fiktionsfreien und von Fremdheit gereinigten Raumes beseitigt.

6.

Ein narzisstischer Zug ist der gesamten Philosophie, die sich in den Programmen von Partizipation, Interaktivität etc. bauchrednerisch Geltung verschafft, eigen. Die automatische und völlig uneingeschränkte, »manichäische« Einseitigkeit – d.h. die spontane, unwiderrufliche Privilegierung von jeweils einer Seite der genannten Begriffspaare – zeugt von diesem Narzissmus: Hier wird nichts abgewogen oder durch Bedingungen klug relativiert; es gibt hier immer nur etwas Totales – und für alles Totale im psychischen Leben hat das imaginäre, vom Narzissmus besetzte Ich das Vorbild abgegeben.

Wenn es hingegen gelingt, die Frage des Verhältnisses von Produktion und Rezeption in der Kunst von solchen manichäisch aufgefassten Begriffspaaren zu lösen, dann wird es auch möglich, nach der *historischen Berechtigung* einer bestimmten Verteilung zu fragen. Eine stärkere Einbeziehung des Publikums muss dann nicht sofort als grundlegender aufklärerischer Menschheitsfortschritt gefeiert werden, dessen Fehlen folglich nichts als ein schmerzlicher Verlust wäre. Vielmehr könnte erklärt und begründet werden, warum eine Kultur zu einer bestimmten Zeit zu solchen Formen findet; und ebenso, warum eine andere Zeit vielleicht wieder besser daran tut, zu anderen Formen zu greifen.

Nur so kann es überhaupt gelingen, einen kritischen Wert zu erkennen, den interaktive und partizipative Praktiken in der Kunst in Bezug auf die Gegenwartskultur tatsächlich besitzen könnten: Wäre es nicht denkbar, dass die Einbeziehung der Betrachter in der Kunst dazu dienen könnte, sie hellichtig und alert werden zu lassen gerade gegenüber den *gleichgearteten* Versuchen ihrer Einbeziehung *in die Gesellschaft*? Die Anfänge etwa von Aktionskunst oder »body art« (z.B. bei Günter Brus oder Franko B), bei denen die Betrachter gezwungen waren, sich die Frage zu stellen, ob sie den Vorgängen der Selbstverletzung auf der Bühne ruhig zusehen konnten oder nicht vielmehr einschreiten mussten, deuten stark in diese Richtung. Die neueren, von Harmlosigkeit und großem Harmoniebedürfnis geprägten benignen Mitmachaktionen in den Kunsträumen, die sich selbst dafür loben, wie »kreativ« sie alle Beteiligten werden lassen, sind dagegen viel eher geeignet, diese negativ mimetische



Funktion der Kunst gegenüber der Gesellschaft völlig vergessen zu lassen.

- 1 Vgl. dazu Althusser 1985.
- 2 McLuhan [1964a]: 483. In der englischen Ausgabe lautet die Passage: »If the medium is of low intensity, the participation is high. Perhaps this is why lovers mumble so« (McLuhan 1987: 319). Der letzte Satz fehlt in der deutschen Übersetzung.
- 3 Vgl. McLuhan 2001: 122.
- 4 Ebd.: 474.
- 5 Kant [1784]: 53.
- 6 Sennett [1974]: 18.
- 7 Vgl. ebd.: 143 ff.
- 8 Agamben 2005: 11.

## Leben in Buchstäblichkeit

*Die Biologie von Vadim Fishkin*

### I.

Selten gibt ein Künstler den Betrachtern so sehr das, was sie wollen, wie Vadim Fishkin es tut. Wenn sie z. B. wissen möchten, *was im Kopf des Künstlers vorgeht*, dann zeigt Fishkin (in der Folge »VF« genannt) ihnen Zeichnungen anatomischer Schnitte durch seinen Kopf (*Investigation of the Head*, 1989). Denjenigen, die vom Künstler verlangen, dass er *sein Herz und seine Seele* geben solle, antwortet VF, indem er die Frequenz seines Herzschlags in einer Lichtinstallation in der Krone der Wiener Secession zur Schau stellt (*Lighthouse*, 1996). Selbstverständlich wird oft auch gefordert, dass der Künstler *am Puls seiner Zeit* sei. In derselben Installation entspricht VF dieser Forderung, indem er, umgekehrt, seine Zeit auf seinen Puls bringt – sogar bis zu dem Punkt, an dem die Anrainer der Secession sich zu beklagen begannen, weil ihre Katzen wegen des Blinkens nicht mehr schlafen konnten.

Neben dieser wunscherfüllenden Dimension zeigen seine Arbeiten deutlich auch bestimmte Fantasien von Größe oder gar Omnipotenz. Die Herzschlag-Installation lebt nicht nur ein paralleles Leben zu jenem des Künstlers (indem sie ihm in den Zeiten seiner Erregung oder Fadesse, seiner Liebesaffären, Sportübungen und Schlafrhythmen getreulich folgt); sie würde natürlich auch mit ihm sterben. Das ist offenkundig eine der beiden möglichen Strategien, wie man seine