



ISABELLE KESSELS UND MARKUS SCHRENK¹

Propriozeptive Kunst und Ready-mades

Vor etwas mehr als 100 Jahren ironisierte Marcel Duchamp mit seinem Ready-made *Fountain* den traditionellen Kunstbegriff. Ready-mades sind gefundene, zumeist industriell hergestellte Alltagsobjekte – im Fall von *Fountain* ein Urinal –, die zum Kunstwerk deklariert werden. Sie zeigen, dass weder der originäre Gedanke der Künstler:innen noch deren Talent in der Komposition und handwerklichen Umsetzung oder die Schönheit des produzierten Objekts zwingend notwendige Bedingungen für die Entstehung eines Kunstwerks sind; es reicht aus, wenn Künstler:innen ein ‚geeignetes‘, bereits bestehendes Objekt in der Welt als ein solches erkennen und ihm dem Status eines Kunstwerks zuweisen. Der vorliegende Artikel zieht aus dem durch Duchamps Ready-mades angestoßenen Umdenken in der Kunsttheorie neue Erkenntnisse über einen Trend in der gegenwärtigen Kunstszene: das Erstellen von Kunstwerken, die eine aktive, körperliche Interaktion mit der Arbeit vorsehen und somit gezielt den Propriozeptions- und Interozeptionssinn der Rezipierenden anregen. In Abschnitt 1 wird genauer erklärt, was unter Propriozeption und Interozeption zu verstehen ist und wann wir ein Kunstwerk als ‚propriozeptive Kunst‘ (kurz ‚PropArt‘) einordnen. In Abschnitt 2 wird anhand dreier Beispiele (Carsten Höllers *Test Site* [2006], Dana Caspersens, William Forsythes und Joel Ryans *Tight Roaring Circle* [1997] und Till Bödekers *THINK OUTSIDE THE BOX* [2020]) aufgezeigt, dass einige PropArt Arbeiten Objekte involvieren oder nachahmen, die Betrachter:innen aus Spielplätzen, Freizeitparks oder Wellness-Zentren bekannt sind. Lässt sich hier auch von Ready-mades sprechen? In Abschnitt 3 werden Parallelen zwischen PropArt und Ready-mades stark gemacht und Unterschiede diskutiert. Aus dem Ready-made Vergleich werden zwei mögliche Interpretationen der Funktion von PropArt abgeleitet: (i.) Die Arbeiten sind künstlerische Abwandlungen von Attraktionen, die man auch aus dem Freizeit-Bereich kennt, die Interaktion mit ihnen soll *Freude machen bzw. entspannen*, (ii.) die Arbeiten fordern Rezipierende heraus, sich in besonderer Weise *auf ihre eigene Körperwahrnehmung zu fokussieren*. In Abschnitt 4 werden Äußerungen zu den drei Kunstwerken – von Journalist:innen, Wissenschaftler:innen und den Künstler:innen selbst – im Hinblick auf die Fragestellung, welcher Interpretationsansatz plausibler ist, analysiert. Anschließend, in Abschnitt 5, werden mögliche Zusammenhänge zwischen dem Aufkommen von PropArt und weitreichenden gesellschaftlichen Entwicklungen genannt und mit den beiden Interpretationsansätzen in Verbindung gebracht. Der Artikel schließt in Abschnitt 6 mit einem Ausblick auf Beispiele für PropArt, die sich stärker von Ready-mades abgrenzen lassen.

¹ Dieser Beitrag ist als Kooperation der beiden Autor:innen entstanden. Das Konzept der propriozeptiven Kunst und die Beobachtung, dass viele gegenwärtige Kunstwerke, darunter die besprochenen, als PropArt kategorisierbar sind, stammt von Markus Schrenk. Die Idee, PropArt und Ready-mades zu vergleichen, stammt von Isabelle Kessels. Sie hat auch die Ausformulierung dieses Artikels übernommen.

1. Kunstrezeption und Sinneswahrnehmung: Was ist PropArt?

Von den klassischen ‚aristotelischen‘ fünf Sinnen – den visuellen, auditiven, haptischen, gustatorischen und olfaktorischen Sinnen – sind das Sehen und/oder das Hören am stärksten mit der Rezeption von Kunstwerken assoziiert: Man denkt bei ‚Kunst‘ zunächst an Gemälde, Fotografien und Skulpturen, an musikalische Werke oder auch an *audiovisuelle* Kunstformen, die beide Sinne zugleich ansprechen, wie Oper, Tanz, Performance und Film. Es gibt allerdings auch Kunstwerke, die gezielt das Schmecken, Riechen oder den Tastsinn ansprechen: Louis-Louis-Philippe Demers *The Blind Robot* (2012) spricht beispielsweise den Tastsinn an, indem Rezipierende durch Roboter-Arme berührt werden; Sissel Tolaas widmet sich olfaktorischer Kunst; Arpad Dobribans künstlerische Arbeit dreht sich um Nahrung und Kochen und somit natürlich auch ums Schmecken. Darüber hinaus sind bemerkenswerterweise in den letzten Jahrzehnten zunehmend interaktive Kunstwerke entstanden, die einen ‚sechsten‘ und oft übersehenen Sinn der Rezipierenden anregen: den *Propriozeptions- und Interozeptionssinn*.

Propriozeption bezeichnet „den Sinn für die räumlich-strukturelle Ausdehnung des Körpers, der uns zur Steuerung unserer Bewegungen über Nervenenden Rückmeldung liefert. [...] Propriozeptive Informationen kommen von [...] den Nervenzellen der Muskelspindeln, von Hautrezeptoren, die die Elastizität der Haut registrieren, sowie von Mechanorezeptoren in den Gelenken“² (Ritchie und Carruthers 2015, 363-4, eigene Übersetzung). Der Interozeptionssinn umfasst „die Gesamtheit der sensorischen Systeme, die den physiologischen Zustand des Körpers überwachen, um diese interne Homöostase aufrechtzuerhalten“³ (Ritchie & Carruthers 2015, 354, eigene Übersetzung); beispielsweise das Schmerz-, Temperatur-, Energie- und Stressempfinden sowie das vestibuläre System, d.h. den Gleichgewichtssinn. Zusammenfassend geht es also um *die Wahrnehmung des eigenen Körpers*, seines Zustands und seiner Bewegung und Orientierung im Raum.

Erwin Wurms *One Minute Sculptures* (diverse Kunstwerke, 1996-2017) sind ein Beispiel für Kunst, die auch die körperliche Selbstwahrnehmung anregt: Rezipierende werden hier zum aktiven Teil der Realisierung der Skulptur, indem sie eine Reihe von Anweisungen befolgen, wie sie mit den von Wurm zur Verfügung gestellten Objekten interagieren sollen. Typischerweise muss der eigene Körper dabei in eine ungewöhnliche Position gebracht werden und diese Pose für eine bestimmte Zeit beibehalten. Ein weiteres Beispiel findet sich in Tomás Saracenos Installationen: *In Orbit* (2013) besteht aus mehreren miteinander verbundenen Netzen, die in beträchtlicher Höhe im Atrium des K21 in Düsseldorf gespannt sind. Rezipierende sind aufgefordert, die Installation zu betreten, die verschiedenen Ebenen zu erkunden und so durch ihre Bewegung die Netze in Schwingung zu versetzen (Studio Tomás Saraceno, o. D.). Somit wird die Installation nicht nur visuell und haptisch erlebt, auch die Wahrnehmung der Bewegung des eigenen Körpers im Raum und der Anspannung der Muskulatur in Gliedmaßen und im Rumpf sowie mögliche Effekte auf den Herzschlag, die Atmung und das generelle Stresslevel sind integraler Teil der Rezeption des Kunstwerks.

Schrenk (2022) schlägt für Kunstwerke, die essentiell die Körperwahrnehmung der Rezipierenden anregen, das Label ‚propriozeptive Kunst‘ oder kurz ‚PropArt‘ vor. Ob man nun Saracenos und Wurms Arbeiten demnach eher als *propriozeptive* Kunst oder als *propriozeptiv-visuell* einordnen sollte – sprich, die Frage, welchen Anteil körperliche Selbstwahrnehmung im Vergleich zu den anderen Sinnen an der Werkrezeption haben muss, um ein propriozeptives Kunstwerk zu sein – soll hier offen gelassen werden. Im Kontext dieses Artikels wird das Label ‚PropArt‘ großzügig angewendet: Es umfasst Kunstwerke, deren Rezeption klarerweise auch visuelle und haptische Aspekte haben (und

² Englisch Original: „Proprioception, the sense of the body’s spatio-structural extension, which provides afferent feedback during movement for guiding action. [...] Proprioceptive inputs come from the primary and secondary afferents of muscle spindles, cutaneous receptors that track skin elasticity, as well as mechanoreceptors in the joints.“ (Ritchie und Carruthers 2015, 363-4.)

³ Englisch Original: „Interoception is the collection of sensory systems that monitor the physiological state of the body in order to maintain this internal homeostasis.“ (Ritchie und Carruthers 2015, 354.)

potentiell natürlich auch Werke mit auditiven, olfaktorischen oder gustatorischen Aspekten, solange ebenfalls eine explizite Anregung des Propriozeptions- und Interozeptionssinns stattfindet).

Ideen zu einer propriozeptiven Kunst finden sich unter anderem bereits in Montero (2006) (siehe auch Fußnote 27), Schrenk (2014) und Benovsky (2021) und natürlich auch im Kontext von Richard Shustermans *Somaesthetics* (z.B. Shusterman 1999; siehe hierzu auch die Fußnoten 23 und 27).

2. PropArt und Ready-made: Röhrenrutsche, Hüpfburg & Floating-Tank

Im Folgenden möchten wir drei Beispiele für PropArt genauer ins Auge nehmen: Carsten Höllers *Test Site* (2006), Dana Caspersens, William Forsythes und Joel Ryans' *Tight Roaring Circle* (1997) und Till Bödekers *THINK OUTSIDE THE BOX* (2020). Neben der Gemeinsamkeit, dass alle drei Kunstwerke den propriozeptiven und interozeptiven Sinn der Rezipierenden anregen, vereint die Werke ein weiterer Aspekt: Es sind Installationen, die gewinnbringend mit Ready-mades verglichen oder sogar als solche interpretiert werden können. Die Künstler:innen platzieren Objekte, die Betrachter:innen aus nicht-künstlerischen Kontexten wie Spielplätzen, Freizeitparks oder Wellness-Zentren⁴ bekannt vorkommen dürften, als Kunstwerke in Galerien oder Museen; ganz ähnlich wie Marcel Duchamp 1917 ein Urinal in einer künstlerischen Ausstellung platzierte.

2.1. Carsten Höllers *Test Site* (2006)

Carsten Höllers Installation *Test Site* besteht aus mehreren Röhrenrutschen, die 2006 in der Turbinenhalle der Tate Modern installiert wurden. Ausgestattet mit einer Stoffunterlage zum besseren Gleiten waren Besucher:innen der Ausstellung dazu aufgefordert, sich selbst in die Rutsche zu begeben und den „ekstatische[n] Fall durch ihre Windungen“ (Schmitz 2006, 389) am eigenen Körper zu erleben. Mit seiner Installation „bricht Carsten Höller die Distanziertheit der reinen Seherfahrung radikal auf“ (Martischnig 2007, o. S.), die direkte körperliche Erfahrung spielt eine zentrale Rolle bei der Rezeption. Die Rutschen sind nicht dafür gemacht, nur passiv von außen betrachtet zu werden, Besucher:innen sollen partizipieren und sich dem „fast hemmungslosen Sturz in die Tiefe“ (Schmitz 2006, 389) aussetzen. Das Label ‚PropArt‘ ist passend auf Höllers Arbeit anwendbar; doch auch die Assoziation mit Ready-mades ist naheliegend. Wie Martischnig (2007) feststellt, wird *Test Site* „natürlicherweise mit Spielplatzmobiliar assoziiert“ (o. S.) und Windsor (2011) stellt die These auf, dass Höller „sich in seinen Werken Formen der Jahrmarktsunterhaltung wie Rutschen und Karussells aneignet“⁵ (o. S., eigene Übersetzung). Der Frage, ob solche Formen der ‚Assoziation‘ oder ‚Aneignung‘ ausreichen, um eine Installation zum Ready-made zu machen, wenden wir uns – im Anschluss an die zwei weiteren Beispiele – in Abschnitt 3 zu.

