

Dietmar Kammerer (Hg.)
Vom Publicum

DIETMAR KAMMERER (Hg.)

Vom Publicum

Das Öffentliche in der Kunst

[transcript]

Die Publikation wurde gefördert durch die DFG und das Internationale Graduiertenkolleg »InterArt«.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld;
unter Verwendung einer Abbildung von Getty Images

Lektorat & Satz: Dietmar Kammerer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1673-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort. Vom Publicum | 7

Dietmar Kammerer

Biertrinken als höchste Kunstform? | 13

Lars Blunck

Die Öffentlichkeit der Verschwörung | 29

Sebastian Gießmann

**Das Publikum in der kunsttheoretischen Tradition:
Wege zur Öffentlichkeit (und zurück) | 49**

Eva Kernbauer

Genuss und Kritik. Partizipieren im Theaterpublikum | 73

Bettina Brandl-Risi

Wir sitzen alle am Schneidetisch.

Für eine Politik der Zuschauer | 91

Winfried Pauleit

Kunst im Stadtraum Berlins vor und nach 1989.

Formationen des Öffentlichen in Ost und West | 113

Hans Dickel

Das Forum der Masken.

Ein Beitrag aus Architektur und Kunst | 129

Annette Homann

Stadien/Medien.

Eine Archäologie des Public Viewing | 141

Knut Ebeling

Für eine neue Heteronomieästhetik.

Überlegungen zu Kunst, Politik und Stadtraum | 161

Oliver Marchart

**Wie politisch ist Rancières ästhetische
»Neuaufteilung des Sinnlichen«? | 181**

Marita Tatari

Ästhetik und Vernunft.

Jacques Rancières politische Philosophie | 197

Leander Scholz

»Eine Sendung für Alle und Keinen« | 223

Sandra Man

Autorinnen und Autoren | 237

Bildnachweise | 241

Vorwort. Vom Publicum

DIETMAR KAMMERER

»[I]n Berlin heißt das Ding jetzt Publicum«¹ – so kommentiert Johann Christoph Gottsched 1760 den Wandel der Bedeutung der »Öffentlichkeit« in den vier Jahrzehnten zuvor »vom Adressaten obrigkeitsstaatlicher Rechtsakte zur gebildeten bürgerlichen Gesellschaft«². Folgen wir der Begriffsgeschichte, überlagern sich im »Publicum« ästhetische mit gesellschaftlichen Diskursen und Entwicklungen. Während literarische und politische Öffentlichkeit in engem Zusammenhang entstanden, ging dieser Konnex im Zuge gesellschaftlicher Ausdifferenzierungen in den Verschränkungen der öffentlichen Sphäre mit den Bereichen des Privaten verloren.³

Umso auffälliger bleibt, dass es weiterhin regelmäßig ästhetische Kategorien sind, mit denen das Eigentümliche des Öffentlichen gefasst werden soll: so in seiner Beschreibung als Raum von Sichtbarkeit und Transparenz oder im Vergleich politischen Handelns mit dem Scheincharakter theatralen Schauspiels.

1 Zitiert nach: Hölscher, Lucian: »Öffentlichkeit«, in: Otto Brunner u.a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978 (2004), S. 413–467, hier S. 434.

2 Ebd., S. 434.

3 Vgl. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990, Frankfurt a.M. 1993.

Unterdessen wird vielfach eine Krise der Öffentlichkeit diagnostiziert, sei es, weil das Private überhand zu nehmen droht, sei es, weil das Gemeinsame in unverbundene Teilöffentlichkeiten zu zerfallen scheint. Zugleich erfuhr das Publikum in künstlerischen Diskursen und Praktiken eine Abwertung als lediglich passives Subjekt, dem emphatisch die Aktivität des schaffenden Künstlerindividuums entgegengehalten wurde. Als Remedium wurden Strategien der Transformation eines bloß rezipierenden Publikums in kreativ-produktive Akteure vorgeschlagen.⁴ Zu kritisieren wäre an solchen Modellen mindestens, dass das Problem des Publikums damit nicht gelöst, sondern bloß verschoben oder negiert wird.

