

Sven Seibel

Zwischen Alltag und Krise Szenen der Übertragung in den Installationen Aernout Miks

Bereits seit Mitte 1990er Jahre beschäftigt sich der niederländische Künstler Aernout Mik in seinen – die Bereiche Skulptur, Video und Performance gleichermaßen verbindenden – Installationen mit kulturellen und sozialen Orten, die man, um einen populären Begriff des französischen Anthropologen Marc Augé zu verwenden, als Nicht-Orte bezeichnen könnte: Autobahnen (*Refraction*, 2004), Sicherheitsbereiche von Flughäfen (*Touch, Rise and Fall*, 2008) oder Börsen (*Middlemen*, 2001). Gerade an diesen vermeintlich isolierten und kulturell abgekoppelten Orten kehrt sich in den Inszenierungen Miks stets eine durch Rituale, Krisen und Ausnahmezustände hervorgerufene heterotopische Situation sozialer Dichte und Intensität hervor. Die mitunter verstörenden Szenen, in die uns die meist mehrkanaligen Projektionen Miks mitnehmen, und zu deren wesentlichen Charakteristika der bewusste Verzicht auf Tonspuren und das komplexe Interaktionsspiel unzähliger Statisten gezählt werden kann, zeigen soziale Prozesse, in denen Orte zu Bühnen der Aushandlung und Transformation von Gemeinschaft und Kollektivität werden.

Irritierende Situationen stellen sich für die beteiligten Besucher der Installationen zum einen darüber her, dass in den präsentierten Situationen die Grenzen zwischen Bühne und Realität, Ausnahmezustand und Alltag oder Dokumentarischem und Fiktionalem gar nicht oder nur vorübergehend markiert werden. Dem flüchtigen Blick suggerieren die präsentierten kollektiven Dynamiken durchaus Momente sozialer oder kultureller Vertrautheit: So ergeben sich vorübergehend Übereinstimmungen zwischen den projizierten und jenen dem Betrachter aus dem Alltag oder den Medien bekannten Bildern. Oder es drängen sich Lesarten auf, die Bezüge zu medialen Ereignissen wie dem Nahostkonflikt, Hurrikan Katrina oder dem Bürgerkrieg in Jugoslawien herstellen. Gleichwohl widersetzen sich die Bilder in Aernout Miks Arbeiten eben diesen zu vorschnellen Lektüren und Kontextualisierun-

gen: Immer wieder werden die Rollenaufteilungen der Akteure unklar, immer aufs Neue lassen sich die Handlungen, Bewegungen und Gesten weder in einen eindeutigen historischen noch kohärenten Sinnzusammenhang integrieren.

Eben in diesen Strategien der ästhetischen Öffnung und Irritation der Wahrnehmung stellt sich eine gewisse Nähe der Installationen Miks zu der Konzeption des öffentlichen Raumes her, wie er in Hannah Arendts Begriff des Erscheinungsraumes vorzufinden ist. Dieser ist bei Arendt keine gegebene Konstante, sondern ein zeitlich und räumlich nicht fixierbares Produkt performativer (Aus-)Handlung von Gemeinschaft.¹ Gerade in der jüngsten Vergangenheit erlebte ein an Arendt anschließender Begriff des öffentlichen Raumes in der politischen Theoriebildung erneute Aufmerksamkeit (Judith Butler).² Doch auch in aktuellen kunsttheoretischen Diskursen über ästhetische und kuratorische Strategien der Involvierung von Betrachtern findet Arendts Konzept Erwähnung. So fragt die Kunsttheoretikerin Irit Rogoff in ihrer Theorie der Partizipation nach den Möglichkeiten, die Arendts Überlegung für eine Neubestimmung von Ausstellungen als Handlungsfeldern bereit halte.³ Als *Conditio* der Ausstellungssituation rücken somit eher jene politische Auseinandersetzungen ins Blickfeld, die weniger auf *kritischer Distanz* als auf performativen Formen der Aushandlungen und Teilhabe basieren.

In den letzten Jahren lässt sich in den Arbeiten Aernout Miks eine noch intensivere und stärker „dem gesellschaftspolitischen, öffentlichen Raum zugewandte“⁴ Aufmerksamkeit erkennen als in früheren Arbeiten – wobei die Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit bei Mik bereits immer den Schauplatz der Aushandlung bildet.

Der Beitrag wird im Folgenden – unter Rekurs auf Konzepte des öffentlichen Raumes wie sie sich im Anschluss an Arendt bei Butler und Rogoff ergeben – beschreiben, inwiefern in den Videoinstallationen Aer-

nout Miks Strategien der Übertragung und somatischen Adressierung eng verbunden sind mit der Inszenierung von kollektiven Interaktionsprozessen, welche die instabile und transformatorische Seite gemeinschaftsbildender Prozesse und Rituale in den Fokus rücken. Im Zentrum wird dabei die Analyse zweier rezenter raumgreifender Installationen (*Shifting Sitting*, 2011 / *Communitas*, 2010) stehen, in denen nicht nur die Grenzen von politischer, juristischer und theatraler Inszenierung zur Disposition stehen, sondern eben auch jene zwischen dem Bildraum der Projektion und dem konkreten installativen Raum.

Öffentlicher Raum: Intervall, Materialität, Medialität

Im Rahmen der Vortragsreihe *State of Things*, einem Begleitprogramm der 54. Venedig Biennale, hielt Judith Butler im September 2011 einen Vortrag, bei dem sie der Frage nachging, welche politischen Formen und Mittel die so unterschiedlichen öffentlichen Versammlungen und Proteste verbinde, die sich im Jahr 2011 im Nahen Osten, in Nordafrika aber auch in Europa und den Vereinigten Staaten zutrugen. Im Zentrum des Vortrages, betitelt mit *The Politics of the Street and New Forms of Alliance*⁵, stand zudem die Frage, in welchen neuen räumlichen und zeitlichen Kategorien die Demonstrationen in den Straßen und auf öffentlichen Plätzen in Erscheinung traten, sofern man die sich im Zuge der Proteste versammelnden Körper der Demonstranten in einem neuen Verhältnis zu Medien und Medialisierungen zu beschreiben versuche. Butler wirft in ihrer Analyse sehr weitreichende Fragen nach der politischen und kulturellen Verfasstheit und Wirksamkeit politischer Räume und Aktionen auf. Die folgende Beobachtung ist für sie dabei erkenntnisleitend: „Now, it would be easier to say that these demonstrations or, indeed, these movements, are characterized by bodies that come together to make a claim in public space, but that formulation presumes that public space is given, that it is already public, and recognized as such. We miss something of the point of public demonstrations, if we fail to see that the very public character of the space is being disputed and even fought over when these crowds gather.“⁶

Anstelle eines vorgefundenen oder lediglich zu besetzenden öffentlichen Ortes denkt Butler diese Räume als Ereignisse, die erst in der politischen Aushandlung konstituiert werden und zugleich vorhandene Aufteilungen und Vorstellungen der Demarkation von Öffentlichem und Privatem in Frage stellen. Hannah Arendts Konzept von politischer Öffentlichkeit, namentlich ihre Ausführungen zum Erscheinungsraum, nimmt Butler zum Ausgangspunkt, um sowohl die Möglichkeit der Öffnung vorhandener Ordnungen als auch die Pluralität von Handlungen als Grundlage politischer Räume zu fassen.

Hannah Arendt denkt den politischen Raum als eine kontingente Anordnung von Praktiken, deren Modell zwar eng mit der griechischen Polis verbunden ist, deren Erscheinen jedoch jedweder materiellen Grenzziehung und „geographischen Lokalisierbarkeit“ vorausgeht: „Ein Erscheinungsraum entsteht, wo immer Menschen handelnd und sprechend miteinander umgehen; als solcher liegt er vor allen ausdrücklichen Staatsgründungen und Staatsformen, in die er jeweils gestaltet und organisiert wird. [...]“⁷ An dieser Konzeption von Öffentlichkeit setzt Butler ihre Analyse politischer Bewegungen an und argumentiert mit und gegen Arendts Entwurf eines Erscheinungsraumes.