2.2. Dana Caspersen, William Forsythe und Joel Ryans *Tight Roaring Circle* (1997)

Für *Tight Roaring Circle* installierten Dana Caspersen, William Forsythe und Joel Ryans 1997 eine gigantische weiße Hüpfburg im Roundhouse London. Die Arbeit, die seitdem in verschiedenen weite-

⁴ Spence (2022) arbeitet heraus, dass es nicht nur diverse Beispiele für propriozeptive Kunstwerke gibt, die starke Assoziationen zu Vergnügungspark-Attraktionen hervorrufen, sondern dass es ebenso Kunstwerke gibt, die psychologische Experimente nachahmen, wie beispielsweise Carsten Höllers *Upside-Down Goggles* (1991–2001), eine Arbeit, die Strattons (1897) Forschungsaufbau nachahmt. Im vorliegenden Artikel konzentrieren wir uns auf Beispiele propriozeptiver Kunst, die Assoziationen mit Attraktionen des Freizeit- und Wellness-Bereichs auslösen, da diese geeigneter sind, den Vergleich mit Ready-mades stark zu machen. Nicht alle Betrachter:innen werden sich ausreichend mit psychologischer Forschungsgeschichte auskennen, um Höllers *Upside-Down Goggles* unwillkürlich mit Stattons Versuchsaufbau zu assoziieren; aber jede:r erkennt in Duchamps *Fountain* (1917) ein Urinal und in Höllers *Test Site* (2006) eine Röhrenrutsche. Till Bödekers Arbeit *THINK OUTSIDE THE BOX* (2020) ist tatsächlich, wie in Abschnitt 2.3 erwähnt wird, auch an einen wissenschaftlichen Experimentaufbau angelehnt; wir werden unsere Untersuchung aber nicht auf diesen Aspekt fokussieren.

⁵ Englisch Original: „By appropriating models of fairground entertainment in his works, such as slides and carousels, Höller recreates a carnival atmosphere in the gallery.“ (Windsor 2011, o. S.)

ren Ausstellungshallen präsentiert wurde, ist mittlerweile in *White Bouncy Castle* umbenannt worden. Auch hier sind Besucher:innen dazu eingeladen, die Installation zu betreten und mit ihr zu interagieren: Sie sollen sich in der Hüpfburg bewegen.⁶ In seinem Aufsatz über diese Ausstellung benennt Spier (1998) das propriozeptive Erleben konkret als ein Thema der Arbeit:

[...] *Tight Roaring Circle* beschreibt vielmehr konzeptionelle Überlegungen über den Körper im Raum und die Erzeugung und Komposition von Bewegung. Von dem Moment an, in dem man zum Beispiel die luftgefüllte Rampe betritt, um die Hüpfburg zu betreten, werden die selbstverständlichsten Bewegungen maniert und damit spürbar. [...] [D]ie Regeln, nach denen man räumliche Beziehungen zu anderen Menschen gestaltet, wurden in Momenten, in denen man sich körperlich nicht völlig unter Kontrolle hatte und zu hemmungslosem Handeln ermutigt wurde, schlagartig in Frage gestellt.⁷ (Spier 1998, 206, eigene Übersetzung.)

Auch wenn die Installation, zu der auch ein Soundtrack gehört, klar multisensorisch ist, spielen Propriozeption und Interozeption eine ausreichend zentrale Rolle, um sie als PropArt einzuordnen. Gleichzeitig ist aber auch hier der Vergleich mit Ready-mades wieder möglich. Wie Spier (1998) nüchtern feststellt, handelt es sich bei der Installation um „eine aufblasbare Hüpfburg, wie man sie auf Jahrmärkten oder in Einkaufszentren antrifft – nur dass es hier die größte der Welt ist“⁸ (Spier 1998, 204, eigene Übersetzung). Ganz ähnlich wie bei *Test Site* sind also starke Assoziationen zu Spielgeräten bzw. Vergnügungspark-Attraktionen vorhanden.

2.3. Till Bödekers *THINK OUTSIDE THE BOX* (2020)

Till Bödekers Installation *THINK OUTSIDE THE BOX* besteht aus „einem (aus einem Weinfass) selbstgebauten Isolationstank“ (Bödeker, 2020, o. S.) – also einem lichtabgeschirmten, mit auf Körpertemperatur erwärmten Salzwasser gefüllten Tank.⁹ Begibt eine Person sich in den Tank, so schwimmt ihr Körper aufgrund des hohen Salzgehalts im Wasser scheinbar schwerelos in der Dunkelheit des Tanks. Die Arbeit wurde 2020 in der Ausstellung *Test Chamber: Isolation* im NAILS Projectroom für die aktive Teilnahme von Besucher:innen – bzw. *Proband:innen*, wie es auf der Website heißt (NAILS projectroom, o. D.) – geöffnet. Es konnten Termine vereinbart werden, um in den Isolationstank zu steigen und das Erlebte anschließend in Form von Zeichnung an der Ausstellungswand zu dokumentieren. Bödeker (2020) beschreibt sein eigenes Erlebnis im Inneren des Isolationstanks wie folgt:

Da das Salzwasser auf Körpertemperatur beheizt ist, verschwimmt die gefühlte Außengrenze meines Körpers zur Umgebung. Meine Haut-Sensoren können nicht mehr fühlen, wo meine Arme räumlich aufhören. Gleichzeitig wird mir die Position meiner Gliedmaßen zueinander, die ich in eine ausgeglichene Stellung zu bringen versuche, sehr bewusst. Während meine Arme und Beine wie von alleine auseinandergleiten und nach einem halben Meter Abstand vom Rumpf zum Stillstand kommen, überrascht mich die Schwierigkeit, eine ausgeglichene Nackenhaltung zu finden. [...] Mit meiner Liegeposition beschäftige ich mich noch einige Minuten, bis die Bewegungen und kleinen Nachjustierungen aufhören, notwendig zu sein. (Bödeker 2020, o. S.)

Anders als bei den bisher besprochenen Kunstwerken werden beim Erleben des Kunstwerks einige Sinne bewusst weniger bespielt bzw. abgeschirmt: Es gibt keine visuellen Reize. Das Fehlen

⁶ Eine ähnliche Arbeit, *White Cube (Hüpfburg)* von Jonas Hohnke, wurde vom 17.09. bis zum 23.10.2022 im Kunstmuseum Solingen ausgestellt (Kunstmuseum Solingen o. D.).

⁷ Englisch Original: „[...] *Tight Roaring Circle* does delineate more conceptual concerns about the body in space, and engendering and composing movement. For example, from the moment one stepped on to the inflated ramp to enter the castle, one's most taken-for-granted movements became mannered and thus noticeable. [...] [T]he rules by which one defines spatial relationships with other people were at moments abruptly challenged by not being completely in control physically, and by being encouraged to act without restraint.“ (Spier 1998, 206.)

⁸ Englisch Original: „The installation itself was an inflated bouncy castle, such as one would encounter at fun fairs or shopping malls - except that being the world's largest[.]“ (Spier 1998, 204.)

⁹ Bödekers Arbeit mag an eine weitere Arbeit von Carsten Höller erinnern, nämlich an *Giant Psycho Tank* (1999) – ebenfalls ein mit Salzwasser gefüllter Tank, in den Besucher:innen ‚eintauchen‘ dürfen. Wir haben uns hier für die Diskussion von *THINK OUTSIDE THE BOX* entschieden, da bei dieser Arbeit ein ausgeprägter Bezug zum Ready-made vorliegt.

von sonst zentralen Reizen einerseits und die ungewohnte Schwebesituation andererseits erlauben es Rezipient:innen, die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung des eigenen Körpers zu richten – also auf propriozeptive und interozeptive Reize. Bödeker ordnet seine Arbeit als PropArt ein (PropArt, o. D.). Auch bei *THINK OUTSIDE THE BOX* könnte man aber von einem Ready-made sprechen, denn sensorische Isolationstanks könnten Besucher:innen bereits bekannt sein; als Versuchsaufbau neuropsychologischer Forschung oder aus dem Wellness-Bereich als buchbares Entspannungserlebnis ‚Floating‘ (in letzterem ist der Begriff ‚Floating Tank‘ geläufiger als ‚Isolationstank‘). Dies sagt auch der Künstler selbst. Im Interview mit Lohe (2020) gibt er an: „[D]er Versuchsaufbau des Isolationstanks [kommt] aus der Wissenschaft bzw. der Bewusstseinsforschung von John C. Lilly [...]. Ich behandle das wissenschaftliche Konzept im Grunde wie ein Ready-made.“ (Till Bödeker im Interview mit Lohe 2020, o. S.)

3. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen PropArt und Ready-made

Eines dürfte unkontrovers sein: Die drei besprochenen Kunstwerke lösen starke Assoziationen zu Objekten bzw. Attraktionen aus, die nicht aus dem künstlerischen Bereich stammen – Röhrenrutschen, Hüpfburgen und Floating Tanks. Diese Verbindungen liegen auf der Hand und werden teilweise von den Künstler:innen auch direkt angesprochen oder anerkannt. So weist Bödeker (2020) selbst auf die Entwicklungsgeschichte von Isolationstanks hin; und Dana Caspersen, William Forsythe und Joel Ryans benennen ihre Installation *Tight Roaring Circle* nüchtern in *White Bouncy Castle* (zu Deutsch ‚Weiße Hüpfburg‘) um. Aber macht eine starke Assoziation zu einem Objekt aus dem nicht-künstlerischen Bereich die Installationen schon zu Ready-mades? Wir werden im Folgenden entscheidende Unterschiede und interessante Gemeinsamkeiten zwischen den Arbeiten und Duchamps Ready-mades herausarbeiten. Wir sind hierbei allerdings weniger daran interessiert, eine abschließende Antwort darauf zu geben, ob die drei Beispielen als Ready-mades klassifiziert werden *sollten*; unser Untersuchungsziel ist es, aus dem Vergleich der drei Arbeiten mit klassischen Ready-mades neue Erkenntnisse über PropArt zu ziehen.

