

Die Ausstellung als Aufführung. Die Aufführung als Forschung.

Die Ausstellung als Aufführung

Begreift man die Ausstellung als Aufführung¹, fällt das Scheinwerferlicht auf die Akteure und ihre Rollen: Raum, Kunst und Publikum. Die Dramaturgie dieser Aufführung wird bestimmt durch die Begegnungen und Interaktionsweisen, die Kommunikationsmöglichkeiten und Austauschprozesse zwischen Publikum und den ausgestellten Dingen in einem inszenierten Ausstellungsraum. Dabei sind alle Protagonisten auf vielfältige Weise mit dem Begriff und der Praxis der Aufführung² verflochten und bringen dieses Geflecht gemeinsam zur Aufführung.

Im Zeigen und Aufführen von Kunst gibt sich die Ausstellung als performatives Setting zu erkennen. Die Inszenierung des Raums schlägt etwa mit der szenografischen Ausstattung und den kuratorischen Setzungen bestimmte Lesarten vor, während die Kunst sich in Szene setzt und zur Aufführung bringt. Das Publikum ist Teil des Geschehens und scheint, vergleicht man es etwa mit den Zuschauern des Theaters, auch gleich selbst mit auf der Bühne zu stehen, ja mehr noch, sich dort auch frei bewegen zu können.

Diese scheinbare Symmetrie der Handlungsbefugnis der Akteure täuscht jedoch, versteht man die Ausstellung als eine Bühne des Wissens, einen Umschlagplatz, an dem Bedeutung hergestellt und kommuniziert, ausgetauscht und umverteilt wird. Zwar sind es die Betrachterinnen und Betrachter, an die all die Aussagen, Fragen, Behauptungen, Utopien und Träume gerichtet sind und die diese auf- und entgegen nehmen. Ihre Rolle ist aber stumm - sie sind eher Statisten als Akteure, wenn es darum geht, sich einzumischen, etwas zu sagen zu haben und die Handlung auf der Bühne mitzubestimmen.

Dabei kommt gerade dem Publikum eine ganz entscheidende Rolle bei den Prozessen der Wissensbildung zu. Denn die ästhetische Erfahrung ist nicht nur bei der Produktion von Kunst, sondern auch in deren Rezeption eine epistemische Praxis. Performatives Wissen wird nicht einfach weitergegeben, sondern es entsteht im von der Kunst Berührt-Werden, im Ereignis der ästhetischen Erfahrung. Es wird am „eigenen Leib erfahren“. Der Körper steht nicht nur auf der Bühne und füllt den Raum, sondern mit dem Körper lässt sich denken, forschen, wissen.

Die Aufführung als Forschung

Die Theorie und die Praxis der Aufführung als performatives Hybrid³ ist gleichzeitig Gegenstand der Untersuchung, kommt als Methode der Forschung zum Einsatz,

¹ Eine Beschreibung der performativen Qualitäten der Ausstellung hat jüngst Werner Hanak-Lettner vorgelegt. Er untersucht die Ausstellung mit Hilfe der Dramenanalyse und benennt Analogien und Wechselwirkungen zwischen Theater und Ausstellung im neuzeitlichen Europa. W. Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011.

² Aufführung, Performanz, Performance: Die kulturwissenschaftliche Entdeckung des Performativen liegt nach Uwe Wirth in der Wendung des von John Austins Sprechakttheorie ausgehenden sprachbezogenen Performanzbegriffs hin zur kultureller Performance; insofern als sich alle Äußerungen auch immer als Inszenierungen, als Performances betrachten lassen. U. Wirth: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2002.

³ Die Performanz des Wissens lässt sich ebenso wie die Performativität der Wissenschaft in der Verknüpfung der Herstellung und Darstellung von Wissensgegenständen erkennen. So stellt etwa Sibylle Peters in ihren Untersuchungen zur Lecture-Performance fest, dass eine „jeweils neu zu definierende Form der Realitätsprüfung zwischen wissenschaftlicher Praxis und der Performance-Art eine Verbindung schafft. [...] Die Generation und die Darstellung von Wissen greifen also in den wissenschaftlichen Verfahren der Figuration von Evidenz ineinander.“ S.

verkörpert die Theorie, begreift sich in der Darstellung der offenen Prozesse als Resultat und dient als Präsentation der Forschung.