Neben einigen anderen Aspekten arbeitet Butler dabei drei Momente politischer Öffentlichkeit heraus, die im Folgenden ebenfalls als Ansatzpunkte bei der Beschreibung der Installationen Aernout Miks dienen sollen.

Butler geht erstens mit Arendt davon aus, dass sich politische Öffentlichkeiten nur als ein zeitliches und räumliches *Zwischen* beschreiben lassen, welches in Erscheinung tritt, wenn sich eine Pluralität verkörperter Handlungen zu ephemeren Formen des Protests herausbildet.⁸ Der öffentliche Raum ist genau in und durch diese performativen Praktiken fundiert und lässt sich nicht jenseits dieser Interaktionen lokalisieren. Daher eignet ihm auch eher der Modus eines zeitlichen *Intervalls* als einer festen räumlichen Ordnung.

Zweitens beschreibt Butler, dass – wie der Fall des Tahrir-Platzes während der Widerstände und Proteste in Kairo gezeigt hat – ein politischer Ort nicht nur lediglich in und durch Medien repräsentiert wird. Vielmehr bringen die zirkulierenden Medienbilder den Ort als politische Szene wesentlich mit hervor: „When the

scene does travel, it is both there *and* here, and if it were not spanning both locations – indeed, multiple locations – it would not be the scene that it is. Its locality is not denied by the fact that the scene is communicated beyond itself, and so constituted in a global media.“⁹

Einen dritten und diesmal gegen Arendts Argumentation gewendeten Aspekt verortet Butler in der Materialität des öffentlichen Raumes. So stimmt sie mit Arendt darin überein, dass der öffentliche Raum nicht in einer gegebenen Architektur aufgehen kann.¹⁰ Allerdings betont sie, dass politische Handlungen in ein materielles Gefüge (Gebäude, Plätze, Straßen, Architekturen) eingebettet sind, das sowohl Gegenstand der Transformation und des Protestes wird („seizing and reconfiguring the matter of material environments“) als auch Bedingung und Teil der politischen Handlung ist: „at the same time, those material environments are part of the action, and they themselves act when they become the support for action. In the same way, when trucks or tanks suddenly become platforms for speakers, then the material environment is actively reconfigured and re-functioned, to use the Brechtian term.“¹¹

Communitas/Shifting Sitting

In Aernout Miks dreikanaliger Videoinstallation *Communitas* (2010) spielen diese Momente auf sehr komplexe Weise ineinander. Die im Warschauer Kultur- und Wissenschaftspalast mit über 500 Statisten gedrehte Arbeit führt die Betrachter in der als Loop präsentierten und ca. 100 Minuten dauernden Projektion in ein installatives Setting, das vielleicht am besten als



Abb. 1: Aernout Mik, *Communitas*, 2010, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.

ein dynamisches Theatralitätsgefüge aus multireferenziellen Medienbildern, der materiellen Präsenz des historischen Schauplatzes und der Inszenierung instabiler politischer Übergangsphasen beschrieben werden kann.

Auf einer ersten Beschreibungsebene zeigt diese Arbeit politische Prozesse des Übergangs und der Neukonsolidierung. Gruppen verschiedenen Alters, Geschlechts und kulturellen Hintergrundes sind bei der Ausübung einiger Handlungen zu beobachten, die sich ebenso der demokratischen Regierungsbildung zuordnen lassen wie dem politischen Protest. Die Bilder auf den drei als Rückprojektionen installierten schulterhohen Leinwänden besitzen wie die übrigen inszenierten Arbeit Miks keine Tonspur. Einige in den Bildern zu sehende Transparente und Schilder lassen jedoch Wörter wie „Okupacja“, „Democka“, „Resistus“ erkennen, sodass sich aus heutiger Perspektive Bezüge zur Occupy-Bewegung aufdrängen mögen. Zugleich gibt es Szenen, die andeuten, dass es sich hier um eine Phase des Protests kurz vor der demokratischen Neubildung und Konsolidierung handelt: Zum Beispiel wenn Wahlzettel in Urnen gelegt oder Reden von einzelnen politischen Protagonisten gehalten werden, deren Gesichter nicht nur in den Kadrierungen der Kamera auftauchen, sondern ebenfalls Banderolen und Wahlplakate fiktiver Gruppierungen zieren (Abb. 1). Gerade Schrift, Titel und Ikonografie der Schilder sind es auch, die darauf hindeuten, dass sich die Ereignisse zwischen Formen des Protests, provisorischer Selbstorganisation und demokratischer Neubildung hin- und herbewegen (Abb. 2).



Abb. 2: Aernout Mik, *Communitas*, 2010, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.

Bereits der Titel der Arbeit *Communitas* stellt die Frage von Gemeinschaft, bzw. einer Zeitlichkeit von Gemeinschaft in den Mittelpunkt. Zugleich enthält er Referenzen zu einem Denken der Gemeinschaft, wie es in aktuellen Diskursen politischer Philosophie von Giorgio Agamben über Jean-Luc Nancy bis Roberto Esposito verhandelt wird. Eine sehr direkte Verbindung wird in begleitenden Katalog- und Presstexten zu den Schriften des britischen Anthropologen Victor Turner gezogen.¹² In *The Ritual Process: Structure and Antistructure* von 1969 sowie in seiner späteren Schrift *From Ritual to Theatre* von 1982 untersucht Turner das Phänomen der Communitaserfahrung im Rahmen seiner an Arnold van Gennep angelehnten Theorie der liminalen Phasen. Die Konzepte *Communitas* und *Liminalität* bezeichnen kulturelle Schwellenphänomene, Übergangsrituale wie sie für die Verfasstheit traditioneller Gesellschaften aber auch bestimmter kultureller und künstlerischer Bereiche in „westlichen Industrienationen“ konstitutiv sind. Dabei ist *Liminalität* laut Turner jene Schwelle des Übergangs und *Potentialität*, jenes „auch noch so kurzen Intervalls“, in dem „die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat.“¹³

In *Communitas* ergeben sich in den zu beobachtenden Szenen sehr deutlich Verflechtungen und Analogien zu den bei Butler und Arendt entworfenen Theorien politischer Öffentlichkeit. So ist der von Mik inszenierte Handlungsraum von einer fortwährenden Dynamik gekennzeichnet, welche sich auf mehreren Ebenen zeigt. Da wäre die fortwährende Fluidität der sich bewegenden Körper zu nennen, die sich vorübergehend in einzelne, sich gegenüberstehende Parteien und Gruppen anordnet. Zugleich sind diese Gegenüberstellungen, wie in den meisten Arbeiten Miks, nur sehr fragile und temporäre Konstellationen. Während die sozialen Rollen der Beteiligten – oder was man als solche auszumachen glaubt – ständig changieren, sind auch die Übergänge zwischen den politischen, juristischen und alltäglichen Praktiken nicht deutlich markiert. Alltagspraktiken verbinden sich mit politischen Gesten und setzen die Trennung von Öffentlich und Privat außer Kraft: So kippen häufiger einige der politischen Rituale, in denen gemeinsame Diskussionen und Abstimmungen zu sehen sind, in deutlich

drastischere Streitigkeiten und Gesten politischen Aufruhrs verschiedener, zuvor nicht auszumachender oppositioneller Gruppen. Mithin gipfelt das Geschehen vorübergehend in Szenarien, in denen wiederum eine andere Gruppe vor ein provisorisch eingerichtetes Tribunal gestellt wird. Szenen, die sich genauso unerwartet herauskristallisieren wie die ausgiebige Darstellung von gemeinsam eingenommenen Mahlzeiten, die der vermeintlich revolutionären Stimmung den Beigeschmack eines weniger dramatischen Alltags beimischt.