3.1. Kein reines Auswählen eines Objektes, sondern ein gezieltes Erschaffen

Man könnte als möglichen Unterschied zwischen klassischen Ready-mades und den diskutierten Beispielen anführen, dass bei Letzteren zwar eine starke Assoziation zu gewöhnlichen Röhrenrutschen, Hüpfburgen und Floating-Tanks besteht, die Installationen aber auch Merkmale haben, die sie als besonders auszeichnen und zeigen, dass es sich um speziell angefertigte Objekte handelt. So unterscheidet sich *Tiny Roaring Circle* nicht nur dadurch von anderen Hüpfburgen, dass sie die bis dahin größte ist (Spier 1998, 204), auch ihre weiße Farbe ist ungewöhnlich (auch wenn eine Google Suche nach ‚white bouncy house‘ zeigt, dass mittlerweile auch monochrom weiße Hüpfburgen zur Miete angeboten werden – hierbei wird explizit auf das Marktsegment ‚Hochzeitsplanung‘ abgezielt). Darüber hinaus gibt es weitere künstlerische Interventionen, die wir sonst nicht bei Hüpfburgen erwarten, wie den zugehörigen Soundtrack oder das in weißer Schrift auf den weißen Wänden geschriebene Gedicht (Spier, 1998, 205). Ähnliches gilt für Bödekers *THINK OUTSIDE THE BOX*: Man sieht dem Isolationstank an, dass es sich nicht um eine Massenanfertigung handelt. Sowohl der Treppeneinstieg als auch der auf einem Rollbrett platzierte Durchlauferhitzer haben etwas Provisorisches, Improvisiertes; der eigentliche Tank ist weiß und mit einer an Lawrence Weiners Schriftkunst erinnernden Grafik versehen. Weniger klar ist der Fall bei *Test Site* in der Tate Modern: Auch wenn es sich bei Höllers Rutschen um eigens für den Ort konzipierte Objekte handelt – und ihre speziellen Steigungen und Windungen somit als Spezialanfertigungen zu begreifen sind –, so ist die Ähnlichkeit mit Metall-Röhrenrutschen auf Abenteuerspielplätzen durchaus sehr stark. Es gibt allerdings weitere Varianten von Höllers Arbeit wie etwa den *Vitra Slide Tower* (2014 auf dem Vitra Campus in Weil am Rhein eröffnet); hier sind die Röhrenrutschen mit einem eigens dafür designten Turm verbunden, wodurch sich die gesamte Installation deutlicher von gewöhnlichen Rutschen abgrenzt.

Sind also all diese künstlerischen Interventionen, die mit dem, was wir normalerweise von Röhrenrutschen, Hüpfburgen und Floating-Tanks erwarten, brechen, ein Einwand gegen die Interpretation der Arbeiten als Ready-mades? – Das ist nicht zwingend der Fall, denn Evnine (2013) stellt fest:

[V]iele Dinge, die als Ready-mades gelten, sind tatsächlich keine gewöhnlichen Einzelgegenstände, die in den Rang eines Kunstwerks erhoben werden. Es sind Konstruktionen, die gewöhnliche Gegenstände zusammen mit anderen Dingen (manchmal anderen gewöhnlichen Gegenständen) verwenden. Die Collagen von Kurt Schwitters sind Fälle, in denen gewöhnliche Gegenstände zu größeren Kompositionen zusammengesetzt werden, ebenso wie die so genannten ‚assistierten Ready-mades‘ von Duchamp, wie *Why Not Sneeze Rrose Sélavy?* [...] [Selbst] einige der so genannten ‚unassistierten‘ Ready-mades von Duchamp können diesem Typ entsprechen, wenn auch in abgeschwächter Form. *Fountain*, zum Beispiel, enthält nicht nur das Urinal, sondern auch die von Duchamp hinzugefügte Signatur ‚R. Mutt 1917‘.¹⁰ (Evnine 2013, 409, eigene Übersetzung.)

Das Stattfinden einer künstlerischen Intervention mit den gefundenen/ausgesuchten Objekt unterminiert damit nicht automatisch den Status als Ready-made. Ob bei den besprochenen PropArt Installationen – die wie beschrieben als Spezialanfertigungen gelten dürften – eine zu starke Abweichung von der nicht-künstlerischen Variante des Objekts vorliegt, um sie noch als Ready-made zu begreifen, ist Auslegungssache.

3.2. Röhrenrutsche und Co. sind keine Gebrauchsgegenstände, sondern Attraktionen

Es gibt eine eindeutigere und vermutlich entscheidendere Dis-analogie zwischen klassischen Ready-mades und den drei diskutierten PropArt Kunstwerken: Ready-mades sind „fertige Objekte, die zur Hand sind und die der Künstler aufgrund seiner Selektionsfähigkeit als dem Bereich seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit zugehörig betrachtet“¹¹ (Janis und Janis 1951, 310, eigene Übersetzung). Es handelt sich dabei typischerweise um „alltägliche[] Objekt[e], [...] [die] mit profanen Tätigkeiten oder sogar, wie *Fountain* von Marcel Duchamp, mit menschlichen Körperfunktionen assoziiert werden“¹² (Evnine 2013, 407, eigene Übersetzung). Duchamps Urinal (*Fountain* 1917), die Schneeschaukel (*In Advance of the Broken Arm* 1915) oder der Flaschentrockner (*Bottle Rack* 1914) entsprechen diesem Kriterium fraglos; es sind Alltagsobjekte, die von einer Privatperson ohne größere Probleme erworben werden können. Auf Hüpfburgen, Röhrenrutschen und Floating-Tanks trifft dies nicht zu; solche Gegenstände werden in der Regel nicht von Einzelpersonen für den Eigengebrauch gekauft. Der übliche Zugang zu Attraktionen wie Röhrenrutschen und Hüpfburgen läuft über Spielplätze (hierbei ist die Nutzung in der Regel kostenlos, aber auf Kinder beschränkt) oder gegen Eintrittsgelder auf Volksfesten, in Freizeitparks, auf Kirmesständen etc.; die Benutzung von Floating-Tanks kann man in Wellness-Zentren buchen. Das heißt, auch wenn es sich um Objekte handelt, die klarerweise aus dem nicht-künstlerischem Bereich stammen (nämlich aus dem Spielplatz-, Freizeitpark- oder Wellness-Bereich), handelt es sich deshalb nicht zwangsläufig um ‚Alltagsobjekte‘ oder Gebrauchsgegenstände in dem oben spezifizierten Sinne. Das Besitzen solcher Objekte ist für die meisten nicht denkbar. Auch der Zugang ist oft nicht uneingeschränkt möglich, sondern an Eintrittsgeldern, Altersbeschränkungen und/oder weitere Regeln geknüpft. Statt von Konsumgütern ist es daher passender, von Services oder Dienstleistungen zu sprechen: Die Dienstleister:innen besitzen das Objekt und wir erwerben ein temporäres Zugangs- bzw. Nutzungsrecht. Interessanterweise findet

¹⁰ Englisch Original: „[M]any things considered as ready-mades are in fact not single ordinary objects elevated to the status of a work of art. They are constructions that use ordinary objects along with other things (sometimes other ordinary objects). The collages of Kurt Schwitters are cases in which ordinary objects are incorporated into larger compositions, as are the so-called ‘assisted ready-mades’ of Duchamp, such as *Why Not Sneeze Rrose Sélavy?* [...] [E]ven some of the so-called ‘unassisted’ ready-mades of Duchamp may conform to this type, albeit in a minimal way. *Fountain*, for example, includes not just the urinal, but the signature ‘R. Mutt 1917’ added by Duchamp.“ (Evnine 2013, 409)

¹¹ Englisch Original: „[...] complete objects which are at hand, and which by reason of the artist’s selectivity are considered by him as belonging in the realm of his own creative activity.“ (Janis und Janis 1951, 310.)

¹² Englisch Original: „[...] a commonplace object, one associated with mundane activities or even, like Marcel Duchamp’s *Fountain*, bodily functions?“ (Evnine 2013, 407.)

sich hierin sogar eine Parallele zu der Ausstellungssituation im Museumskontext, denn auch hier werden Eintrittsgelder bezahlt, um Zugang zu erhalten.

Nicht nur die Möglichkeit des Zugangs zu den Objekten (in ihrem gewöhnlichen Kontext) unterscheidet die drei PropArt Beispiele von Duchamps Ready-mades, auch die Rollen, die die entsprechenden Objekte in unserem täglichen Leben einnehmen, sind unterschiedlich. Molesworth (1998) schreibt über die klassischen Ready-mades:

Es sind Objekte zum Putzen, Aufhängen, Aufbewahren, Trocknen, Putzen und Pinkeln: Objekte, die der Selbstdarstellung [sic!] dienen, Objekte, die Wohnungen und Büros funktionieren lassen. Sie sind die unbesungenen Helfer, die es uns ermöglichen, die Arbeit zu erledigen oder Haus und Körper zu erhalten, so dass wir für unsere andere Arbeit, wie z. B. das Kunstmachen, besser gerüstet sind.¹³ (Molesworth 1998, 51, eigene Übersetzung.)

Es sind Objekte, deren Zweck es ist, uns zu helfen, den Alltag zu bestreiten und somit unsere Arbeitskraft zu erhalten. Röhrenrutschen, Hüpfburgen und Floating-Tanks sind hingegen Objekte, deren Nutzung dem Spaß und/oder Wohlbefinden zuträglich ist. Man könnte argumentieren, dass es sich hierbei um eine entscheidende inhaltliche Differenz handelt, die das Einordnen der diskutierten Beispiele als klassische Ready-mades unangemessen macht.

3.3. Der ironische Bruch mit Erwartungshaltungen

Wir haben gerade etabliert, dass die mit den PropArt Installationen assoziierten Objekte normalerweise für Freizeit- bzw. Erholungsaktivitäten genutzt werden. Dies hat auch die Konsequenz, dass das Design der Gegenstände – ihre Form – eine stärkere Rolle spielt; sie sollen nicht bloß funktional sein, sie sollen ansprechend aussehen. So sind Hüpfburgen typischerweise in bunten, fröhlichen Farben, mit Clowns- oder Tier-Gesichtern gestaltet, während Floating-Tanks futuristisch anmuten, in elegant geschwungenen Formen, mit glänzend weißen Oberflächen und blauen LED-Lichtern. Dies verhält sich bei Gebrauchsgegenständen etwas anders. Zwar gibt es sicher auch durchdesignte Urinale oder Schneeschaufeln, schließlich gibt es diese Objekte in verschiedenen Preisklassen, doch in der kostengünstigsten Variante steht die Funktionalität im Vordergrund. Außerdem brechen Duchamps Ready-mades mit unserer Erwartungshaltung, indem sie ein sonst *rein funktionales* Objekt *dysfunktional* präsentieren und es so auf seine ästhetischen Merkmale reduzieren. Molesworth (1998) führt ihre Beobachtung, dass es sich bei Ready-mades um Objekte des alltäglichen Gebrauchs mit klarer Funktionalität handelt, fort:

Aber das war nicht die Situation dieser Objekte in Duchamps Atelier: Die Hutablage hing von der Decke, der Kleiderständer war an den Boden genagelt, die Schreibmaschinenabdeckung schützte nichts als Luft, und das Pissoir stand allein, umgedreht, für immer unbenutzt[.]¹⁴ (Molesworth 1998, 51, eigene Übersetzung.)

Diese Spannung zwischen dem, wie wir eigentlich mit dem Gegenstand umgehen, und wie wir uns im Ausstellungskontext zu ihm verhalten, ist ein zentraler Aspekt von Duchamps Ready-mades und trägt zur Ironie der Arbeiten bei. Es ist fragwürdig, ob die diskutierten PropArt Beispiele solch eine Spannung herstellen können, denn erstens handelt es sich, wie bereits ausgeführt, nicht um rein funktionale Objekte, und zweitens werden die Installationen auf den ersten Blick betrachtet sogar in derselben Weise verwendet wie gewöhnliche Röhrenrutschen, Hüpfburgen und Floating-Tanks.