Aufführung Der Gegenstand unserer Untersuchung ist die Aufführung der Rezeption. Damit ist sowohl die performative Verfasstheit der ästhetischen Erfahrung angesprochen wie auch das Verfahren, diese durch Reaktion und Intervention die als Grundlage einer Wissensbildung zu zeigen. Um den Ausstellungsraum als Ort und Teil kollektiver Wissensbildung und Wissensnetzwerke zu befragen, nehmen wir die Rezeption von Kunst als produktiven Akt der ästhetischen Erfahrung, als epistemische Praxis in den Fokus. Wir intervenieren in bestehende Ausstellungen, um ein ästhetisches Partizipationsmodell zu entwickeln und zu erproben.

Wieder-Aufführung Die Methode unserer Forschung liegt in der Figur der Wieder-Aufführung. Mit Reaktiven Interventionen formulieren wir das ästhetische Ereignis der Rezeption und führen es wieder in den Ausstellungsraum zurück und dort auf. Mit „Scope“ haben wir in Form eines Tisches in die Ausstellung „Referenz und Neigung“ des Kunstmuseums Luzern⁴ interveniert. Der Ausstellungstitel beschreibt ein Verfahren, das in den Bewegungen des Rückbezugs und der individuellen Ausrichtung Neues generiert. In der Ausstellung wurde er für das kuratorische Konzept, nämlich die Sammlungsstrategie des Museums zu benennen und zu zeigen, wie auch für die Kunst produktiv gemacht. Mit einem auf den Tisch gezeichneten Diagramm fügten wir das Publikum und seine Praxis hinzu. Der Tisch, mit einer Spielanleitung, war so die Verkörperung des Ausstellungstitels in Bezug auf alle Akteure - Raum, Kunst und Publikum – und ein Gedankenspiel mit Handlungspotenzial. Dieses ging den Fragen nach, wie das jeweils formulierte Neue als Spieleinsatz und Spielkapital ins Spiel zu bringen ist, welche Spielzüge denkbar sind, wohin das Spiel führt.

Die Wiederholung dieser Reaktiven Intervention untersucht, ob und wie eine produktive Rezeption möglich ist, wie die anderen Akteure auf eine Erwiderung des Publikums, auf ein Sich-Einmischen und Mitreden reagieren. Wie ein Wissensnetzwerk zu aktivieren ist und wie diese Verflechtungen sich zeigen und wirken.

Eine Wiederholung verschiebt immer das Wiederholte. „Scope“ zu wiederholen heisst so auch, sich des Möglichkeitsfeldes, das ein Ereignis eröffnet, zu bedienen - nicht das zu wiederholen, das effektiv war, sondern das, was nicht geschehen ist, die verpassten Gelegenheiten.⁵

Mit einer Wieder-Aufführung werden tradierte und festgeschriebene Verhältnisse und Konventionen, die in den vorausgestellten wie auch vorgestellten Bildern eingeschrieben sind befragt und verschoben. Dadurch entsteht ein konjunktivischer Raum, ein Raum für das Abwesende, das Unausgesprochene, das Nicht-Repräsentierte. Die Verhältnisse im Ausstellungsraum, die in der Vor-Stellung als eine asymmetrische Konstellation angelegt sind, in dem es aktive und produktive Akteure und passive und rezeptive Dinge und Zuschauer gibt, werden nachgestellt und als etwas Neues auf-, her- und dargestellt. In der Nachstellung der Verhältnisse entsteht ein neues Bild.

Peters: Spin Doctors: eine provisorische Poetologie der Lecture-Performance. In: Ulrike Bergermann, Christine Hanke, Andrea Sick (Hrsg.): Überdreht. Spindoctoring, Politik, Medien. Bremen 2006, S. 121-132.