Ein zeitliches Intervall spielt aber noch in weiterer Hinsicht eine wesentliche Rolle. Gemeint ist hier jenes Intervall, in dem die ca. 100-minütige Installation von Betrachtern betreten wird. Unmittelbar entsteht bei dieser Arbeit der Eindruck, dass die zeitliche Struktur nicht nach den Prinzipien einer dramatischen Erzählzeit funktioniert. So lässt sich keine lineare oder im Vorfeld festgelegte und kalkulierbare Dauer von Miks Filmen ausmachen. Weder sind Anfang und Ende markiert noch prägen gängige Handlungsschemata von krisenhafter Zuspitzung die Aufmerksamkeitsökonomie in dieser und anderen Arbeiten Miks. In *Communitas* lassen sich verschiedene und mitunter stark ähnelnde Szenarien ausmachen, die sich stets leicht variierend wiederholen. Aus dieser eher elliptisch verfahrenen Montage ergibt sich eine narrative Struktur, die die Aufmerksamkeit bei der Betrachtung auf die Körperlichkeit der Handlungen und Gesten, mithin auf die Materialität der Interaktion fokussiert. Der Moment des Krisen- und Ereignishaften scheint bereits immer verpasst oder zumindest einer anderen zeitlichen Ökonomie ausgesetzt, einer „Dauer des (Nicht-)Ereignisses“, wie es Kathrin Peters treffend im Kontext von Miks Arbeiten beschreibt: „Alles scheint sich an diesen unterschiedlichen Orten um das Warten zu drehen. Eine Dehnung der Zeit erfüllt die zerstückelten Räume. Selbst mitten im Ereignis herrscht Ereignislosigkeit, die gefüllt wird mit Bewegungen und Handlungen, die weder Ausgang noch Ziel haben.“¹⁴

Eine in *Communitas* sich regelmäßig wiederholende Szene verdichtet diese von Peters beschriebene Spannung von Ereignis und Ereignislosigkeit in besonderem Maße. So nämlich, wenn lange Kameraeinstellungen in fließend-langsamem Schwenkbewegungen einen Plenarsaal durchmessen, in dem die politi-

schen Aktionen der Akteure vollkommen zum Erliegen gekommen sind. Einem komatösen kollektiven Schlafzustand gleich spannt sich ein Teppich von erschöpften Körpern über die aus Obersicht gefilmten Raumlinien des klassizistischen Auditoriums. Unbehagen lösen diese Bilder nicht zuletzt dadurch aus, dass die beinahe leblos wirkenden und über Tribünen und Podium verteilten katatonischen Körper Assoziationen an die Bilder des Geiseldramas im Moskauer Dubrowka-Theater von 2002 wachrufen, bei dem mehr als hundert Geiseln durch den angeordneten Einsatz eines anästhetischen Gases ums Leben kamen.

Aber auch diese Assoziation bleibt eine unklare Referenz, die wie andere mediale oder historische Bilder eher flüchtig in die hermetischen Innenaufnahmen des Gebäudekomplexes einbrechen. Doch in den soeben beschriebenen Szenen wirken die Einstellungen nicht nur als Interface zwischen dem eingekapselten Innen der Aufnahmen des Plenarsaals und dem möglichen Außen sich überlagernder historischer Bezüge und Zusammenhänge. Die unidirektionalen Bewegungen der drei Videokanäle bündeln den architektonischen und filmischen Raum nicht zu einer überblickstiftenden Perspektive. Es ist keine panoptische oder panoramische Sicht, die hier freigelegt wird. Explizit wird eher der Raum selbst als dynamisches Gefüge freigelegt, wenn die Kamera über die schlafenden Körper streift und immer wieder die Beschaffenheiten und Oberflächen des Interieurs und Dekors abtastet und zu einer fließenden Raumanordnung verschachtelt.

Befragt nach der Rolle von Räumen und konkreten Architekturen in seinen aktuelleren Arbeiten hebt Aernout Mik in seiner Antwort auf ein performatives Raum- und Architekturverständnis ab: „Der Raum ist selbst ein Akteur, oder man könnte auch sagen, der Darsteller ist ein Element, das Teil des Raumes ist: Ähnlich wie der Schauspieler repräsentiert der Raum eine bestimmte Rolle, und gleichzeitig – auch wieder ähnlich wie die Darsteller – hat er die Möglichkeit, sich davon wegzubewegen und zu etwas anderem zu werden. [...] Weil Akteure, Handlung und Architektur so miteinander verknüpft sind, versuche ich alle mit ähnlicher Sorgfalt zu behandeln, sowohl in der Auswahl und Vorbereitung als auch in der Art, wie die Kamera mit ihnen umgeht.“¹⁵

Mik begreift hier Architektur als etwas, das sich in offener Konfiguration mit Körpern und Handlungen befindet. Ganz ähnlich wird Architektur auch von Butler beschrieben, wenn sie die materielle Verfasstheit politischer Räume als Handlung ermöglichende und Potenzialität stiftende Rahmenbedingungen beschreibt: „Simply put, the bodies on the street re-deploy the space of appearance in order to contest and negate the existing forms of political legitimacy – and just as they sometimes fill or take over public space, the material history of those structures also work on them, and become part of their very action, remaking a history in the midst of its most concrete and sedimented artifices.“¹⁶

Der Kultur- und Wissenschaftspalast fungiert in Miks Arbeit stets nicht nur als einfache Kulisse, sondern ist selbst Träger einer materiellen Geschichte politischer Um- und Neuschreibung.¹⁷ Das im Stil des sozialistischen Klassizismus errichtete Gebäude wurde im Jahr 1956 fertiggestellt und war ein Geschenk Josef Stalins an die polnische Bevölkerung. Seine häufig als überdekoriert empfundenen Interieurs und die in monumentaler Großzügigkeit entworfenen Säulenhallen und Turmaufbauten stehen heute noch für einen *anderen* Modernismus ein: „Within the complex web of post-1989 ‚changes‘ the stubborn facade of the Palace of Culture arises as a unique, hybridic text that breaks down old binaries, while at the same time playfully offering the propaganda and show of socialist realism to western investors of today.“¹⁸ So die Literaturwissenschaftlerin Magdalena Zaborowska über den Wandel der kulturellen Funktion des Gebäudes in den letzten Dekaden.

Die Inszenierungen in Miks *Communitas* spielen fortwährend mit einer Nähe und Ununterscheidbarkeit von Politik und Theatralität, die bereits den Räumen des Kulturpalastes eingeschrieben sind. Einige der Szenen spielen in dem ehemaligen kommunistischen Kongresssaal des Palastes, der durch seine rot-samtene Bestuhlung, die dekorierten Balkone und auf eine zentrale Bühne zustrebende Form eher an Opern- und Theatersäle erinnert (Abb. 3). Dennoch, dies illustrieren einige langsame, die Beschaffenheit des Raumes abtastende Kameraschwenks, geht von der Architektur des Saals noch die Atmosphäre einer Utopie von homogener und statischer Gemeinschaftlichkeit aus.



Abb. 3: Aernout Mik, *Communitas*, 2010, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.

Diese fixierte und stillgestellte Vorstellung von Gemeinschaft ist den Bildern in *Communitas* als eine Art unartikulierte Bedrohung eingeschrieben und wird noch durch den Umstand verstärkt, dass es keine Kameraperspektive gibt, die einen Blick nach draußen, jenseits der monumentalen Innenräume des Palastes gewährt. Auf diesen drohenden historischen Schatten antwortet aber eine häufiger auftauchende Szene, in der ein Modell des stalinistischen Baus durch die Reihen gereicht wird: mal wird selbiges mit Freuden beklatscht, mal mit Aggression durch die Flure geschleudert. Wie die übrigen politischen Handlungen in *Communitas* bleibt auch diese unbestimmt. Wenn sich jedoch überhaupt eine politische Denkfigur aus den Inszenierungen in *Communitas* ableiten lässt, dann ist sie sicherlich in der Potentialität dieser offenen Gesten verankert.