Man könnte allerdings dafür argumentieren, dass die in 3.1. beschriebene Differenz zwischen der *Form* der PropArt Installationen und unserer *Erwartungshaltung*, wie die Objekte ‚normalerweise‘ auszusehen haben, einen ähnlichen ironischen Effekt auslöst. So wirkt Bödekers Isolationstank mit den

¹³ Englisch Original: „They are objects for cleaning, hanging, storing, drying, preening, and peeing: objects whose purpose is to aid in self-presentation [sic!], objects that allow homes and offices to function. They are the unsung aids that allow us to do the work or maintaining house and body, so that we are better prepared to do our other work, like making art, for instance.“ (Molesworth 1998, 51.)

¹⁴ Englisch Original: „But this was not the situation of these objects in Duchamp's studio: the hat rack was suspended from the ceiling; the coatrack was nailed to the floor; the typewriter cover protected nothing but air; and the urinal stood alone, inverted, forever unused [.]“ (Molesworth 1998, 51.)

offen zur Schau gestellten Durchlauferhitzern, der eingedellten Form und dem provisorisch wirkenden Leiter-Einstieg durchaus etwas abenteuerlich und steht im starken visuellen Kontrast zu kommerziellen Floating-Tanks, die ihre Nutzer:innen durch versteckte Elektronik und glatte, glänzende Optik rückversichern, dass es sich um eine absolut sichere und sterile Umgebung handelt. Und Dana Caspersens, William Forsythes und Joel Ryans' Entscheidung, *Tight Roaring Circle* in Weiß zu gestalten, ist ebenso ein gezielter Bruch mit unseren Erwartungen an eine typische Hüpfburg. Nicht nur die Eigenschaften der Objekte selbst, auch die Umgebungseigenschaften können hier angeführt werden: So weist Spence (2022) darauf hin, dass ein Freizeitparkbesuch ein multisensorisches Erlebnis ist und z.B. mit bestimmten Geräusch- und Geruchskulissen (aufgeregtes Stimmengewirr, Musik, Gerüche von Fast-Food usw.) verknüpft ist, die sich von denen im Museum unterscheiden.

Darüber hinaus brechen die drei PropArt Arbeiten noch in einer anderen Weise mit unseren Erwartungshaltungen an die *Form* (diesmal im Sinne von *Umgangsform*), nämlich indem sie die Rezipierenden dazu auffordern, sich für den Museums- oder Ausstellungskontext sehr untypisch zu verhalten. Statt ‚die Form zu wahren‘ und bedächtigen Schrittes die Ausstellung zu durchschreiten, die Arbeiten auf sich wirken zu lassen (sprich, passiv zu betrachten) und sich mit gesenkter Stimme auszutauschen, provozieren Arbeiten wie *Test Site* und *Tight Roaring Circle* ein geradezu ausgelassenes Verhalten. Ebenso bricht Bödeckers *THINK OUTSIDE THE BOX* mit den Erwartungshaltungen an Verhaltensnormen im Ausstellungskontext und zwar dadurch, dass die Arbeit ihre Rezipierenden dazu auffordert, sich zu entkleiden.¹⁵ In allen drei Fällen werden die (überkommenen) sozialen Konventionen des Museums nicht eingehalten.¹⁶ Diese Kunstwerke brechen demnach mit unseren Erwartungshaltungen (an die Form der Objekte einerseits und an ‚angemessenes‘ Besucher:innen-Verhalten andererseits) und das unserer Auffassung nach auf eine ironische, mindestens aber unterhaltsame Weise. Obwohl sich die PropArt und Ready-made Arbeiten also darin unterscheiden, *wie* der ironische Bruch mit unseren Erwartungshaltungen erzeugt wird, könnte man die These aufstellen, dass das Entstehen eines solchen Bruchs eine Gemeinsamkeit zwischen Duchamps Ready-mades und den Installationen darstellt.

Bei Duchamps Ready-mades bleibt die physische Form des ausgestellten Alltagsobjekts weitgehend unverändert, aber dessen übliche Funktion wird unterminiert. Von Rezipierenden wird erwartet, dass sie die tradierten Umgangsformen mit Museumsexponaten wahren (mehr dazu in Abschnitt

¹⁵ Vgl. hierzu auch Volks (2012) Kommentar zu Carsten Höllers Installation *Giant Psycho Tank* (1999), in der Rezipierende sich ebenfalls in Salzwasser treiben lassen können: „Höllers *Giant Psycho Tank* (1999) löst bei den meisten Besuchern wahrscheinlich mehr Beklemmungen aus als die vergleichsweise risikoreiche Rutsche, denn vollständige Nacktheit wird dringend empfohlen. [...] Obwohl die Erfahrung friedvoll ist, wird man das beunruhigende Gefühl nicht ganz los, dass man etwas sehr Intimes in einer öffentlichen Umgebung tut, oder sogar, dass man Gegenstand eines quasi wissenschaftlichen Experiments ist.“ (o. S.)

Englisches Original: „Höllers' *Giant Psycho Tank* (1999) probably induces more anxiety for most visitors than the comparatively risky slide, because total nudity is strongly recommended. [...] While the experience is peaceful, you can't quite shake the unnerving feeling that you are doing something intimate in public, or even that you are the subject of some quasi-scientific experiment.“ (Volk 2012, o. S.)

¹⁶ Die drei besprochenen Kunstwerke werden von uns in diesem Artikel zwar als propriozeptive Kunstwerke betrachtet, sie können aber ebenso sinnvoll dem Label ‚participatory art‘, also Kunst, an der Rezipierende aktiv teilnehmen/partizipieren, zugeordnet werden (siehe z.B. Heinrich 2020, der Höllers *Test Site* unter diesem Gesichtspunkt diskutiert). Wenn wir die drei Arbeiten als partizipatorische Kunst verstehen, liegt die Betonung besonders auf dem Rezipierenden- bzw. Teilnehmenden-Verhalten. Das heißt, die in diesem Unterkapitel stark gemachte Interpretation, dass die Kunstwerke einen ironischen Bruch mit der Erwartungshaltung an ‚angemessenes‘ Verhalten im Museumskontext erzeugen sollen (und dass dies eine Parallele zu Ready-mades darstellt), liegt unter dieser Betrachtung besonders nahe. Die im Folgenden (3.4.) herausgearbeitete weitere Ähnlichkeit der drei Arbeiten zu Ready-mades hingegen lässt sich besser nachvollziehen, wenn wir die Installationen als PropArt verstehen. Unser Argument für eine Parallele zwischen Ready-mades und den drei besprochenen Arbeiten, verstanden als PropArt, könnte also ähnlich auch für partizipatorische Kunst aufgestellt werden. Dies ist nicht weiter überraschend, da die Schnittmenge zwischen PropArt und partizipatorischer Kunst groß ist. Partizipatorische Kunst involviert in der Regel (wenn auch nicht immer) eine aktive *körperliche* Teilnahme und folglich eine Anregung propriozeptiver und interozeptiver Empfindungen.

3.4.). Bei den besprochenen Installationen ist die physische Form anders als bei normalen Röhrenrutschen, Hüpfburgen und Floating-Tanks, doch ihre Funktion ist dieselbe, was bewirkt, dass tradierte sozialen Normen für das Verhalten im Museum (sprich, die übliche Umgangsform) nicht eingehalten werden. – Diese Perspektive auf die Arbeiten würde implizieren, dass es das Ziel der PropArt Kunstwerke ist, Amüsement bzw. Entspannung, die wir sonst in Freizeitparks oder Wellness-Zentren suchen würden, ins Museum zu bringen. Vielleicht um diese Aktivitäten in die Hochkultur zu heben oder um bestehenden Verhaltensnormen zu hinterfragen? – Wir werden diese These über die anvisierte Funktion von PropArt in Abschnitt 4 weiter untersuchen; zunächst gilt es allerdings, eine weitere Interpretation zu identifizieren.

3.4. Kunst als Kontext-Verschiebung

Das wohl entschiedenste Merkmal von Read-mades ist, dass sie die Kontext-Verschiebung, die durch das Ausstellen eines Gegenstandes in einer Institution der Kunstwelt (Galerie, Museum etc.) erreicht werden kann, ausnutzen: Sie zeigen, dass „die Idee von ‚Kunst‘ [...] aus dem Kontext heraus“¹⁷ (Molesworth 1998, 51, eigene Übersetzung) entsteht.

Ein Werk wie *Fountain* problematisierte einerseits ästhetische Kunsttheorien, während es andererseits Philosoph:innen auf die Bedeutung aufmerksam machte, die der Kontext, einschließlich institutioneller Rahmenbedingungen und der Kunstgeschichte, für den Kunststatus haben kann.¹⁸ (Carroll 1998, 24, eigene Übersetzung.)

Die Künstler:in macht das Objekt zum Kunstwerk, indem sie es wie ein Kunstwerk behandelt, z.B. indem es in einer Kunstausstellung neben anderen, möglicherweise konventionelleren künstlerischen Arbeiten präsentiert wird. So soll der oben beschriebene ironische Bruch erzielt werden, dass ein Urinal, eine Schneeschaukel oder ein Flaschentrockner auf ästhetischen Qualitäten hin betrachtet wird. Damit dies gelingt, müssen die Rezipierenden natürlich Duchamps Spiel mitspielen und die Objekte als Kunstwerke akzeptieren. Hierfür ist der Kontext, in den das Ready-made gesetzt wird, entscheidend. Der Ausstellungs-Kontext (sei es in einer Galerie, Museumsausstellung oder Kunstmesse) bringt Rezipierende dazu, sich auf eine bestimmte Weise mit den Objekten auseinanderzusetzen, denn dieser institutionelle Rahmen bringt gewisse Erwartungshaltungen und Normen mit sich – sowohl an das Ausgestellte als auch an das Verhalten der involvierten Akteure der sozialen Situation (Künstler:innen, Besucher:innen, Galerist:innen, Käufer:innen, Kunstkritiker:innen usw.). Ready-mades brachen mit den auf das Ausgestellte bezogene Normen – beispielsweise, dass ein Kunstwerk von der Künstler:in geschaffen wird und dass es ästhetisch ansprechend ist – und erweiterten so den Kunstbegriff; zugleich ist die provokante Forderung der Ready-mades aber, dass die auf die Akteure bezogenen ungeschriebenen sozialen Normen – beispielsweise, dass man Kunstwerke auf ihre ästhetischen Qualitäten hin betrachtet oder eine kontemplative Haltung einzunehmen hat¹⁹ – eingehalten werden. So gesehen ermöglicht der institutionelle Kontext es überhaupt erst, dem Ready-made den Kunst-Status zu verleihen, indem er die Rezipierenden dazu bewegt, das Spiel, einen Alltagsgegenstand als Kunstwerk zu behandeln, mitzuspielen.

Wir möchten die These aufstellen, dass der institutionelle Kontext auch bei den drei diskutierten PropArt Beispielen eine entscheidende Rolle spielt. – In 3.3. haben wir den Effekt klassischer Ready-mades beschrieben, für die gezielt rein funktionale Objekte ausgewählt wurden, die im Kunst-Kontext ihrer Funktion entledigt und auf ihre Form hin betrachtet werden. Wir haben dort die These aufgestellt, dass sich die PropArt Installationen (anders als die klassischen Ready-mades) in ihrer Form stärker von den ‚alltäglichen‘ Versionen von Röhrenrutschen, Hüpfburgen und Floating-

¹⁷ Englisch Original: „[T]he idea of ‘Art’ was produced contextually.“ (Molesworth 1998, 51.)

¹⁸ Englisch Original: „A work like *Fountain*, on the one hand, problematized aesthetic theories of art, while, on the other hand, it also alerted philosophers to the importance that context, including institutional frameworks and art history, might bear on art status.“ (Carroll 1998, 24.)