Ebenso verknüpft Joseph Vogl die Herstellung von Wissensobjekten und Aussagen unmittelbar mit der Frage nach deren Inszenierung und Darstellbarkeit. J. Vogl (Hrsg.): Poetologien des Wissens um 1800. München 1998.

⁴ Ausstellung „Referenz und Neigung“ im Kunstmuseum Luzern vom 15. bis 27. Juni 2010.

⁵ Dazu: Reinhard Heil: Zur Aktualität von Slavoj Žižek. Wiesbaden 2010, S. 10f.

Und: Im Centre Pompidou fanden vom 6. Mai bis 1. Juli 2010 verschiedene Aufführungen des „Selon Bruno Latour“ statt. Dort wurden historische Begegnung zwischen Philosophen/innen, Künstlern/innen und Wissenschaftler/innen re-inszeniert, um das Ungesagte, Sich-Nicht-Ereignet-Habende, Verpasste, Möglich-Gewesene „wieder zu holen“.

In einer Drehbuchaufstellung⁶ wurde „Scope“ wieder aufgeführt. Mit dieser Reflektionsmethode, die sich aus der systemischen Therapie und Beratung ableitet, untersuchen wir unsere Fragestellung nach der Wirkung und Wirkweise einer Reaktiven Intervention im Kunstsystem. Die systemische Strukturaufstellung ist eine Methode zur Explikation von impliziten Wissen, um die Kräfte, Beziehungen, Loyalitäten und Wirknetze eines Systems, bzw. dessen Struktur zu verstehen. Dazu werden Elemente eines Systems durch Personen repräsentiert und im Raum als Modell aufgestellt. Über spontane Unterschiede in der Körperwahrnehmung lässt sich ein Eindruck in die Struktur und Veränderungsdynamik des Modellsystems gewinnen. Die Körper sind dabei gleichzeitig Repräsentanten der menschlichen und nicht-menschlichen Akteure eines Systems und Wahrnehmungsinstrument. Das Denken, Befragen, Untersuchen geschieht qua Wahrnehmung als transverbaler Sprache⁷. Durch ein körperliches Denken werden Beziehungsmuster abgebildet, Kräfteverhältnisse, verborgene Dynamiken und deren Wirkung sichtbar gemacht und mögliche Modifikationen getestet.

Dieses quasi dreidimensionale Befragen im Beziehungsmuster ist gleichzeitig Untersuchung und Darstellung der Verhältnisse.

Aufführung der Theorie Bei der Untersuchung von Ausstellungsräumen auf ihre Tauglichkeit als Orte kollektiver Forschungsprozesse und Wissensnetzwerke behaupten sich die Begriffe der Asymmetrie und Übersetzung. Die Asymmetrie zeigt sich in der Verteilung von Sprech- und Handlungsrollen, in der Aufteilung in Akteure und Statisten. Die Figur der Übersetzung macht das Verschieben und den Zugewinn von Bedeutung deutlich, meint aber auch, in der eigenen Sprache auszudrücken, was andere sagen, um sich selbst als Sprechende auf die Bühne zu bringen.

In „Der emanzipierte Zuschauer“⁸ verteidigt Jacques Rancière die Bühne der „egalitären Übersetzung“, während Bruno Latour mit der Akteur-Netzwerk-Theorie⁹ für ein „Parlament der Dinge“, für eine die Dinge einschliessende Demokratie plädiert.

Jacques Rancière entwickelt am Beispiel des Theaters die Vorstellung des emanzipierten Zuschauers. Dafür muss die festgeschriebene Zuordnung und Unterscheidung in aktives Zur-Schaustellen und Darstellen und passives Zuschauen und Aufnehmen aufgegeben werden. „Diese Gegenüberstellungen – Sehen/Wissen, Erscheinung/Wirklichkeit, Aktivität/Passivität – sind ganz und gar nicht logische Gegensätze zwischen klar umgrenzten Begriffen. Sie definieren vielmehr eine Aufteilung des Sinnlichen, eine apriorische Verteilung von Positionen und von Fähigkeiten und Unfähigkeiten, die an diese Positionen geknüpft sind. Sie sind fleischgewordene Allegorien der Ungleichheit.“¹⁰ Rancière löst den Gegensatz von Aktivität und Passivität, diese asymmetrische Verteilung von Rollen und Identitäten, auf, indem er betont, dass „jeder