Es gibt zwei wesentliche Rezeptionserfahrungen, auf die in den Publikationen zu Miks Arbeiten regelmäßig hingewiesen wird. Die erste betrifft die taktilen Dimensionen der Projektionen und Bildflächen, ihre durch kinetische Adressierungen erzeugte Nähe zum Körper der Betrachter; die zweite ist mit der Erfahrung verbunden, dass Miks inszenierte Situationen bekannte, teils sich überlagernde Medienbilder wachrufen. Christian Höller beschreibt letztere Erfahrung im Zusammenhang der an den Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien erinnernden Situation in Miks Installation *Scapegoats*: „Reflexartig wiedererkennen, ohne die Situation je erlebt zu haben. So lässt sich die Symptomatik umreißen, die sich bei einem Großteil der Betrachter von *Scapegoats* im ersten Moment einstellen mag. [...] Weil Betrachter, die derlei Ausnahmesitua-

tionen nie am eigenen Leib erfahren haben, unverzüglich ein langes Register von medialen Einschreibungen abrufen können [...]“¹⁹

Mit beiden Erfahrungen – der einer taktilen Nähe und der einer sich unwillkürlich einstellenden Vertrautheit – sind auch wesentliche Wahrnehmungsmodalitäten der Arbeit *Shifting Sitting* (2011) angesprochen. Mit dem Konzept einer „haptic visuality“, wie sie Laura Marks in ihrer an der Phänomenologie orientierten Filmtheorie entwickelt hat, lassen sich beide Erfahrungen dieser Arbeit, so die nun folgende These, als zwei Momente der gleichen Bewegung fassen.²⁰

Als ambige Erinnerungsfolien dienen in *Shifting Sitting* Bilder, die seit den späten 1990er Jahren immer wieder im Kontext der politischen Affären und Skandale Silvio Berlusconi in den Medien zu sehen waren. *Shifting Sitting* wurde im Esposizione Universale di Roma einem von Mussolini für die Weltausstellung von 1942 in Auftrag gegebenen Gebäudekomplex, gedreht. Wie *Communitas* so spielt auch diese Arbeit stark mit Vorstellungen und Fragen demokratischer Öffentlichkeit. Das Szenario scheint hier ebenfalls nicht unvertraut: Ein Silvio Berlusconi zum Verwechseln ähnliches Double findet sich, umringt von zahlreichen Anwälten, Journalisten und Demonstranten, auf der Anklagebank eines Gerichtsprozesses ein. Mit einigem Kontrast zu der im neoklassizistischen Stil geprägten Architektur des Gebäudes – mit seinen strengen Orthogonalen und serialisierten Fenster- und Säulenreihen – kippt die Ordnung während der Verhandlung immer wieder in chaotische Strukturen (Abb. 4). So zum Beispiel, wenn sich im Publikum ausbrechende Tumulte über den gesamten Saal aus-



Abb. 4: Aernout Mik, *Shifting Sitting*, 2011, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.



Abb. 5: Aernout Mik, *Shifting Sitting*, 2011, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.

breiten und nur schwerlich von Gerichtsdienern im Zaum gehalten werden können. Wie für Mik typisch geraten auch in dieser Arbeit die sozialen Rollen aller beteiligten Akteure ins Wanken. Wirken die Posen des vermeintlichen Berlusconi noch wie Darbietungen aus einem einstudierten und in puncto Vielfalt überschaubaren Darstellungsrepertoire, so wechselt sein Part in diesem Gerichtsstück vom Angeklagten zum Zeugen, Anwalt oder Richter; der Gestus seiner Verteidigungsreden gleitet ins Politische, bleibt dabei jedoch beharrlich telegen (Abb. 5); Richterroben werden von Beteiligten aus dem Publikum übergestülpt, die Moderation der Richterbank selbst wird vorübergehend von Reinigungskräften und Polizisten übernommen, während der Zeugenstand durch einen zum Schaukäfig umfunktionierten Demonstrationszaun ersetzt wird. Ebenso wie die Gewaltenteilung vollkommen aufgelöst erscheint, entwickelt sich das Gerichtsszenario zu einer Bühne, auf der sich Juristisches und Politisches nicht mehr von theatralen und medialen Akten trennen lassen.

Shifting Sitting ist eine der ersten Arbeiten Aernout Miks, deren Handlung deutlich auf einen Protagonisten ausgerichtet ist. Dennoch gilt hier das Interesse nicht der Person Berlusconi. Mik fragt in dieser Arbeit vielmehr nach der Figur eines bestimmten Politikertypus, der mehrere heterogene, teils widerstrebende öffentliche Rollen (Politiker, Manager, Medienunternehmer) und kollektive Projektionen auf sich vereint. Viele Situationen dieser Arbeit referieren sehr direkt auf einige der unzähligen Fernsehbilder, die seit den 90er Jahren regelmäßig von Prozessen und juristischen Verfahren, in die Berlusconi verwickelt war, be-

richteten. Zugleich abstrahiert Mik in *Shifting Sitting*, wenn er das Double von Berlusconi, gespielt von Maurizio Antonini, als Destillat medialer Erinnerungsbilder verdichtet, als mediales „Nach-Bild“, wie es Aernout Mik selbst bezeichnet: „Eigentlich interessiere ich mich mehr für die ‚Abdrücke‘ in unserem kollektiven Gedächtnis, die durch all diese verschiedenen Bilder zusammen entstanden sind, als für irgendein spezielles Bild. Wir tragen Sammlungen von Spuren dokumentierter Ereignisse in uns, aus denen sich eine Art Nach-Bild kristallisiert. Meine Arbeiten setzen in diesem Bereich an. Sie verweisen auf Momente, die wir zu kennen scheinen und die wir dennoch nicht präzise zu lokalisieren in der Lage sind.“²¹

Eine Irritation ergibt sich für den Betrachter aber auch dadurch, dass die Interaktionen der Darsteller stets in einer Spannung zwischen Dokumentation und gescriptetem Reenactment pendeln. Nicht zuletzt resultiert dies aus der Arbeitsweise Miks am Set. Unter der Vorgabe nur weniger präziser Regieanweisungen ergeben sich unter den unzähligen Laiendarstellern tatsächlich soziale Dynamiken. Dies zielt weniger auf Improvisationen als auf Performances, deren Material bereits immer *mitgebrachte* Erinnerungen und Projektionen aus dem Medienalltag sind.²²

Doch in welchem Zusammenhang steht nun die Bewegung von Medienbildern mit den Dimensionen einer taktilen Visualität. Laura Marks entwickelt in ihrem Buch *The Skin of the Film* eine Theorie haptischer Visualität, die in den letzten Jahren innerhalb der Filmwissenschaft breit rezipiert wurde. Marks kontrastiert dabei haptische mit optischen Sehweisen und führt hierzu einige Unterscheidungen ein.²³ Optische Visualität gründet auf einem distanzierten Verhältnis zwischen Betrachter und Objekt und privilegiert die repräsentativen Potentiale des Bildes – so zum Beispiel eine durch Perspektive konstruierte räumliche Tiefe. Haptische Visualität hingegen basiert eher auf einer körperlich-mimetischen Beziehung zu den Bildern, in welcher der Blick als Berührung haptischer und materieller Bildoberflächen figuriert und der Körper somatisch adressiert und involviert wird: „Haptic Looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture.“²⁴

In *Shifting Sitting* wie in *Communitas* stehen diese zwei Formen auf der stärker filmästhetischen Ebene mit der Kameraführung und Kadrierung in einem besonderen Spannungsverhältnis. Zwar lässt sich in beiden Arbeiten die Tendenz zu räumlichen Totalen beobachten, welche die monumentalen Ausmaße beider Schauplätze in Szene setzen. Doch wird dieses Verfahren der räumlichen Perspektivierung seinerseits zugleich von enträumlichenden, die Tiefe des Bildes tilgenden Operationen der Kamera begleitet. So finden sich in beiden Arbeiten Einstellungen, in denen räumliche Orthogonalen beinahe gänzlich hinter den Strömungen der Bewegungen einer Unmenge von Statisten verschwinden. Begünstigt durch zum Teil vertikal arrangierte Kameraperspektiven (besonders in *Communitas*) ergeben sich so zeitweise zur Flächigkeit tendierende Bildtexturen, deren haptische Qualität noch durch die mitunter im Raum freigestellten Träger der Rückprojektionen verstärkt wird.