¹⁹ Bei den genannten Normen handelt es sich um mögliche Beispiele, wir wollen hiermit nicht zum Ausdruck bringen, dass diese Normen nach wie vor bestehen oder bestehen sollten – siehe auch Abschnitt 4.4.

Tanks abgrenzen; ihre Funktion, also die Art, wie mit den Objekten interagiert wird, bzw. werden soll, ist aber weitgehend dieselbe: Es soll gerutscht, gehüpft, im Salzwasser ‚geschwebt‘ und dabei Spaß gehabt oder entspannt werden. Unter *dieser* Interpretation spielt der institutionelle Kontext bei den beschriebenen Kunstwerken, anders als bei Ready-mades, nur insofern eine Rolle, dass mit ihm gebrochen wird: Die Arbeiten provozieren ein Verhalten, das *anders* ist, als die sozialen Normen es sonst für den Kunst-Kontext diktieren. – Die alternative Interpretation ist, dass der Kunst-Kontext, genau wie bei Ready-mades, auch bei den PropArt Installationen einen entscheidenden Einfluss auf die Haltung und das Verhalten der sozialen Akteure, die mit den Arbeiten interagieren, bewirkt. Hieraus könnte sich ein Unterschied in der Funktion der Objekte ergeben: zwar soll natürlich gerutscht, gehüpft und geschwebt werden, aber eben mit einer ganz bestimmten Haltung, mit einem *ästhetischen Fokus*, den wir im Freizeitpark, auf dem Spielplatz oder im Spa nicht einsetzen würden.

Unserer Auffassung nach rückt diese Interpretation die drei besprochenen PropArt Arbeiten tatsächlich näher an Ready-mades, denn die entscheidende Rolle des institutionellen Kontexts wird unter dieser Interpretation zur Gemeinsamkeit beider Kunstwerk-Typen. Zwar weichen die in den PropArt Installationen verwendeten Objekte, wie in Abschnitt 3.2 etabliert, von denen klassischer Ready-mades ab (statt alltäglicher Konsumgüter zur Lebenserhaltung handelt es sich um Attraktionen des Freizeitbereichs, deren Zugang in der Regel als Dienstleistung erworben wird), aber statt die Art des Objekts in seiner gewöhnlichen Funktion als begrenzendes Kriterium für die Zugehörigkeit zu ‚klassischen Ready-mades‘ auszulegen, könnte man diese Abweichung ebenso gut als eine Erweiterung des Ready-made-Begriffs interpretieren.

4. Die Funktion von PropArt

Für die Zielsetzung dieses Artikels hängt tatsächlich nichts davon ab, ob man die drei diskutierten PropArt Beispiele als Ready-mades klassifiziert oder nicht: Entscheidend ist, dass uns die Diskussion der Arbeiten vor dem Hintergrund von Ready-mades erlaubt hat, zwei Interpretationsansätze zur Funktion der Arbeiten zu identifizieren.

- (i.) Die Installationen unterscheiden sich nicht wesentlich in der Funktion, die die korrespondierenden Attraktionen in ihrem normalen Kontext haben: Sie dienen vordergründig dem Amusement und/oder der Entspannung. Die Verhaltensnormen des institutionellen Kontexts werden hierdurch in Frage gestellt, bzw. verschoben.
- (ii.) Der institutionelle Kontext der Installationen bewirkt einen wesentlichen Unterschied zu der Funktion, die die korrespondierenden Attraktionen in ihrem normalen Kontext haben: Die Tätigkeiten werden mit einem ästhetischen Fokus, insbesondere auch auf die eigene Körperwahrnehmung, ausgeübt.²⁰

Im Folgenden werden die beiden Interpretationsansätze gegeneinander abgewogen. Dafür stützen wir uns zunächst auf die Rezeption der Arbeiten und prüfen, ob beide Aspekte (Spaß- bzw. Entspannungserlebnisse im Museum einerseits und das Lenken des Fokus auf die ästhetische Qualität unserer Körperwahrnehmungen andererseits) in Ausstellungsrezensionen, wissenschaftlichen Arbeiten und Künstler:innen-Statements aufgegriffen werden. Anschließend, in Abschnitt 5, setzen wir den PropArt Trend in Beziehung zu weiteren gesellschaftlichen Entwicklungen; ebenfalls mit dem Ziel, abzuwägen, welcher Interpretationsansatz sich stützen lässt.

²⁰ Auch hier sind die Regeln des klassischen Kunststüdens insofern verschoben, als dass eben die Propriozeption und Interozeption statt (oder neben) dem Sehen und/oder Hören zu wesentlichen Wahrnehmungsformen werden: Zu Ready-mades sagte Duchamp, dass sie mit der ‚retinal art‘ brechen und stattdessen die Idee, das Intellektuelle, den Geist in den Mittelpunkt stellen (Rosenthal 2022, o. S.). PropArt bricht ebenfalls mit ‚retinal art‘, wenngleich auf andere Weise: Sie verabschiedet das Visuelle als den (einzigen) zentralen Rezeptionsmechanismus und stellt ihm dezidiert auch das propriozeptive und interozeptive Erleben als wesentlich beiseite.

4.1. Test Site: *Spektakel oder Möglichkeit zur Selbstentdeckung?*

In ihrer Ausstellungsrezension zu Höllers *Test Site* schreibt Martischnig (2007):

Die Rutschen werden natürlicherweise mit Spielplatzmobiliar assoziiert, Höller versucht diese Kontextualisierung zu erweitern und das Spektakel der Körpererfahrung während des Rutschens in den Vordergrund zu stellen. [...] Am Ausgang der Rutschen sammeln sich Gruppen von aufgeregt lachenden und noch taumelnden Menschen. Kunsterlebnisse, die an den BetrachterInnen so deutlich abzulesende emotionale Reaktionen auslösen, gibt es nur selten. (Martischnig 2007, o. S.)

Dass Martischnig Höller unterstellt, er beabsichtige einen Fokus auf die Körperwahrnehmung, stützt die Interpretation, dass die Arbeiten eine Art der Fokussierung auf die Selbstwahrnehmung bewirken sollen, die beim alltäglichen Rutschen einer Röhrenrutsche nicht zustande kommen würde. Die Wortwahl, dass es sich um ein ‚Spektakel‘ handle, spricht wiederum tendenziell für die alternative Interpretation: Der Freizeitattraktions-Charakter der Arbeit, der Spaß am Rutschen, scheint eine zentrale Rolle einzunehmen. Auch die Beschreibung des Besucher:innen-Verhaltens könnte dies stützen, solange wir unterstellen, dass ‚ästhetischer Fokus‘ eine nach innen gerichtete, reflektive Aktivität ist, die sich äußerlich durch ein gewisses Maß an Ruhe und Konzentration präsentiert: Lachen und Taumeln gehören nicht zu den tradierten sozialen Umgangsformen im Museum.

Schmitz (2006) benutzt parallele Formulierungen für Höllers Arbeit; auch er spricht über die „Phänomenologie des Spektakulären“ einerseits – was eher eine Assoziation mit dem Verständnis der Arbeit als Attraktion hervorruft – und über „Wahrnehmungsangebote in der Gegenwartskultur“ (389) andererseits – was auf den Fokus auf die Eigenwahrnehmung deutet. In der Ausstellungsbeschreibung der Tate Modern (o. D.) wird über das „durch die Rutschenden erlebte ‚innere Spektakel“²¹ (Tate Modern o. D., o. S., eigene Übersetzung) gesprochen; allerdings wird der Aspekt der Körperwahrnehmung stark in den Vordergrund gestellt:

Wie könnte eine tägliche Dosis Rutschen die Art und Weise beeinflussen, wie wir die Welt wahrnehmen? [...] Die Rutschen [...] hinterfragen menschliches Verhalten, Wahrnehmung und Logik und bieten dabei die Möglichkeit zur Selbstentdeckung.²² (Tate Modern o. D., o. S., eigene Übersetzung.)

Dies impliziert, es gehe um eine Veränderung, möglicherweise sogar ein *Trainieren* der Wahrnehmung.²³ Zwar wird hiermit nicht ausgesagt, dass diese Fokussierung auf die Selbstwahrnehmung erst durch den besonderen Kunst-Kontext ermöglicht wird; trotzdem unterstützt das Zitat die Interpretation, dass PropArt versucht, einen ästhetischen Fokus auf die Selbstwahrnehmung zu erzeugen.

4.2. TIGHT ROARING CIRCLE: *Hüpfen oder Tanzen?*

Wenden wir uns dem nächsten Beispiel zu: Dana Caspersens, William Forsythes und Joel Ryans’ *Tight Roaring Circle*. Auf Forsythes Künstlerwebsite ist die Arbeit als ‚Choreographisches Objekt‘ eingeordnet und folgendermaßen beschrieben:

²¹ Englisch Original: „[...]inner spectacle‘ experienced by the sliders themselves [...]“ (Tate Modern o. D., o. S.)

²² Englisch Original: „How might a daily dose of sliding affect the way we perceive the world? [...] The slides [...] question human behaviour, perception and logic, offering the possibility for self-exploration in the process.“ (Tate Modern o. D., o. S.)

²³ Die Annahme, dass propriozeptive Kunstwerke dazu dienen, unsere körperliche Wahrnehmung zu *trainieren*, erzeugt einen starken Anknüpfungspunkt zu Shustermans (1999) ‚Somaestetik‘. Hierbei handelt es sich um ein ganzheitliches Projekt zur körperlichen Ästhetik, welches sich nicht nur mit der Theorie, sondern auch mit dem „tatsächlichen körperlichen Training oder der Praxis“ (307) befasst und damit das Verständnis von Ästhetik als „lebensverbessernde kognitive Disziplin“ (301) bekräftigt. Wir ziehen hier den Begriff ‚propriozeptive Kunst‘ vor, um einerseits einen engeren Fokus auf körperliche Selbstwahrnehmung in der Rezeption von Kunstwerken (statt in der Lebenspraxis im weiten Sinne) zu setzen, und um andererseits nicht schon im Vorfeld Annahmen über die Funktion dieser Klasse von Kunstwerken vorauszusetzen.

Englisch Original: „[I]ts pursuit as not mere theory but as actual corporal training or practice.“ (307); „[...] aesthetics as a life-improving cognitive discipline[...]“ (Shusterman 1999, 301.)

‚White Bouncy Castle‘ schafft einen choreografischen Raum, in dem es keine Zusehenden gibt, sondern nur Teilnehmende. Die Choreografie, die entsteht [...], ist das Ergebnis einer völligen physischen Destabilisierung und der daraus resultierenden sozialen Absurdität. Die ungewollte Euphorie, die sich aus der Situation ergibt, ist ansteckend und macht in manchen Fällen süchtig.²⁴ (Williamforsythe.com o. D.a, o. S., eigene Übersetzung.)