⁶ Drehbuchstrukturaufstellungen wurden von Matthias Varga von Kibéd und Insa Sparrer als eine Form der systemischen Strukturaufstellungen entwickelt. Sie werden eingesetzt, um zentrale Anliegen oder die Dynamik einer Konstellation zu überprüfen, eine Figur zu testen, einen Verlauf durchzuspielen, Impulse für Änderungen aufzunehmen, dramaturgische und inhaltliche Momente auf Inhalte und Wirksamkeit zu prüfen.

⁷ Matthias Varga von Kibéd spricht von einer Grammatik der transverbalen Sprache als Aufstellungsmethode und bringt Wittgensteins Sprachspieltheorie - sprachliches Handeln, konkrete Anwendung von Sprache - in die Nähe der transverbalen Sprache der Systemischen Strukturaufstellungen. Als deren philosophische Grundlagen nennt er Ludwig Wittgenstein, Gregory Bateson, George Spencer-Brown und Charles Sanders Peirce.

⁸ Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. Wien 2009.

⁹ Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt/M. 2007.

¹⁰ Jacques Rancière: Ist Kunst widerständig? Berlin 2008, S. 22f.

Zuschauer bereits ein handelnder Darsteller seiner eigenen Geschichte ist und jede Darstellerin ebenso Zuschauerin der gleichen Art von Geschichte“¹¹ sei. Der Zuschauer ist immer schon emanzipiert, denn auch Schauen ist eine Handlung; Rezeption ist eine Praxis des Beobachtens, Vergleichens, Befragens und Bedeutens. Die Aufführung, des Schauspiels oder der Ausstellung, ist so gerade nicht „die Übermittlung des Wissens oder des Atems vom Künstler zum Zuschauer. Sie ist die dritte Sache, die niemand besitzt und die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.“¹²

Die Kraft des Theaters und der Ausstellung liegt dem zu Folge darin, als Orte der Aufführungen individuelle Abenteuer zu ermöglichen, die auch untereinander ausgetauscht werden können.

So fordert Rancière, die Bühne solle ein Ort der „egalitären Übersetzung“ sein, auf der die verschiedenen Arten der Aufführungen ineinander übersetzt werden. Alle sind aktive Beobachter und Übersetzerinnen, die das, was sie schon kennen auf das unbekannte Andere beziehen, so verschiedene Lesarten nebeneinander stellen und damit ein polyphones Wissen schaffen. Nicht ein kanonisches Wissen, sondern die Erfahrung eines sich verändernden Wissens, das nicht stellvertretend gebildet und dann kommuniziert wird, steht im Zentrum. Vielmehr wird Wissen in den Prozessen des Vergleichens, Übersetzens und Rück-Übersetzens in Wissenskollektiven gemeinsam hergestellt.¹³

„Künstler/innen erschaffen ebenso wie Forscher/innen eine Bühne, auf der die Manifestation und die Wirkung ihrer Kompetenz zweifelhaft werden, sobald sie die Geschichte eines neuen Abenteurers in einem neuen Idiom entwerfen. Es verlangt nach Zuschauern, die als Interpreten aktiv sind und versuchen, ihre eigenen Geschichten daraus zu machen. Eine emanzipierte Gemeinschaft ist in Wirklichkeit eine Gemeinschaft von Geschichtenerzählern und Übersetzern.“¹⁴

Auf der von Jacques Rancière geforderte „Bühne der Gleichheit“ sprechen nach Bruno Latour auch die Dinge mit. Diesen spricht er die Fähigkeit zu handeln zu und weist sie damit als Darsteller aus: Denn „Akteur ist, wer von vielen anderen *zum Handeln gebracht* wird.“¹⁵