Jedoch auch jenseits visueller und filmischer Merkmale lassen sich mit Marks' Ansatz haptische Dimensionen in den Filminstallationen Miks weiterführend beschreiben. So zum Beispiel, wenn sie haptische Bilder an eine Betrachterposition knüpft, die im Kontrast zur rein optischen Rezeptionssituation eine andere Aktivität der eigenen Erinnerungsressourcen erfordert. Haptische Bilder qualifiziert sie in diesem Zusammenhang als „those images that are so thin and unclichéé that the viewer must bring his or her resources of memory and imagination to complete them.“²⁵ Anstelle einer geschlossenen und vorgefundenen Narration fordern haptische Bilder eine Aktivität des Blicks ein. Im Kontrast hierzu funktionieren rein optische Bilder über die Annahme einer Vollständigkeit und Abgeschlossenheit des Bildes: „Optical visibility, by contrast, assumes that all the resources the viewer requires are available in the image“.²⁶

Vielleicht ließen sich diese beide Formen der Visualität, weniger kategorisch gegenüberstellend, als zwei Register der Wahrnehmung beschreiben, die wesentlich Anteil an der Erfahrungs- und Wahrnehmungsstrukturierung sowohl im Alltag als auch Kontext ästhetischer Felder haben. Zu den Erfahrungen in Aernout Miks Installation gehört es wesentlich, dass der Shift zwischen beiden in der Wahrnehmung stets knapp verfehlt wird. Vermeintlich eindeutige Szenarien

suggestieren bekannte und abgeschlossene Narrationen und mithin die Möglichkeit einer gesicherten und distanzierten Betrachterposition. Eben hier jedoch schalten sich bei Mik gleich mehrere Register dazwischen:

Das Weglassen des Tons wäre hier natürlich allen voran zu nennen, eine Strategie, die beim Betrachten Aufmerksamkeit für das Gestenspiel der Darsteller generiert und zugleich für Unentscheidbarkeiten und Ambivalenzen der ineinanderfließenden Situation sensibilisiert. Das Prinzip der Dauer hingegen zerdehnt den erwarteten Ereignischarakter und eröffnet ein Zeitempfinden, dass eine Wahrnehmung für Komplexität und Detailreichtum der Inszenierung allererst ermöglicht: Komplexitäten, die sich zweifelsohne durch die räumliche Fragmentierung der mehrkanaligen Projektionen noch potenzieren. Zusammen erzeugen diese Strategien der *Ablenkungen* einen Aufmerksamkeitsmodus, der sehr an Walter Benjamins, bekanntlich für die taktilen Erfahrungen der modernen Großstadt und des Kinos reservierte, Wahrnehmung in der Zerstreuung erinnert.²⁷ Da diese Analogie in der starken Dialektik von Aufmerksamkeit und Ablenkung der Anordnungen Miks nicht ganz aufgeht, greift der Filmwissenschaftler und Kurator Laurence Kardish wohl auch eher auf das Modell einer „Peripheral Vision“ als adäquate Beschreibungsfolie zurück.²⁸ Kardish führt diesen Effekt des peripheren Sehens auf die multifokalen und -sensorischen Wahrnehmungsrelationen innerhalb der Installationen Miks zurück, womit Prozesse der Übertragungen zwischen Bild- und Ausstellungsraum angesprochen sind.

Emergente Anordnungen

Die hier beschriebenen Reflexionen auf Konstellationen von Zeichen, Bildern und sich ständig in Prozessen der Aushandlung befindlichen Ordnungen sozialer Rollen und Körper erschöpfen sich nicht lediglich in den gestalteten Bildräumen der Mehrkanalprojektion Miks. Die Ebenen des projizierten und des installativen Raumes lassen sich nur im Nachhinein und retrospektiv analytisch trennen. Während der Rezeptionssituation sind gerade die Ausweitungen und Entgrenzungen beider in der raumzeitlichen Wahrnehmung wesentliches Merkmal der ästhetischen Erfahrung. Dieser *installative Effekt*, der starke Momente der In-



Abb. 6: Aernout Mik, *Shifting Sitting*, 2011, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.

volvierung und zugleich Distanzierung erzeugt, ist zum einen durch die architektonischen Einbauten erzeugt. Miks szenographische Interventionen nehmen dabei entweder materielle oder motivische Elemente aus den projizierten Filmen wieder auf; oder selbige finden als Filmrequisiten unmittelbar Einlass im installativen Raum, wo sie mitunter sogar sehr konkrete Funktionen übernehmen können – zum Beispiel als Sitz- oder Liegegelegenheit.²⁹ Zugleich spannen sie jedoch meist auch eine referenzielle oder fiktionalisierende Beziehung beider Räume auf. Eine weitere Strategie der Verlängerung der Bilder in den Raum besteht darin, dass die von Mik verwendeten Projektionsarchitekturen selbst Korridore, Passagen und Verengungen von Räumen ausbilden, die bei der Betrachtung für das Kommen und Gehen anderer Museumsbesucher sensibilisieren (Abb. 6). Die in dem Ausstellungsparcours zur Sichtbarkeit gelangenden architektonischen und dispositiven Rahmungen erwecken mitunter den Eindruck, als stünden auch Bild- und Ausstellungsraum in einem permanenten Austausch. Die Bewegungs-dramaturgie der zu beobachtenden Statisten und der sich durch die Installation bewegenden Betrachter werden in dieser Raum- und Bewegungs-choreografie einander angenähert. Von einer ähnlichen Beobachtung geht auch Laurence Kardish aus, wenn er schreibt: „The appearance in corridors and passageways of Mik’s works surprises and arrests the viewer who engages not only with the piece itself but with the comings and goings of fellow viewers. To experience a Mik piece is to be aware of others presences, of being part of a group, an eph-

emeral and evanescent community like those depicted in the works themselves. Just as the kinetic presence of other viewers plays a role in his art, Mik also makes ‚extras‘ of his public.“³⁰

Dieser von Kardish beschriebene Effekt wird nicht zuletzt durch die offenen Anordnungen der Installationen hervorgerufen: Projektoren und Projektionsträger sind in den Installationen nicht versteckt oder verhüllt. Die meist als Rückprojektionen installierten Arbeiten mit den auf dem Boden stehenden Leinwänden erzeugen nicht nur den Eindruck einer eigenen, im Ausstellungsraum präsenten Körperlichkeit. Der durch den Abstand von Projektor und Leinwand entstandene Raum sorgt überdies dafür, dass mitunter tatsächlich passierende Körper als Teil eines relationalen prozessualen Raumgefüges wahrnehmbar werden. Neben anderen führt dieser Aspekt in den Installationen Miks dazu, dass der installative Raum und mithin der gesamte Ausstellungsraum in seiner performativen Qualität erfahrbar wird. In den Installationen Miks ist der Raum weder homogen noch in irgendeiner Weise bereits im Vorfeld gegeben. Schließlich lässt sich dieser eher als Ensemble heterogener Kräfte, Wahrnehmungen und Bewegungen beschreiben.