In dieser Beschreibung der Arbeit liegt die Betonung auf dem Erzeugen ungewohnter propriozeptiver und interozeptiver Empfindungen durch die Interaktion mit dem Kunstwerk – der Spaß ist ein Nebenprodukt. Die tänzerische Perspektive auf die Installation ergibt sich, da Forsythe selbst Tänzer und Choreograph ist (Williamforsythe.com o. D.b, o. S.). Für Spier (1998) geht es in der Arbeit um „‚Propriozeption‘ und ‚Unterhaltung‘“, die er beide als Aspekte des Tanzens ansieht. Es ist interessant zu sehen, wie die Beschreibung des Spaßes, den die Interaktion mit der Arbeit bereitet, sich von denen zu *Test Site* unterscheidet: Es fallen keine Begriffe wie ‚Spektakel‘, stattdessen wird über den Genuss der „pure(n) Freude am Tanzen“²⁵ – *Tanzen* statt *Hüpfen* – gesprochen. Vermutlich unterstützt die Konnotation zum Tanz, der selbst eine künstlerische Ausdrucksform ist, den ästhetischen Fokus auf die Körperwahrnehmung in besonderem Maße.²⁷ Auch die Auslegung der Aktivität als Trainingsmöglichkeit – ein Training der Bewegungen, die der eigene Körper vollbringen kann, aber auch des Bewusstseins für die eigenen Bewegungen – ergibt sich durch die tänzerische Perspektive.²⁸

4.3. THINK OUTSIDE THE BOX: *Entspannung oder ästhetische Selbsterfahrung?*

Bödekers *THINK OUTSIDE THE BOX* unterscheidet sich in einer entscheidenden Hinsicht von den anderen zwei Beispielen: Floating- bzw. Isolationstanks sind, anders als Hüpfburgen oder Röhrenrutschen, nicht mit Amüsement, sondern mit Selbstfürsorge und/oder Entspannung verknüpft. Dies führt dazu, dass wir uns an dieser Stelle nicht auf die Beobachtung der Besucher:innen stützen können, um zu bewerten, welcher der zwei Interpretationen zutreffender scheint, denn am äußerlichen Verhalten ist nicht ablesbar, ob jemand sich schlichtweg entspannt oder die ästhetische Qualität der eigenen Wahrnehmungserlebnisse reflektiert. Die Annahme, dass ästhetischer Fokus ein bestimmtes äußeres Verhalten erfordert, wird im Folgenden (Abschnitt 4.4) allerdings sowieso problematisiert.

Bödeker intendiert, dass die Partizipierenden auf die ästhetische Qualität ihrer inneren Erlebnisse achten und diese reflektieren: Im Interview mit Lohe (2020) gibt er an, es sei „eine super spannende Frage, ob die Kontextverschiebung eine andere, ästhetische (Selbst-)Erfahrung ermöglicht“ (o. S.).

²⁴ Englisch Original: „‚White Bouncy Castle‘ creates a choreographic space where there are no spectators, only participants. The choreography that appears [...] is the result of complete physical destabilisation and the resulting social absurdity. The inadvertant euphoria that results from the situation is infectious and, in some cases, addictive.“ (Williamforsythe.com o. D.a, o. S.)

²⁵ Englisch Original: „‚Proprioception‘ and ‚Entertainment‘“ (Spier 1998, 206.)

²⁶ Englisch Original: „[...] exulting in the sheer joy of dance [...]“ (Spier 1998, 206.)

²⁷ Siehe auch Montero (2006) zur Verbindung zwischen Tanz und der ästhetischen Qualität propriozeptiver Empfindungen. Sie vertritt die Auffassung, dass man bei der Rezeption von Tanzaufführungen nicht nur zuschauen und zuhören, sondern auch propriozeptiv wahrnehmen sollte, um die volle ästhetische Qualität der Aufführung zu erfassen. Das propriozeptive Erleben, das Montero hier im Sinn hat, ist jedoch ein passives: Die Rezipierenden stellen sich vor, wie es sich anfühlen würde, die Bewegungen der Tänzer:innen mit ihren eigenen Körpern auszuführen, anstatt die Bewegungen tatsächlich selbst zu vollführen (236). Siehe darüber hinaus Shusterman (1999) zum Aspekt des Trainings der körperlichen Wahrnehmung als Teil einer somaästhetischen Praxis (vergleiche auch Fußnote 23) und Fiala & Banerjee (2020) zu einer somaästhetischen Reflexion über Tanzperformance.

²⁸ In Fußnote 6 haben wir auf Jonas Hohnkes *White Cube* verwiesen, eine weitere Arbeit, die eine Hüpfburg ins Museum bringt. Das Kunstmuseum Solingen (o. D.) schreibt hierzu: „Der verspielte Charakter der Hüpfburg, die Spaß verspricht, trifft auf den Ernst des White Cube, der durch die Materialität und Funktion der Skulptur hinterfragt wird. Jonas Hohnke versteht es, mit seinem Werk hintergründig die Aufgabe und das Verhältnis von Präsentation, Wahrnehmung und Rezeption der Kunst zu thematisieren.“ (o. S.). Auch hier finden sich sowohl Referenzen auf den Spaß, den die Interaktion mit der Arbeit erzeugt, als auch das bewusste Thematisieren der Rolle unserer (multisensorischen) Wahrnehmung in der Kunstrezeption.

Der ursprüngliche Kontext, den er hier im Sinn hat, ist der Einsatz von Isolationstanks in der neuropsychologischen Forschung. Doch auch im Vergleich zum Einsatz von Floating-Tanks im Wellness-Bereich dürften kontextuelle Unterschiede bestehen. Auch wenn es die Intention von Bödekers Arbeit ist, einen ästhetischen Fokus auf die Selbstwahrnehmung zu erzeugen, spielt die Entspannung in der Beschreibung des Erlebnisses trotzdem eine Rolle: so kommt zur Sprache, „wie [...] angenehm sich alles anfühlt“ und dass das „Stresslevel [...] sinkt“ (Bödeker 2020, o. S.).

4.4. Zwischenfazit: Amusement bzw. Entspannung mit ästhetischem Fokus

Basierend auf der Analyse der Rezeption der drei Kunstwerke würden wir annehmen, dass beide Interpretationsansätze partielle Gültigkeit besitzen. Die Installationen werden zwar als Attraktionen begriffen – die Interaktion mit den Objekten macht Spaß oder bringt Entspannung –, doch tatsächlich schließt dies nicht aus, dass die Künstler:innen darauf abzielen, eine bestimmte Aufmerksamkeit für die eigene Wahrnehmung in den Rezipierenden bzw. Partizipierenden zu erzeugen, die als ästhetischer Fokus auf die eigene Körperwahrnehmung beschrieben werden könnte. Ob dieser Effekt bei allen Partizipierenden erreicht werden kann, sollte nicht entscheidend sein; die eine oder der andere mag die Höller'schen Rutschen mit derselben Haltung herunterrutschen, mit der sie/er auch die Röhrenrutsche im nächstgelegenen Spielpark runterrutschen würde. Hier kann der Vergleich mit den Ready-mades wieder aufgegriffen werden: Nicht jede:r wird *Fountain* Aufmerksamkeit schenken, nicht jede:r es als Kunstwerk betrachten. Es liegt bei der Betrachter:in, ob sie die Kontextverschiebung annimmt, das Spiel mitspielt. Auch ist es möglicherweise nicht gerechtfertigt, von einem bestimmten Besucher:innen-Verhalten (wie z.B. der Ausgelassenheit, wie sie insbesondere in den Texten zu *Test Site* beschrieben wird) auf ihr inneres Erleben zu schließen: Ist die Erwartungshaltung wirklich angemessen, dass sich ein Mensch, der sich auf die ästhetischen Eigenschaften seiner Körperwahrnehmung konzentriert, äußerlich ruhig verhält? Wie von Hantelmanns (2014) Überlegungen andeuten, könnte dies eine veraltete Ansicht sein:

Im Gegensatz zu der Weise, in der die Rezipienten im 19. Jahrhundert durch stilles Nachdenken über die Werke einen Bildkanon erhielten – und sich damit der Autorität der Geschichte, des Staates, des Wissens usw. unterordneten – schlagen Künstler:innen wie Höller einen Begriff der Reflexion vor, der untrennbar mit einer gelebten, gefühlten und situierten Dimension der Erfahrung verbunden ist. Sie wenden sich an ein Subjekt, für das das Sehen ebenso sehr Körper wie Auge ist, ein Subjekt, dessen Körper eine aktive Begegnung mit der physischen Welt eingeht.²⁹ (von Hantelmann 2014, o. S., eigene Übersetzung)

Beide Interpretationen können gleichzeitig gültig sein – die Installation können gleichzeitig darauf abzielen, Besucher:innen Spaß bzw. Entspannung zu bereiten und (dabei) ihren Fokus auf ihr eigenes Erleben zu richten – Ausgelassenheit und ästhetischer Fokus schließen sich nicht notwendigerweise aus. Unser Zwischenfazit ist demnach folgendes: Statt von zwei alternativen Interpretationsansätzen zur Funktion von PropArt zu sprechen, wäre es unserer Ansicht nach am passendsten, diese als zwei *Aspekte* der Funktion von PropArt aufzufassen; sie können zusammen vorliegen.

5. PropArt vor dem Hintergrund weitgreifender gesellschaftlicher Entwicklungen

Die zwei Aspekte der Funktion von PropArt – als Attraktionen, die Amusement und Entspannung bringen, oder als Angebot die ästhetische Qualität unsere Selbstwahrnehmung zu erkunden – zeigen sich auch, wenn man versucht, Erklärungsmodelle für die Entstehung des PropArt-Trends zu finden, indem man ihn mit weitgreifenden gesellschaftlichen Entwicklungen in der westlichen Kultur in Beziehung setzt. So lässt sich PropArt als Phänomen der Erlebnisgesellschaft auffassen, befeuert

²⁹ Englisch Original: „Contrary to the way in which nineteenth-century viewers received a canon through quietly reflecting on the works—thereby submitting to the authority of history, the state, knowledge, and so on—artists such as Höller propose a notion of reflection that is inseparably bound to a lived, felt, and situated dimension of experience. They address a subject for whom looking is as much the body as the eyes, a subject whose body engages in an active encounter with the physical world.“ (von Hantelmann 2014, o. S.)

noch durch das Aufkommen von Social-Media. Hierbei scheint der Attraktions-Charakter vordergründig. PropArt kann aber auch als paralleles Phänomen zum Achtsamkeitstrend aufgefasst werden; in diesem Zusammenhang liegt die Betonung auf der Reflektion über die eigene Wahrnehmung.

5.1. PropArt als Phänomen der Erlebnisgesellschaft

Die in den letzten Jahrzehnten zunehmende Verbreitung von Kunstwerken mit deutlichen propriozeptiven Aspekten (die entsprechend also am eigenen Körper *erlebt* werden sollen) könnte als Unterphänomen der *Erlebnisgesellschaft* eingestuft werden; ein von Schulze (1993) geprägter Begriff, der die gesellschaftliche Tendenz zum Streben nach positiven Erfahrungen beschreibt. Von Hantelmann (2014) stellt diese These auf:

Die verstärkte Betonung auf Erfahrung, die in der bildenden Kunst seit den 1960er Jahren zu beobachten ist [...], korrespondiert mit einer allgemeinen Aufwertung der Erfahrung in den westlichen Gesellschaften, in denen ‚Erfahrung‘ zu einem Schwerpunkt der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Aktivitäten geworden ist.³⁰ (von Hantelmann 2014, o. S., eigene Übersetzung.)

Die Auswirkungen dieser Tendenz auf die Marktwirtschaften ist bereits gut untersucht; siehe z. B. Pine und Gilmore (2011), die behaupten, dass „die größte Chance für Wertschöpfung in der Inszenierung von Erlebnissen liegt“³¹ (ix, eigene Übersetzung). Zur Auswirkungen auf den Kunstmarkt im Besonderen schreiben Toner und Montero (2020):

Erlebnisse sind zu Waren geworden, die gekauft und als Freizeitbeschäftigung konsumiert werden. So haben beispielsweise Museen und ihre Ausstellungen eine entscheidende Erlebnisdimension. [...] Kuratieren heißt heute, Publikumserfahrungen zu gestalten, die zusätzliche Dimensionen aufweisen, die neuartig und überraschend sein sollen [...] Kunsterfahrungen sind zu Produkten und Gütern von Kunstinstitutionen mit hohen Besucherzahlen geworden.³² (Toner und Montero 2020 54, eigene Übersetzung.)