Wie Rancière nimmt auch Latour Bezug auf das Theater, indem er den Ursprung des Wortes Akteur aus der Welt des Schauspiels betont. „Das Wort „Akteur“ zu verwenden bedeutet, dass nie klar ist, wer und was handelt, wenn wir handeln, denn kein Akteur auf der Bühne handelt allein. Das Schauspiel versetzt uns in ein dichtes Imbroglio, wo die Frage, wer die Handlung durchführt, unergründlich wird.“¹⁶

Handeln können also nicht nur Menschen, sondern auch Dinge. In einem hybriden Kollektiv, in dem sich Mischwesen aus Kultur und Natur versammeln, sprechen natürliche, soziale und technische Entitäten im „Parlament der Dinge“ mit. Was zu hören, zu sehen, zu beschreiben ist, skizziert der aus der Musik entlehnte Begriff des Imbroglio: das gleichzeitige Erklingen verschieden betonter, gegeneinander gesetzter Stimmen.

Am Handeln sind also immer viele beteiligt, eigenständiges Handeln gibt es nicht. Und so handeln Akteure auch eigentlich nicht in Netzwerken, sondern sind Netzwerke. Diese Verknüpfungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure kommen durch

¹¹ Jacques Rancière: The Emancipated Spectator. In: Texte zur Kunst Nr. 58. 2005, S. 35ff.

¹² Rancière 2008, S. 25.

¹³ Jacques Rancière: Der unwissende Lehrmeister. Passagenverlag 2007.

¹⁴ Jacques Rancière 2005, S. 51.

¹⁵ Latour 2007, S. 81.

¹⁶ Ebenda

Übersetzungsprozesse des Interagierens, Vermittelns und Aushandelns, Verschiebens und Umwandelns zustande. Allerdings betont Latour: „Netzwerk ist ein Konzept, kein Ding da draussen. Es ist ein Werkzeug, mit dessen Hilfe etwas beschrieben werden kann, nicht das Beschriebene.“¹⁷ Und die Beschreibung ist es auch eigentlich, um die es Latour geht. Dabei folgt er bei der Beschreibung den Akteuren selbst. Diese wissen, was, wie und weshalb sie etwas tun. Mit dem Anliegen eine möglichst genaue Beschreibung des Geschehens, der Bewegungen und Formulierungen des Netzwerks zu bekommen, verteidigt Latour mit der Akteur-Netzwerk-Theorie die innere Teilnehmerperspektive gegen die äussere Beobachterperspektive und folgt damit der heuristischen Vorgehensweise der Ethnomethodologie. Die Beschreibung ist somit auch gleichzeitig die Erklärung der Geschehnisse. Sie muss nicht mit Rekurs auf externe Erklärungsmethoden situiert werden, sondern ist selbst die Erklärung. Die Beschreibung stellt nicht nur das Netzwerk dar, sondern sie wird mit dem „Stift der Akteur-Netzwerk-Theorie“ geschrieben.¹⁸

Das „Parlament der Dinge“ schliesst die Mischwesen, die „Quasi-Objekten“ ein und überwindet damit den Dualismus von Objekt und Subjekt, von Natur und Kultur. Menschen und Dinge verflechten sich zu hybriden Netzwerken und wirken wechselseitig aufeinander. Auf dieser Bühne kommen alle zu Wort, treten alle auf.

Aufführung der Aufführung In den Prozessen des Forschens sind Herstellung und Darstellung, Weitergabe und Aufnahme von Wissen mit einander verschränkt. Ästhetische Erfahrung erscheint dabei als eine Form von Wissen, das sich in einer Weise der sinnlichen und körperlichen Reflexion ereignet. Das Ergebnis von Forschungsverläufen in den Künsten ist so auch eher ein sich Ergebendes, in dem die transformative Kraft der Aufführung den performativen Prozess für Emergenz öffnet. Die Leerstelle, die Lücke, die Unterbrechung, die liminale Phase, der Moment reiner Potenzialität macht dann die Entstehung von Neuem möglich.

Die Aufführung der Aufführung ist das Ergebnis der Untersuchung.

¹⁷ Ebenda S. 228.

¹⁸ Ebenda S. 246.