Wie die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gronau aufschlussreich im Kontext der Installationen von Joseph Beuys, Christian Boltanski und Ilja Kabakov gezeigt hat, findet in bestimmten Installationen eine eigentümliche „Verzeitlichung räumlicher Settings“³¹ statt – eine Spannung zwischen Ausstellung und Aufführung, die sich ebenfalls für die Installationen Aernout Miks reklamieren lässt: „Damit steht eine Form der Handlung am Ausgangspunkt der ästhetischen Wahrnehmung, und der immobile Standpunkt löst sich auf in einen Prozess, in dem variierende Positionen eingenommen werden können. In dem Maße, wie andere Betrachter den Raum der Installation betreten, wird sie zum Schauplatz, auf dem das Spiel aus Sehen und Gesehenwerden die Betrachter daran erinnert, dass die Konstitution des eigenen Selbst immer über die Manifestationen eines Anderen verläuft. Die Erfahrungen, aber auch die Verstörungen, die Installationskunst ermöglicht, beruhen deshalb vor allem auf Erfahrungen des eigenen Körpers und den Wechselwirkungen zwischen ihm, der Umgebung und den anderen Körpern in diesem Raum.“³²

In eine ganz ähnliche Wechselwirkung sind die Besucher der Installationen Aernout Miks verwickelt. Auffällig ist hierbei, dass sich die hier beschriebenen performativen Dimensionen nicht nur auf die einzelnen Installationen beschränken lassen, sondern sich ebenfalls in den umliegenden Ausstellungsraum übertragen, wie dies im Rahmen größerer Einzelausstellungen des Künstlers in den letzten Jahren zum Beispiel im MoMA New York (2009), im Jeu de Paume in Paris (2011) oder kürzlich im Museum Folkwang in Essen (2011/2012) zu erfahren war.³³ Die einzelnen Arbeiten treten hier durch einen architektonischen Ausstellungsparcours in Relation zueinander, bilden Übergangszonen und Raumensembles, welche sich nicht trennscharf von dem Gesamt der Ausstellungsinszenierung unterscheiden lassen. Folgt man prominenten Befunden zeitgenössischer Kunst- und Ausstellungspraxis wie derjenigen des Kurators Nicolas Bourriaud oder des Philosophen Peter Osborne, korrespondiert dies mit der allgemein beobachtbaren Tendenz, dass mehr und mehr das Medium der Ausstellung selbst in den Vordergrund rückt. Wie Osborne im Anschluss an Bourriaud konstatiert, ist es die Ausstellung anstelle der einzelnen Objekte und Werke, die zur „basic unit“ ästhetischer Erfahrung wird, in der heterogene Zeitlichkeiten („psychic, social, historical“) zusammentreffen.³⁴

Von recht ähnlichen Prämissen geht die Kuratorin und Kunsttheoretikerin Irit Rogoff in einer Reihe von Publikationen aus, in denen sie versucht, die sozialen und performativen Qualitäten des Ausstellungsraumes als Ausgangspunkt einer Rekonzeptualisierung des selbigen als politischen Raum ernst zu nehmen. Jenseits politischer Inhalte und kuratorischer Konzepte steht im Zentrum von Rogoffs Überlegungen ein Konzept von Partizipation, das weniger mit künstlerischen Strategien und ästhetischer Kontemplation zu tun hat als mit performativen Handlungen von Museumsbesuchern: „In fact, it may well be in the act of looking away from the objects of our supposed study, in the shifting modalities of the attention we pay them, that we have a potential for a rearticulation of the relations between makers, objects, and audiences. Can looking away be understood not necessarily as an act of resistance to, but rather as an alternative form of, taking part in culture? The diverting of attention from that

which is meant to compel it, i.e. the actual work on display, can at times free up a recognition that other manifestations are taking place that are often difficult to read, and which may be as significant as the designated objects on display“.³⁵

Wesentlich geht es Rogoff in ihren Beschreibungen des Ausstellungsraumes darum, Momente der Verweigerung und Unterbrechung³⁶ als politische und performative Handlungen freizulegen, die nicht in kuratorischen und institutionellen Intentionen und Kalkülen aufgehen. Dichotomien wie Betrachter und Werk, Subjekt und Objekt oder Aktivität und Passivität sind es, die laut Rogoff bereits immer die Vorstellungen des Ausstellungsraumes und seine Möglichkeiten als politische Öffentlichkeit prädisponieren. Weniger die Aktivierung von Betrachterpositionen ist daher Rogoffs Anliegen als die theoretische Arbeit an einem Konzept von Partizipation, welches politische Lesarten von Handlungen, die zwischen den Besuchern stattfinden, in ihren politischen und kulturellen Eigenschaften beschreibbar macht. Und eben an diesem Punkt greift Rogoff auf Arendts Konzept des Erscheinungsraumes als Modell performativer Öffentlichkeit zurück: „Neither force, strength, nor violence, nor the apparatuses of the state or the law, this power conceptualized by Arendt is the fleeting coming together in momentary gestures of speech and action by communities whose only mutuality lies in their ability both to stage these actions and to read them for what they are. [...] The engagement with ‚art‘ can provide a similar space of appearance to that described by Arendt, not by following the required set of interpellated, pensive gestures but rather by seeking out, staging, and perceiving an alternative set of responses.“³⁷

Die von Rogoff hergestellte Analogie von Arendts Erscheinungsraum und Ausstellungsraum lässt sich sicherlich nur bedingt auf die Kontexte von Miks Arbeiten beziehen. Rogoff geht es in ihren Überlegungen um unvorhersehbare und nicht forcierebare, d.h. nicht kuratierbare Momente und politische Effekte, um den Übergang von einem Repräsentationsraum zu einem Handlungs- und Möglichkeitsraum und um Prozesse, die sich mitunter am ehesten als ästhetische Aneignungen oder „oppositionelle Praktiken“ von Ausstellungsbesuchern im Sinne Michel de Certeaus beschreiben lassen.³⁸ Unklar bleibt in Rogoffs Ansatz,

welchen Stellenwert ästhetische und materielle Aspekte der Raumwahrnehmung einnehmen, mögen diese nun in künstlerischen oder kuratorischen Strategien intendiert sein oder sich in weniger gezielten und offeneren Interaktionen im Ausstellungskontext ereignen.

Vielleicht ließe sich jedoch die emphatische Verweigerungsgeste der Formulierung „Looking away“ auch als eine Art abgelenkter Blick lesen, als eine Neuaustrichtung der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit („shifting modalities of the attention“), die es erlaubt, die Beziehungen der Bewegungen und Handlungen der Körper in Miks Bildern im Wechselspiel mit der konkreten sozialen Situation der Ausstellung zu beschreiben.