So bleibt das Publikum eine hartnäckig eigensinnige Größe, der weder mit empirischen Merkmalerhebungen noch mit impliziten Lektüren und semantisch-symbolischen Konstruktionen beizukommen ist. Aktuelle Forschungen, die den Versuch unternehmen, methodische und analytische Brücken zwischen »Zuschauerideal« und »Zuschauerpraxis« zu bauen, gestehen schon im ersten Absatz das Aporetische ihres Unternehmens ein.⁵ Logiken der Marktforschung und des »Audience Development« tun ihr Übriges, um den Zuschauer auf seine Gewohnheiten, seine Bedürfnisse und seine (monetären) Ressourcen zu reduzieren und ihn zum Gegenstand einer immer umfassenderen Beobachter-Beobachtung zu machen.⁶

Anstatt den Vermessungen und Ausdeutungen »des« Publikums weitere Schablonen hinzuzufügen, stand am Beginn des vorliegenden Bandes der Wunsch, das Kunstwort »Publicum« als Bezeichnung für einen Durchgangs- oder Umschlagplatz zu verstehen, der selbst unbestimmt zu halten wäre: als denjenigen Punkt, an dem Kunst und Öffentlichkeit konvergieren und Eigenschaften, Inhalte, Wahrnehmungen, usw. austauschen, vermitteln, transferieren oder anbieten. Dieser Band stellt sich damit an die Seite aktueller Vorschläge, »Öffentlichkeit« als einen Raum anzusehen, der sich nur im Negativen bestimmen

4 Vgl. Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.

5 Vgl. Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne: »Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption«, in: dies. (Hg.), *Film, Kino, Zuschauer. Filmrezeption*, Marburg 2010 (*Zürcher Filmstudien* 24), S. 9–16.

6 Vgl. Glogner-Pilz, Patrick: *Publikumsforschung. Grundlagen und Methoden*, Wiesbaden 2012.

lässt. So hat bspw. Gerald Raunig vorgeschlagen, die Öffentlichkeit als ein Loch anzusehen: als etwas, das sich widersetzt, gefüllt zu werden.⁷ Ergänzend plädiert Simon Sheikh für die Auflösung und Fragmentierung einer als homogen begriffenen Öffentlichkeit und die Reflektion dessen, was »an ihre Stelle« treten könnte.⁸

Der Austausch zwischen Kunst und Öffentlichkeit bildet den Fokus der vorliegenden Beiträge. Sie zeichnen ein Bild des Publikums zwischen Kontemplation und Intervention, als einen Raum der Möglichkeit jenseits der Begrenzungen von Institutionen oder Einzelkünstern. Die Texte lassen das Publikum ebenso im Kinosaal (Pauleit), im Theater (Brandl-Risi) oder in einer Kunstgalerie (Kernbauer) auftreten wie in der Fußgängerzone (Dickel, Homann), im Sportstadion (Ebeling) oder im Hörsaal einer Universität (Man). Den Band eröffnen zwei Beiträge, die einem Paradox nachspüren: Öffentlichkeit stellt sich mit Nachdruck gerade dort ein, wo sie zuerst verweigert wurde. *Lars Blunck* zeichnet in seinem Beitrag die Karriere einer Performance von Tom Marioni nach, die ihre Pointe ursprünglich im Aussperren der Galeriebesucher fand, im Laufe der Jahre aber in immer neuen Varianten sowohl den Boom der späteren »relationalen Kunst« als auch deren Schicksal der Musealisierung vorwegnahm. *Sebastian Gießmann* zeichnet die Knoten und Linien der großformatigen Diagramme Mark Lombardis nach und beschreibt, wie Öffentlichkeit gerade an dem entsteht, was ihr entzogen wird: dem Geheimnis und der Verschwörung.

In die wechselhafte Begriffsgeschichte von »Öffentlichkeit« und »Publikum« führt der Beitrag von *Eva Kernbauer* ein, die ausgehend von Pariser Kunstausstellungen um 1700 die Wirkmächtigkeit der gemeinschaftlichen Anwesenheit der Besucher und Besucherinnen auf den königlichen Leistungsschauen aufzeigt. In die Pariser Oper des frühen 19. Jahrhunderts versetzt uns der Beitrag von *Bettina Brandl-Risi*, der die vielfältigen und differenzierten Möglichkeiten beschreibt, Applaus als Instrument gezielter Interventionen einzusetzen. *Winfried Pauleit* beschreibt die ab 1954 von der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* lancierte »Politik der Autoren« als eine Selbstermächtigung der

7 Vgl. Raunig, Gerald: »Jenseits der Öffentlichkeit«, in: ders./UIF Wuggening (Hg.), *PUBLICUM. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien 2005, S. 225–232.