Zumindest auf der Museumsebene incentiviert der Kunstmarkt PropArt: Ausstellungen mit partizipatorischem Element³³ erzeugen Aufmerksamkeit und erzielen hohe Besucher:innen-Zahlen, sie rentieren sich. Der Kommentar aus *The Guardian* (2017) über die Installation *One Two Three Swing!* des dänischen Kollektivs Superflex in der Turbinenhalle bringt dies deutlich zum Ausdruck: „Dieser Spielplatz für Erwachsene wird, wie könnte es anders sein, sicher sehr beliebt.“³⁴ (o. S., eigene Übersetzung.)

5.2. PropArt und ‚Instagrammability‘

Den oben genannten sozio-ökonomischen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts könnte durchaus ein Einfluss auf das erste Entstehen von partizipativen Kunstwerken, die unsere Propriozeption und Interzeption anregen, zugesprochen werden. Der zunehmende Einfluss von Social-Media seit den 2010ern kam zwar zu spät, um als Auslöser für den Pro-

³⁰ Englisch Original: „The increased emphasis on experience that can be observed in visual art since the 1960s [...] corresponds to a general reevaluation of experience in Western societies, in which ‚experience‘ has become a focus of social, economic, and cultural activity.“ (von Hantelmann 2014, o. S.)

³¹ Englisch Original: „[...] the greatest opportunity for value creation resides in staging experiences [...]“ (Pine und Gilmore 2011, ix.)

³² Englisch Original: „Experiences have become goods that are bought and consumed as leisure activities. For example, museums and their exhibitions have a decisive experiential dimension. [...] Today, curating entails designing for audience experiences that exhibit additional dimensions that are intended to be novel and surprising [...] art experiences have become the products and goods of art institutions that have high visitor numbers.“ (Toner und Montero 2020, 54.)

³³ Hier sei erneut auf die große Schnittmenge zwischen PropArt und partizipatorischer Kunst verwiesen (siehe auch Fußnote 16). Die Trendwende von Konsum- zu Erlebnisgesellschaft lässt sich plausibel mit der Popularität *partizipatorischer* Kunst verknüpfen; doch ein Großteil partizipatorischer Kunst lässt sich zugleich auch als PropArt klassifizieren.

³⁴ Englisch Original: „This is soft play for grown-ups. It will be very popular. How could it not be?“ (The Guardian 2017, o. S.)

pArt Trend zu gelten, er kann aber als eine Art Katalysator angesehen werden. Kunstwerke, die Räume eröffnen, in denen wir uns als Partizipierende frei bewegen können, sind äußerst Social-Media-freundlich – sie sind ‚instagrammable‘. Sie bieten Gelegenheiten für interessante Fotos, dienen als Folie, vor der wir uns inszenieren können. So schreibt The Guardian (2017) auch über Superflex *One Two Three Swing!*:

Das aktuelle Werk ist, wie seine Vorgänger, sozial und partizipativ, immersiv und unterhaltsam. Anders als die Werke von Eliasson [the Weather Project] und Höller [Test Site] ist es im Zeitalter der sozialen Medien entstanden. Es ist unermesslich ‚instagrammable‘. Es wird für Millionen von Selfies die Kulisse sein.³⁵ (The Guardian, 2017, o. S., eigene Übersetzung, Ergänzungen und Anführungszeichen.)

Die ‚Instagrammability‘ verstärkt den oben bereits genannten Effekt, dass Ausstellungen mit Attraktions- bzw. Erlebnis-Charakter Besucher:innen anziehen; wie Dawson (2019) beobachtet, scheinen Museen und Galerien dies gezielt als Strategie zu nutzen, um ein jüngeres Publikum anzusprechen.

5.3. PropArt als Teil des Achtsamkeit-Trends

Ein anderer Trend, der zeitlich mit dem steigenden Interesse an der Einbeziehung des propriozeptiven und interozeptiven Sinns in die Kunstwelt korreliert, ist die wachsende Popularität der introspektiven Praktik *Achtsamkeit* (mindfulness) – eine Technik der buddhistischen Meditation, die seit den 1960ern auch zunehmend in der westlichen Kultur Einzug hält (Kabat-Zinn 2003, 146). Achtsamkeit ist „das Bewusstsein, das entsteht, wenn man der Entfaltung der Erfahrung im gegenwärtigen Moment, von Augenblick zu Augenblick, bewusst und unvoreingenommen Aufmerksamkeit schenkt“³⁶ (Kabat-Zinn 2003, 145, eigene Übersetzung).

Zwischen Achtsamkeit und PropArt scheint eine gegenseitige Befruchtung möglich: einerseits indizieren Studien, wie die von Szucs, Dyer und Lees (2020), die Möglichkeit der Steigerung des propriozeptiven Bewusstseins durch Achtsamkeitstraining; im Gegenzug lädt PropArt die Rezipierenden ein, sich auf sich selbst zu konzentrieren, sich somit in Achtsamkeit zu üben.³⁷ Allerdings wirft diese Betrachtung auch die Frage auf, ob es PropArt und den institutionellen Kunst-Kontext notwendigerweise braucht, um den gewünschten Fokus auf die ästhetische Qualität der Selbstwahrnehmung zu erzeugen: denn Achtsamkeit kann prinzipiell in jeder Situation praktiziert werden, indem man sich bewusst dazu entscheidet zu versuchen, die eigene Wahrnehmung aufmerksam und wertfrei³⁸ zu beobachten. Demnach sollte das Praktizieren von Achtsamkeit auch auf der Kirmes oder im Freizeitpark möglich sein. Die durch PropArt Kunstwerke erzeugte Kontext-Verschiebung ist keine notwendige Voraussetzung für ein achtsames Rutsch- oder Hüpfelerlebnis. Hier wäre eine mögliche Antwortstrategie, darauf zu verweisen, dass die propriozeptiven und interozeptiven Reize, die beispielsweise von *Test Site* und anderen Röhrenrutschen erzeugt werden, womöglich ähnlich sind, dass aber eine Röhrenrutsche im Kirmes- oder Freizeitparkkontext von einer Flut multisensorischer Reize begleitet wird wie z.B. Gelächter, Geschrei, Musik, Geruch von Popcorn und Fastfood

³⁵ Englisch Original: „The current work, is, like its predecessors, social and participatory, immersive and fun. Unlike those by Eliasson and Höller, it has been born into the age of social media. It is endlessly Instagrammable. It will provide the backdrop for a million selfies.“ (The Guardian 2017, o. S.)

³⁶ Englisch Original: „[...] the awareness that emerges through paying attention on purpose, in the present moment, and nonjudgmentally to the unfolding of experience moment by moment.“ (Kabat-Zinn 2003, 145.)

³⁷ Erneut möchten wir auf die Schnittmenge zwischen partizipatorischer Kunst und PropArt hinweisen. Während das partizipatorische Element entscheidender ist, wenn wir den Wandel von Konsum- zu Erlebnisgesellschaft bzw. den Einfluss von Social Media als mögliche Erklärungsmodelle für die Popularität solcher Kunstwerke anführen, steht das Propriozeptive im Fokus, wenn wir die Arbeiten als Teil des Achtsamkeitstrends betrachten. Beide Elemente, Propriozeption und Partizipation, scheinen relevant.

³⁸ Auf die Frage, ob der Versuch einer *wertfreien* Beobachtung der eigenen Gefühle und Wahrnehmung bereits ausschließt, dass man diese Wahrnehmungen auf ihre *ästhetische Qualität* hin betrachtet, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

(Spence 2022); diese könnten den Fokus auf die Körperwahrnehmung stören. Die starke multisensorische Umgebung kann allerdings im Ausstellungskontext, sofern die Künstler:in dies so intendiert, durch eine Reiz-ärmere Umgebung ersetzt werden (oder durch andere Reize ausgetauscht werden, die speziell und gezielt mit den propriozeptiven Reizen zusammenspielen wie etwa bei Joel Ryans Soundtrack zu *Tight Roaring Circle*). Demnach ließen sich PropArt Kunstwerke als künstlerisch durchkomponierte multisensorische Wahrnehmungsangebote verstehen, die es achtsam zu erleben gilt.

6. Fazit und Ausblick: PropArt ist auch ohne Ready-made Assoziation möglich

Der Vergleich zwischen drei exemplarischen PropArt Kunstwerken und Duchamps Ready-mades wurde in diesem Artikel als Ausgangspunkt genutzt, um die Funktion von PropArt Kunstwerken genauer zu analysieren. Unser Fazit ist Folgendes: PropArt kann Amüsement bzw. Entspannung ins Museum bringen, und die entsprechenden Arbeiten erfreuen sich vermutlich auch aufgrund ihres Attraktions-Charakters hoher Beliebtheit. Gleichzeitig ermutigen die Kunstwerke Rezipierende aber dazu, ihren Fokus auf die ästhetische Qualität dieser Erlebnisse zu lenken – hierbei spielt der institutionelle Kunst-Kontext eine unterstützende Rolle.

Wir haben bereits betont, dass es für dieses Ergebnis irrelevant ist, ob man die PropArt Kunstwerke unter das Label ‚Ready-made‘ fassen möchte oder nicht; unser Ziel war lediglich, aus dem Vergleich neue Erkenntnisse zu ziehen. Daher möchten wir den Artikel mit einem Ausblick abschließen und anhand zweier Beispiele zeigen, dass es auch propriozeptive Kunstwerke gibt, die keine Ready-made Assoziation hervorrufen.

Olafur Eliassons Installation *Din blinde passager* (2010) im ARKEN Museum of Modern Art in Kopenhagen beispielsweise „verwendet Nebel und Lichter, um die visuelle Wahrnehmung der Betrachtenden einzuschränken, während sie sich durch einen langen, schmalen Durchgang bewegen, und lädt sie ein, andere Wege zu finden, um sich im Raum zurechtzufinden“³⁹ (Studio Olafur Eliasson o. D., o. S., eigene Übersetzung). Im Interview mit Bukdahl (2018) sagt Eliasson:

Es ist interessant, dass sich der Ausfall einiger unserer Sinne auf unser gesamtes Orientierungssystem auswirkt. Was aber tatsächlich sehr oft passiert, ist, dass wir uns neu kalibrieren; wir orientieren uns neu und entdecken neue sensorische Prinzipien. Wenn ein Kunstwerk erfolgreich ist, feiert es diese neuen Sinne. In einem Werk wie *Din blinde passage (der blinde Passagier)* (2010) zum Beispiel stellen wir nach fünf oder auch mehr Sekunden fest, dass wir nicht wirklich blind geworden sind, wie wir angenommen hatten. [...] [Es] zeigt sich, dass das, was wir wahrnehmen, nicht naturgegeben und unveränderlich ist, sondern kulturell bestimmt. Die Wirklichkeit erweist sich als relativ. Durch solche Werke werden unsere Sinne und unsere Wirklichkeit rekonstruiert. Dieser Prozess, ob verbalisierbar oder nicht, hat therapeutische Qualitäten.⁴⁰ (Olafur Eliasson im Interview mit Bukdahl 2018, 67, eigene Übersetzung)

Die Arbeit thematisiert also unsere Sinneswahrnehmung, insbesondere unsere Wahrnehmung der Position des Körpers im Raum. Basierend auf Eliassons eigenen Aussagen kann man hier sogar von der gezielten Schulung der eigenen Wahrnehmung sprechen. Das Label PropArt ist anwendbar; eine Assoziation zu Ready-mades besteht hingegen nicht.