Ansetzen ließe sich bei jenen dislozierenden Momenten in den Arbeiten Aernout Miks, die sich genau zwischen den Koordinaten eines Hier und Jetzt der konkreten Situation und dem dort der Bilder – deren gescripteten und inszenierten Charakters man sich nicht in jedem Moment gewiss ist – abspielt. Steven Klee beschreibt sie wie folgt: „A duality within Mik's videos occurs on two levels. First, the spectators are made aware of the projection event, here flirting with the Structural film position, but they are also displaced into the unfolding fiction. The spectator realizes and loses his or her position within the concrete here and now. Second, rather than producing attentive, analytical, secure viewers, Mik creates distracted ones.“³⁹

Die Argumente von Steve Klee ließen sich vielleicht folgendermaßen zuspitzen: Die Betrachterinnen in Miks Installationen finden sich in Wahrnehmungssituationen wieder, die wesentlich durch eine Dialektik von Aufmerksamkeit und Zerstreung geprägt sind. Der Umstand, dass mit Ausnahme weniger Arbeiten keine Tonspur zu vernehmen ist, trägt wesentlich dazu bei, dass mitunter stärkere immersive Beziehungen aufgebaut und kinästhetische Adressierungen der Bildern erfahren werden. Zugleich findet auch hier eine Sensibilisierung der sowohl visuell-kinästhetisch als auch akustisch geprägten Wahrnehmung in den zumeist nur leicht abgedunkelten Räumen der Ausstellungen statt. Das oben bereits beschriebene periphere Sehen sensibilisiert für die Mimiken und Gesten der Akteure, für die unidirektionalen Bewegungen der Körper der Statisten, die Kamerabewegungen, aber auch die Bewegungen, die im installativen Raum

stattfinden. Zudem entwickelt sich aus Geräuschen oder Gesprächen, die sich in der Ausstellung selbst zutragen, so etwas wie eine eigene Tonspur, welche die Bilder der Projektionen in den Raum verlängert, diese mithin dort lokalisiert. Zugleich findet jedoch eine Dislozierung des konkreten materiellen Raums statt – eine Form der Fiktionalisierung, um an die Formulierung Klees anzuschließen. Das Weglassen des Tons in den Arbeiten Miks hat überdies noch einen weiteren Effekt. Es erzeugt bei den BetrachterInnen das Gefühl eines fließenderen Übergangs zwischen den einzelnen Arbeiten und den in ihnen dargestellten politischen und sozialen Situationen. Grenzen die einzelnen Installationen durch ihre architektonischen Ein- und Nachbauten ohnehin bereits über kleinere Korridore aneinander, wird diese räumliche Nähe über die tonlosen Projektionen überhaupt erst ermöglichen, da es so zu keiner akustischen Überlagerung, sondern einem fließenden Ineinandergreifen der Bildbewegungen kommt.

Diese offenen Anordnungen erzeugen nicht nur *mobile Betrachterpositionen*, wie sie im Kontext kinemato-graphischer Installationen in der Vergangenheit häufig thematisiert wurden⁴⁰, sie fordern auch zu offenen Lesarten und Interpretationen auf, die wesentlich von der Aktivität einer körperlichen Montage ausgehen. Die besprochenen Arbeiten Miks verhandeln Formen von Gemeinschaft und Öffentlichkeit, die sich jenseits der Repräsentation homogener Kollektivitäts- und Raumvorstellungen situieren. Die Grenzverläufe von Bild- und Installationsraum werden hier selbst zu einem liminalen Ort, an dem Betrachterpositionen in komplexe Raumkonfigurationen heterogener Bewegungen, Bilder und Zeitlichkeiten eingelassen sind: „Mik's audience is a different persuasion: it is a group distinguished by movement. The crowd changes – enlarges and diminishes – by the moment.“⁴¹

Endnoten

1. Vgl. Arendt 2011, *Vita activa*, S. 251-263.
2. Butler, online zugänglich unter dem Titel *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*.
3. Rogoff 2005, *Looking Away*, S. 119-134.
4. Aus einem Interview mit den Kuratorinnen der Ausstellung *Comunitas*. Mik 2011, *Interview*, S. 212.
5. Butler, *Bodies in Alliance*.
6. Ebd.
7. Arendt 2011, *Vita activa*, S. 251.
8. Hierzu Butler: „In other words, we must appear to others in ways that we ourselves cannot know, that we must become available to a perspective that established by a body that is not our own.“

- And if we ask, where do we appear? Or where are we when we appear? It will be over there, between us, in a space that exists only because we are more than one, more than two, plural and embodied. The body, defined politically, is precisely organized by a perspective that is not one's own and is, in that sense, already elsewhere, for another, and so in departure from oneself." Butler, *Bodies in Alliance*.
9. Butler, *Bodies in Alliance*.
 10. In Arendts Schilderungen finden materielle Aspekte von Öffentlichkeit stets nur als Rahmungen, Verstetigung oder nachträgliche Grenzziehung Erwähnung, wie dies in Hinblick auf ihre Beschreibung der griechischen Polis deutlich wird: „So steht das Handeln nicht nur im engsten Verhältnis zu dem öffentlichen Teil der Welt, den wir gemeinsam bewohnen, sondern ist diejenige Tätigkeit, die einen öffentlichen Raum in der Welt überhaupt erst hervorbringt. Dabei ist es, als seien die Stadtmauern und die Schranken des Gesetzes, welche die Polis einhegen, um einen vor der Gründung der Stadt bereits bestehenden öffentlichen Raum gezogen, der jedoch ohne die festlegende Grenzziehung sich in der Wirklichkeit nicht hätte behaupten, bzw. den Moment seiner Entstehung im Handeln und Sprechen nicht hätte überdauern können. Natürlich nicht historisch, wohl aber in dem metaphorischen Medium einer gedanklichen Vergegenwärtigung, kann man sagen, daß es ist, als wären die Griechen nach der Heimkehr von Troja daran gegangen, den Erscheinungsraum, der sich dort, fern der Heimat, in einem ständigen Tun und Erdulden gebildet hatte, festzubannen, um zu verhindern, daß sich seine Wirklichkeit wie eine Fata Morgana in der Zerstreuung der Heimkehr auflöse.“ Arendt 2011, *Vita activa*, S. 249.
 11. Butler, *Bodies in Alliance*.
 12. Siehe hierzu u.a. Einleitung und Vorwort in: Mik 2011.
 13. Turner 2009, *Vom Ritual zum Theater*, S. 69.
 14. Peters 2011, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, S. 37.
 15. Mik 2011, *Interview*, S. 211.
 16. Butler, *Bodies in Alliance*.
 17. In seiner Bauweise ist der Palast an die in Moskau erbauten 'sieben Schwestern' angelehnt. Als Monument des Wiederaufbaus Polens nach dem Krieg geplant, ist das Gebäude – mit seiner Höhe von 237 Metern – bis heute das höchste Bauwerk Polens und zugleich als phallisches Wahrzeichen der politischen und ökonomischen Subordination unter die Hand des 'Großen Bruders' Russland betrachtet worden. Von Anbeginn geplant als eine Art kommunistisches Freizeitzentrum, dass die Arbeiterklasse von den in den Peripherien Warschaus angesiedelten Fabriken ins Zentrum der Stadt führen sollte, beherbergte der Palast neben der kommunistischen Kongresshalle ebenfalls schon sehr früh mehrere Theater, Kino- und Ballsäle und Ausstellungshallen. Heute sind neben einigen Kultur- und Freizeitstätten vorwiegend Büros in dem Gebäude angesiedelt. Seit der Stalinzeit, insb. während des Kalten Kriegs und des Falls des Kommunismus, war das Gebäude stets Begleiter von krisenhaften Prozessen kultureller und nationaler Identität.
 18. Zabrowksa 2001, *The Height of (Architectural) Seduction*, S. 210.
 19. Höller 2011, *Nicht-Erlebtes Wiedererkennen*, S. 139.
 20. Marks 2000, *The Skin of the Film*.
 21. Mik 2011, *Interview*, S. 212.
 22. Zu Miks Arbeitsweise am Set vgl. das Interview mit der Kuratorin Maria Hlavajova: Mik/Hlavajova 2007, *Of Training*.
 23. Marks 2000, *The Skin of the Film*, S. 162-164.
 24. Ebd., S. 162.
 25. Ebd., S. 163.
 26. Ebd.
 27. Benjamin 1963, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 36-43.
 28. „Peripheral Vision, including seeing the source of projection, is important. The projectors and the hardware containing the digital information are placed at floor level or hung from the ceiling. Nothing is hidden.“ Kardish 2009, *Aernout Mik*, S. 16.
 29. So zum Beispiel bei der Inszenierung der Arbeiten *Training Ground*, *Convergencies*, und *Mock Up* im niederländischen Pavillon der 52. Biennale Venedig (2007). Vgl. hierzu: Mik/Hlavajova 2007, *Of Training*.
 30. Kardish 2009, *Aernout Mik*, S. 14.
 31. Gronau 2010, *Theaterinstallationen*, S. 36.
 32. Ebd.
 33. Die folgenden Beobachtungen beziehen sich vornehmlich auf Erfahrungen aus der Ausstellung *Aernout Mik – Communitas*, die vom 29.10. 2011 – 29.01. 2012 im Museum Folkwang in Essen zu sehen war.
 34. Osborne 2004, *Distacted reception*, S. 73.
 35. Rogoff 2005, *Looking Away*, S. 119.
 36. Vgl. zum Verhältnis von Verweigerung, Aufmerksamkeit und abgewendetem Blick des Museumsbesuchers: "Is this averted gaze a refusal of the work on display, of the contexts which frame it, of the claims made for it, of the gravitas required in its contemplation, of the gratitudes it demands for our supposed edification? Perhaps it is a refusal of the singularity of attention that the work traditionally demands. [...] I am referring to those moments in which people come together to unconsciously perform an alternative relation to culture, through their dress, or speech or conduct. These performative gestures offer both a disruption and the possibility of an alternative and less obvious set of links with its surroundings, links which may be quite arbitrary or coincidental to the trajectories of immanent meanings. Of these, the most insistent separations between bodies of work and their surroundings come about through two sets of beliefs;
 - An over-riding belief in the singularity of the work of art.
 - The cultural habits of affording it, that singular work, our unfragmented attention. Therefore we have to unravel both concepts of a singularity and those of a undivided attention in order to rework the relations between works and audiences through strategies of concentration." Rogoff 2005, *Looking Away*, S. 124f.
 37. Rogoff 2002, *We – Mutualities, Collectivities, Participations*, S. 131f.
 38. Vgl. de Certeau 1988, *Kunst des Handelns*.
 39. Klee, *Aernout Mik*.
 40. Vgl. Rebentisch 2003, *Ästhetik der Installation*; Cowie 2009, *On Documentary*.
 41. Kardish 2009, *Aernout Mik*, S. 15.