8 Vgl. Sheikh, Simon: *In the Place of the Public Sphere?* Berlin 2005.

cinephilen Zuschauer, die das Publikum vom Kinosaal an den Schneidetisch versetzt.

Die folgenden Beiträge verlassen die der Kunst zugeordneten Institutionen und suchen das Publikum unter freiem Himmel auf. *Hans Dickel* analysiert anhand einer Reihe von Skulpturen im ehemaligen Osten wie Westens Berlins einen Wandel der Funktion von Kunst im öffentlichen Raum, der sich parallel zum politischen Wandel von 1989/1990 vollzog. Der Beitrag der Architektin *Annette Homann* greift die künstlerisch inspirierte Idee der »architektonischen Maske« auf und entwickelt daraus Vorschläge für Nutzungen, die an die Stelle des nicht realisierten »Bürgerforums« im Regierungsbezirk der Hauptstadt treten könnten. Auch *Knut Ebeling* geht an einen Versammlungsort, allerdings ganz anderer Art: Das Fußballstadion wird in seiner Lesart zu einem Medium des »Public Viewing«, der Selbstbespiegelung des Publikums im Spektakel.

Eine weitere Architektur, das Casa del Fascio in Como, bildet eine wichtige Referenz im Beitrag von *Oliver Marchart*, der seinen Schwerpunkt freilich in einer Reflektion aktueller politischer Philosophie findet. Marchart kritisiert darin das »Rancière-Mißverständnis«: die erleichterte Verabschiedung der Frage nach dem potentiell Politischen an künstlerischen Praxen. Diesem wird ein Plädoyer für eine neu verstandene Heteronomieästhetik entgegen gehalten. Mit den Schriften Jacques Rancières setzen sich auch die beiden folgenden Beiträge auseinander. So fragt *Marita Tatari* nach dem politischen Gehalt der ästhetischen »Neuaufteilung des Sinnlichen« und erinnert dabei an Jean-Luc Nancys Auffassung von Politik als Sphäre des Zugangs. *Leander Scholz* verbindet Rancières Theorie mit der schon im 18. Jahrhundert erkannten Problematik einer »philosophischen Ästhetik«, die Verstand und Sinnlichkeit miteinander zu vermitteln versucht. Mit Aristoteles, Hegel und Marx erläutert Scholz den auch bei Rancière unlösbaren »Streit der Politik«. Den Band beschließt der als direkte Publikumsadresse konzipierte Vortrag von *Sandra Man*, der die Konferenz mit einer Nietzsche-Lektüre eröffnet hatte.

Vorliegende Publikation geht zurück auf die Tagung *Publicum. Formationen des Öffentlichen in ästhetischen und künstlerischen Praktiken*, die im November 2009 an der Freien Universität Berlin durchgeführt wurde. Der Herausgeber dankt den Autorinnen und Autoren für die Überarbeitung und Bereitstellung ihrer Vorträge. Der Dank geht

ebenfalls an die DFG sowie das Internationale Graduiertenkolleg »InterArt«, deren Unterstützung Tagung wie Publikation überhaupt erst ermöglicht hat. Von den vielen Kolleginnen und Kollegen, die mir mit Motivation, Rat und Tat beiseite gestanden haben, sei stellvertretend und vor allem Regine Strätling gedankt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Glogner-Pilz, Patrick: *Publikumsforschung. Grundlagen und Methoden*, Wiesbaden 2012.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990, Frankfurt a.M. 1993.
- Hölscher, Lucian: »Öffentlichkeit«, in: Otto Brunner u.a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 413–467.
- Raunig, Gerald: »Jenseits der Öffentlichkeit«, in: ders./Ulf Wuggening (Hg.), *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien 2005, S. 225–232.
- Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne: »Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption«, in: dies. (Hg.), *Film, Kino, Zuschauer. Filmrezeption*, Marburg 2010 (*Zürcher Filmstudien* 24), S. 9–16.
- Sheikh, Simon: *In the Place of the Public Sphere?* Berlin 2005.

Biertrinken als höchste Kunstform?