³⁹ Englisch Original: „‘Din blinde passager’, which translates as ‘your blind passenger’ – the Danish term for a stow-away, uses fog and lights to restrict viewers’ visual perception as they move through a long narrow passageway, inviting them to find other ways to navigate the space.“ (Studio Olafur Eliasson o. D., o. S.)

⁴⁰ Englisch Original: „It is very interesting that if we lose some of our senses, it has an impact on our whole orientation system. But actually what very often happens is that we recalibrate; we reorientate ourselves and discover new sensory principles. If an artwork is successful, it celebrates these new senses. In a work like *Din blinde passage (the blind passenger)* (2010), for example, we realize after five or more seconds that we have not actually gone blind, as we anticipated. [...] [I]t reveals to us that what we perceive is not natural and unalterable, but culturally determined. It turns out that reality is relative. Through such works, our senses and reality are reconstructed. This process, verbalizable or not, has therapeutic qualities.“ (Eliasson im Interview mit Bukdahl 2018, 67.)

Ebenso verhält es sich bei Paola Pivus (2022) Installation *Free Land Scape* in der Galerie Perrotin, New York. Diese besteht aus einem zwischen Metallgerüsten „drapierte[n] blaue Jeansstoff“, der „einen U-förmigen Korridor“⁴¹ bildet, den die Besucher:innen durchklettern können (Perrotin, o. D., o. S., eigene Übersetzung). Man könnte hier höchstens an eine Hängematte erinnert werden, doch die Dimensionierung und Ausgestaltung als Korridor stellen einen starken Unterschied dar und auch die Bewegungsmöglichkeiten innerhalb der Installation sind deutlich verschieden von denen in einer gewöhnlichen Hängematte. Perrotin (o. D.) zitiert die Künstlerin:

Free Land Scape erschafft ein wenig Zauber für Erwachsene, die darauf klettern: Plötzlich wird der Körper wieder zu dem eines Kindes, ohne Angst vor dem Fallen, schwimmend im Jeansstoff, Raum und Bewegung auf eine fließende und schwerelose Weise erforschend[.]⁴² (Paola Pivi zitiert nach Perrotin o. D., o. S., eigene Übersetzung.)

Es handelt sich also um ein Kunstwerk, dessen Rezeption das bewusste Erleben des eigenen Körpers in der Interaktion mit der Installation beinhaltet; das Label PropArt ist anwendbar. Anlass, von einem Ready-made zu sprechen, ist hingegen nicht gegeben. Es sei auch an das eingangs erwähnte *In Orbit* von Tomás Saraceno erinnert: Die Installation hat keinen Ready-made-Charakter, doch das Erleben des eigenen Körpers ist zentral für die Rezeption der Arbeit. Eine Liste weiterer Kunstwerke, die die Propriozeption und Interozeption des Rezipierenden anregen – sowie weitere Informationen zum interdisziplinären Forschungsprojekt *What is Proprioceptive Art?* – sind auf <https://proprioceptive.art/> zusammengetragen.

Literaturverzeichnis

Benovsky, J. (2021). *The Limits of Art. On Borderline Cases of Artworks and their Aesthetic Properties*. Heidelberg/Berlin: Springer.

Bödeker, T. (2020). *Sensorische Deprivation*, w/k - Zwischen Wissenschaft & Kunst. Zugriff am 21.07.2022. Verfügbar unter <https://wissenschaft-kunst.de/sensorische-deprivation/>

Bukdahl, E. M. (2018). *Olafur Eliasson, Art as Embodied and Interdisciplinary Experience*. In Dialogue with Else Marie Bukdahl. In R. Shusterman (Hsg.), *Aesthetic Experience and Somaesthetics* (Studies in Somaesthetics, volume 1, pp. 59–70). Leiden: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004361928_006

Carroll, N. (1998). *The End of Art? History and Theory*, 37 (4), 17–29.

Dawson, A. (2019, 30. September). *Is 'Instagrammable' Art World Praise or the Ultimate Insult?*, The Art Newspaper. Zugriff am 27.07.2022. Verfügbar unter <https://www.theartnewspaper.com/2019/10/01/is-instagrammable-art-world-praise-or-the-ultimate-insult>

Evnine, S. J. (2013). *Ready-Mades. Ontology and Aesthetics*. *The British Journal of Aesthetics*, 53 (4), 407–423. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayt033>

Fiala, J. & Banerjee, S. (2020). *Performative Somaesthetics: Interconnections of Dancers, Audiences, and Sites*. *Journal of Somaesthetics – Somaesthetics and Beauty*, 6 (1), 91–111.

Heinrich, F. (2020). *How can there be Beauty in Participatory Art?* *Journal of Somaesthetics – Somaesthetics and Beauty*, 6 (1), 53–64.

⁴¹ Englisch Original: „Draping blue denim creates a soft cavity that can support human bodies from within. Individuals can gently insert themselves on the blue surface of the fabric and crawl, walk, swing, or tumble through a U-shaped corridor.“ (Perrotin o. D., o. S.)

⁴² Englisch Original: „Free Land Scape creates a little magic for the adult who climbs on it: suddenly the body becomes one of a child again, fearless of falling, swimming in denim, exploring space and movement in a fluid and weightless way[.]“ (Paola Pivi zitiert nach Perrotin o. D., o. S.)

Janis, H. & Janis, S. (1951). *Marcel Duchamp: Anti-artist*. In R. Motherwell & H. Arp (Hrsg.), *The Dada Painters and Poets - An Anthology* (originally published in *Horizon* 12 (1945), 257–268., 306–315). New York: Wittenborn, Schultz, Inc.

Kabat-Zinn, J. (2003). *Mindfulness-based interventions in context. Past, Present, and Future*. *Clinical Psychology: Science and Practice*, 10 (2), 144–156.

Kunstmuseum Solingen (o. D.). *Der mit 10.000 € Dotierte 76. Internationale Bergische Kunstpreis der NATIONAL-Bank AG Wird 2022 Geteilt und Geht an Jonas Hohnke und Filiz Özçelik*. Zugriff am 20.10.2022. Verfügbar unter <https://www.kunstmuseum-solingen.de/ausstellungen/>

Lohe, K. (2020). *Interview mit Till Bödeker, w/k - Zwischen Wissenschaft & Kunst*. Zugriff am 21.07.2022. Verfügbar unter <https://wissenschaft-kunst.de/interview-mit-till-boedeker/>

Martischnig, E. (2007, 11. März). *Carsten Höller - Test Site: Labor der Emotionen*, artmagazine. Zugriff am 21.07.2022. Verfügbar unter <https://www.artmagazine.cc/content26955.html>

Molesworth, H. (1998). *Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades*. *art journal*, 57 (4), 50–61.

Montero, B. (2006). Proprioception as an Aesthetic Sense. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (2), 231–342.

NAILS projectroom (o. D.). *Till Bödeker - Test Chamber: Isolation*. Zugriff am 21.07.2022. Verfügbar unter <https://nails-room.com/till-boedeker>

Perrotin (Hrsg.) (o. D.). *Paola Pivi - Free Land Scape*. Zugriff am 01.08.2022. Verfügbar unter <https://leaflet.perrotin.com/view/246/free-land-scape>

Pine, B. J. & Gilmore, J. H. (2011). *The Experience Economy* (Updated Edition). Boston: Harvard Business Review Press. Retrieved from <https://ebookcentral.proquest.com/lib/gbv/detail.action?docID=5181949>

PropArt (o. D.). *Proprioceptive Artists* - Proprioceptive Art*. Zugriff am 21.07.2022. Verfügbar unter <https://proprioceptive.art/proprioceptive-artists/>

Ritchie, J. B. & Carruthers, P. (2015). *Bodily Senses*. In M. Matthen (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception* (S. 353–370). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199600472.013.026>

Rosenthal, N. (2022, 8. November). *Marcel Duchamp (1887–1968)*. *Heilbrunn Timeline of Art History | Essays*, The Metropolitan Museum of Art. Zugriff am 08.11.2022. Verfügbar unter https://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd_duch.htm

Schmitz, E. (2006). *Carsten Höller: Test Site*. »Künstlerfalle« Tate Modern, 10.10.2006 – 9.4.2007. *Kunstforum, Biennalen*, S. 389. Zugriff am 21.07.2022. Verfügbar unter <https://www.kunstforum.de/artikel/carsten-holler-test-site/>

Schrenk, M. (2014). *Is Proprioceptive Art Possible?* In G. Priest & D. Young (Hrsg.), *Philosophy and the Martial Arts* (S. 101–116). London & New York: Routledge.

Schrenk, M. (2022, März). *Is Proprioceptive Art possible?*, Düsseldorf. Verfügbar unter <https://youtu.be/cgN1zmA4c9w?t=478>

Schulze, G. (1993). *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursociologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag.

Shusterman, R. (1999). *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (3), 299–313.

- Spence, C. (2022, März). *Proprioceptive Pleasures*, Düsseldorf. Verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=z_EJ15ZIPMI
- Spier, S. (1998). 'Tight Roaring Circle'. *Organizing the Organization of Bodies in Space*. *New Theatre Quarterly*, 14 (55), 202–209. <https://doi.org/10.1017/S0266464X0001215X>
- Stratton, G. M. (1897). *Vision Without Inversion of the Retinal Image*. *Psychological Review*, 4 (5), 463–481.
- Studio Olafur Eliasson (Hrsg.) (o. D.). *Din Blinde Passager - Artwork*. Zugriff am 02.08.2022. Verfügbar unter <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100196/din-blinde-passager#slideshow>
- Studio Tomás Saraceno (o. D.). *In Orbit*. Zugriff am 05.10.2022. Verfügbar unter <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/>
- Szucs, K., Dyer, J. & Lees, M. (2020). *Mindfulness Meditation to Improve Body Awareness*. *American Journal of Occupational Therapy*, 74 (4), o. S.
- Tate Modern (o. D.). *The Unilever Series. Carsten Höller: Test Site*. Zugriff am 26.07.2022. Verfügbar unter <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site>
- The Guardian (2017, 8. Oktober). *The Guardian View on Tate Modern's Swings. More to Art than Instagram*. Zugriff am 27.07.2022. Verfügbar unter <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/oct/08/the-guardian-view-on-tate-moderns-swings-more-to-art-than-instagram>
- Toner, J. & Montero, B. (2020). *The Value of Aesthetic Judgements in Athletic Performance*. *Journal of Somaesthetics – Somaesthetics and Beauty*, 6 (1), 112–126.
- Volk, G. (2012, 7. Januar). *Carsten Holler, Art in America*. Zugriff am 25.10.2022. Verfügbar unter <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/carsten-holler-61095/>
- Von Hantelmann, D. (2014). *The Experiential Turn*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014., In: *On Performativity*, Elizabeth Carpenter (Hrsg.). Vol. 1 of Living Collections Catalogue. Zugriff am 02.07.2022. Verfügbar unter <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>
- Williamforsythe.com (o. D.a). *William Forsythe Choreographic Objects - White Bouncy Castle*. Zugriff am 26.07.2022. Verfügbar unter https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=30
- Williamforsythe.com (o. D.b). *William Forsythe Choreographic Objects. Biography*. Zugriff am 26.07.2022. Verfügbar unter <https://www.williamforsythe.com/biography.html>
- Windsor, M. (2011). *Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site*, Tate Papers no. 15. Verfügbar unter <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>