Bibliographie

- Arendt 2011, *Vita activa*
 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2011.
- Benjamin 1963, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*
 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1963.
- Butler, *Bodies in Alliance*.
 Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, online <http://eipcp.net/transveral/1011/butler/en/>, 13.07.2012.
- De Certeau 1988, *Kunst des Handelns*
 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- Cowie 2009, *On Documentary*.
 Elisabeth Cowie, *On Documentary Sounds and Images in the Gallery*, in: *Screen* vol 50, Spring 2009, S. 124-134.
- Gronau 2010, *Theaterinstallationen*
 Barbara Gronau, *Theaterinstallationen: Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, München 2010.
- Höller 2011, *Nicht-Erlebtes Wiedererkennen*
 Christian Höller, *Nicht-Erlebtes Wiedererkennen – Zu Scapegoats*, in: *Aernout Mik. Communitas*, Ausst.-Kat, hg. v. Leontine Coelewijn, Sabine Maria Schmidt, Göttingen/Paris 2011, S. 139-149.
- Kardish 2009, *Aernout Mik*
 Laurence Kardish, *Aernout Mik. An Introduction*, in: *Aernout Mik*, Ausst.-Kat, hg. v. Laurence Kardish, New York 2009, S. 12-23.
- Klee, *Aernout Mik*
 Steve Klee, *Aernout Mik: ‚Shifting Shifting‘ at Camden Arts Centre*, in: *Afterall*, online <http://www.afterall.org/online/aernout.mik.shifting.shifting.at.camden.arts.centre>, 13.07.2012.
- Marks 2000, *The Skin of the Film*
 Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, London 2000.
- Mik/Hlavajova 2007, *Of Training*
 Aernout Mik, Maria Hlavajova, *Of Training, Imitation and Fiction*, in: *Citizens and Subjects. The Netherlands, for example*, hg. v. Rosi Brai-dotti, Charles Esche u. Maria Hlavajova, Utrecht/Zürich 2007, S. 31-43.

Mik 2011, *Interview*

Aernout Mik, Leontine Coelewij und Sabine Maria Schmidt, *Ein Interview mit Aernout Mik*, in: *Aernout Mik. Communitas*, Ausst.-Kat, hg. v. Leontine Coelewij, Sabine Maria Schmidt, Göttingen/Paris 2011, S. 211-212.

Osborne 2004, *Distracted reception*

Peter Osborne, *Distracted reception: time, art, and technology*, in: *Time zones: Recent film and video*, hg. v. Jessica Morgan und Gregor Muir, London 2004, S. 66-75.

Peters 2011, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*

Kathrin Peters, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Zur Aernout Mik Ausstellung-Werkaustellung Communitas im Museum Folkwang*, in: *Cargo. Film/Medien/Kultur*, Nr. 13, 2012, S. 36-38.

Rebentisch 2003, *Ästhetik der Installation*

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003.

Rogoff 2002, *We – Mutualities, Collectivities, Participations*

Irit Rogoff, *We – Mutualities, Collectivities, Participations*, in: *I Promise it's Political*, Ausst.-Kat, hg. v. Dorothea von Hantelmann, Köln 2002, S. 127-133.

Rogoff 2005, *Looking Away*

Irit Rogoff, *Looking Away – Participations in Visual Culture*, in: *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, hg. v. Gavin Butt, Oxford 2005, S. 117-134.

Turner 2009, *Vom Ritual zum Theater*

Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/M. 2009.

Zabrowksa 2001, *The Height of (Architectural) Seduction*

Magdalena Zabrowksa, *The Height of (Architectural) Seduction: Reaching „Changes“ through Stalin's Palace in Warsaw, Poland*, in: *Journal of Architectural Education* 54, 2001, Nr. 4, S. 205-217.

Abbildungen

Abb. 1-3: Aernout Mik, *Communitas*, 2010, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.

Courtesy/Copyright carlier I gebauer, Berlin, Set-Fotografie von Florian Braun.

Abb. 4-5: Aernout Mik, *Shifting Sitting*, 2011, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.

Courtesy/Copyright carlier I gebauer, Berlin, Set-Fotografie von Florian Braun.

Abb. 6: Aernout Mik, *Shifting Sitting*, 2011, dreikanalige Videoinstallation, HD digitales-Video auf Festplatte.

Courtesy/Copyright carlier I gebauer, Berlin, Installationsansicht Museum Folkwang, Essen. Fotografie von Bernd Borchardt.

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht – unter Rekurs auf Konzepte des öffentlichen Raumes, wie sie im Anschluss an Hannah Arendts Begriff des „Erscheinungsraumes“ bei Judith Butler und Irit Rogoff vorzufinden sind –, inwiefern in den Videoinstallationen Aernout Miks Strategien der Übertragung und somatischen Adressierung eng verbunden sind mit der Inszenierung von kollektiven Interaktionsprozessen, welche die instabile und transformatorische Seite gemeinschaftsbildender

Prozesse und Rituale in den Fokus rücken. Im Zentrum steht dabei die Analyse zweier rezenter raumgreifender Installationen (*Shifting Sitting*, 2011 / *Communitas*, 2010), in denen nicht nur die Grenzen von politischer, juristischer und theatraler Inszenierung zur Disposition stehen, sondern eben auch jene zwischen dem Bildraum der Projektion und dem konkreten installativen Raum.

Autor

Sven Seibel ist seit 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zurzeit arbeitet an einer Dissertation über performative und kinästhetische Prozesse der Übertragung in zeitgenössischen kinematographischen Installationen. Zu seinen aktuellen Forschungsinteressen gehören u.a.: Partizipationsästhetik zwischen den Künsten und Medien; Experimental- und Avantgardefilm; Konzepte und Theorien ästhetischer Erfahrung.

Titel

Sven Seibel, *Zwischen Alltag und Krise: Szenen der Übertragung in den Installationen Aernout Miks*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2012 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.