Zur Formierung des Publikums in Relationaler Kunst

LARS BLUNCK

DRINKING BEER WITH FRIENDS

Im September 1970 präsentierte der kalifornische Konzeptkünstler Tom Marioni, damals zugleich Kurator am Richmond Art Center, unter dem Pseudonym Alan Fish im Oakland Museum of Art erstmals *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, ein, wie Marioni es rückblickend nannte, »social artwork«. ¹ Lassen wir, da außer einer etwas unscharfen Fotoaufnahme (Abb. 1) keine brauchbare fotografische Dokumentation überkommen ist, Marioni berichten, was sich seinerzeit zutrug:

»I invited sixteen friends to the museum on a Monday when it was normally closed. Since I didn't want to subject my friends to being performers, the public was not invited. I told the curator [...] to get the beer and to be there. Everybody showed up, and we drank and had a good time. The debris was left on exhibit as a record of the event. Basically, the show consisted of the evidence of the act. It was an important work for me, because it defined Action rather than Object as art. And drinking beer was one of the things I learned in art school.«²

1 Marioni, Tom: *Beer, Art and Philosophy. A Memoir*, San Francisco ²2007, S. 93.

2 Ebd. Natürlich wirft *The Act of Drinking Beer...* (beziehungsweise das, was Marioni uns von dieser Aktion berichtet) zahllose Fragen auf, etwa jene, ob das, was man in Kunstschulen lernt, Kunst ist, oder auch die Frage,



Abb. 1: Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 1970

Gehen wir die zentralen Informationen, die Marionis Bericht zu *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* enthält, noch einmal durch und zwar – gemäß dem Ansinnen des vorliegenden Buches – unter der Aspektierung ›Öffentlichkeit‹: Eine private Gruppe trifft sich in einem öffentlichen und öffentlich subventionierten Raum (dem Museum) an einem Montagabend (also wiederum zu einem Zeitpunkt der Nichtöffentlichkeit), um dort – als Kunst wohlgermerkt! – Bier zu trinken: »The public was not invited«! Interessant, dass Marioni hier gerade nicht von »audience« spricht (das Publikum), sondern von »public« (die Öffentlichkeit). Die Kunst also fand unter Ausschluss der Öffentlichkeit und damit ohne Publikum statt. Aber kann es so etwas überhaupt geben: Kunst ohne Öffentlichkeit und sei letztere auch partikular? Wenn nein, dann mag dies ein Grund dafür gewesen sein, dass jenes Publikum (»the audience«), das ab Dienstagmorgen zu den offiziellen Öffnungszeiten Zugang zum öffentlichen Ort Museum hatte, mit den Relikten einer privaten Zusammenkunft kon-

ob, wenn, was man in Kunstschulen lernt, Kunst ist und wenn Marioni dort das Biertrinken gelernt hat, ob dann Biertrinken Kunst ist. Gewiss, diese Fragen sind nicht wirklich ernst gemeint und der Versuch ihrer Beantwortung wäre töricht – und doch berühren sie den Kern von *The Act of Drinking Beer*... als ein konzeptuelles ›Kunstwerk‹.

frontiert war, die letztlich erst durch die Wahrnehmung jener Relikte (leere Flaschen, Kühlschrank etc.) zur Kunst wurde, die selbst keine Kunst sein sollten.

Wenn nun die diesem Buch zugrunde liegende Formel zutrifft, wonach das Publikum jener »Punkt« ist, »an dem Kunst und Öffentlichkeit konvergieren«,³ dann durften sich die Museumsbesucher einerseits in der von Marioni entfalteteten Logik nicht weiter als »Publikum« auffassen, weil es schlicht keine »Kunst« gab. Denn »die Kunst«, also das montagabendliche Ereignis, war den Museumsbesuchern entzogen, ihm lediglich als Spur angedeutet, sie hatte ja schon am Vorabend als temporales, ephemeres Ereignis stattgefunden, von dem bloß noch die Spuren, die Beweisstücke (»the evidences«) zu besichtigen waren. Und doch gab es natürlich ein Publikum, da das Museum als öffentliche Institution Marionis Aktion eben jene notwendige Öffentlichkeit verschaffte, gegen die sich *The Act of Drinking Beer...* gerade zu wenden schien. Die Exklusion und damit die ostentative Negation von Öffentlichkeit bedeutete mithin nicht die Auflösung des Publikums. Denn in der Ostentation, im öffentlichen Aufzeigen dieser Negation von Öffentlichkeit, wurde das Publikum gerade als solches instanziiert, indem ihm im Entzug seine eigene Funktion anschaulich gemacht wurde. Es ist dies, *The Act of Drinking Beer...*, ein wunderbares Stück Konzeptkunst, das – wie jede gute Konzeptkunst – zu mehr Fragen Anlass gibt, als es Antworten anbietet.

In der Folge seiner Ausstellung im Oakland Museum richtete Marioni 1973 in dem von ihm selbst gegründeten, privaten »Museum of Conceptual Art«,⁴ ein kleiner Projektraum über einem Diner in San Francisco, einen mittwöchlichen, halböffentlichen »Free Beer«-Salon ein – als Kunst! Marioni öffnete *The Act of Drinking Beer...* also für eine Teilöffentlichkeit. Nicht mehr nur persönliche Freunde, wie anno 1970, waren zu einem privaten Sit-in im öffentlichen Museum unter Ausschluss der Öffentlichkeit eingeladen, sondern eine soziale Öffentlichkeit wurde in einem halböffentlichen Rahmen konstituiert und dies

3 Vgl. Vorwort, S. 4.

4 Siehe hierzu zum »Museum of Conceptual Art« Goldstein, Ann: »Tom Marioni«, in: dies./Anne Rorimer (Hg.), *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, Cambridge/London 1995, S. 172f. Dieses »Museum« existierte zwischen 1970 und 1984 und befand sich in einem Apartment in San Francisco in der 75 Third Street über Breen's Diner.

erneut unter dem Vorzeichen der Kunst. Dieser Rahmen wurde durch ein bestimmtes Regelwerk definiert, um den (möglichst authentischen) Akt des Biertrinkens und damit die Kunst nicht zu gefährden. Zum einen – und ganz pragmatisch – sollten die Leute ihr Bier selbst mitbringen (was dem Ganzen wohl wiederum einen privaten Charakter verleihen sollte), außer diejenigen, die zum ersten Mal kamen, und es nicht besser wissen konnten. Überdies seien zwei Bier das Minimum: »I don't want people to pop in and have a quick drink, or maybe not even have a drink. I don't want them to come with the idea that they'll look over the situation and then maybe split.«⁵ Marioni wollte keine Pubcrawler, keine Bystander; er wollte einfach ein Forum zum authentischen Biertrinken schaffen, genauer: ein Forum zur Durchführung der Handlung des Biertrinkens (*The Act of Drinking Beer...*). Und er wollte unbedingt vermeiden, dass es unbeteiligte Zuschauer geben könnte: ein Publikum also, das dem Biertrinken bloß distanziert beiwohnen würde. Weitere Regeln lauteten: Kein Trinken aus der Flasche, außer die Individualität der Besucher rechtfertige dies, etwa – Marionis Beispiel – im Falle von Cowboys, deren Trinken aus Gläsern etwas Unauthentisches hätte.

Eine weitere wichtige, die Öffentlichkeit limitierende Regel betraf die Unverzichtbarkeit von Kenntnissen zeitgenössischer Kunst. So stand der Salon nur denjenigen offen, die sich mit zeitgenössischer Kunst auskannten: »If you don't know who Sol LeWitt is, you can't come in.«⁶ Nur wer zu verstehen vermochte, warum der Akt des Biertrinkens mit Freuden Kunst ist, war legitimiert, diesen Akt auch durch- und aufzuführen. Apropos Aufführung: Theaterleute hätten, so Marioni, generell Eintrittsverbot, weil sie viel zu theatralisch seien, ausgenommen natürlich Hollywood-Stars (was darauf schließen lässt, dass Marioni deren Manieriertheit wiederum als authentisch erachtete). Ganz wichtig: Keine Kunststudenten, weil die rumsitzen würden »as if in class waiting for somebody to teach them.«⁷ Allerdings gäbe es auch hier Ausnahmen, etwa smarte Studenten, die die ganze Sache verstehen würden, Biertrinken als Kunst eben. Nächste Regel: Keine Raucher, ausgenommen Schriftsteller und Zigarrenraucher! Schriftsteller, weil das Rauchen zu ihrem Beruf gehöre (vergleiche den dosenbier-

5 Marioni: Beer, Art, S. 118.

6 Ebd., S. 120.

7 Ebd., S. 121.

trinkenden Cowboy) und Zigarrenraucher, weil Zigarrenrauchen die Kommunikation unterstütze: »It enhances a social situation and becomes an aid to communication«. Und ganz wichtig: »No art collectors except in disguise.«⁸ Denn manche Künstler würden sich Sammlern geradezu an den Hals werfen, sobald sie merkten, dass ihr Gegenüber Kunstsammler sei; das könnten sie machen, wenn sie unter sich seien (»in private«), aber nicht in einem Salon, der dem authentischen Biertrinken und da mit der Kunst, ja: der höchsten Form der Kunst verpflichtet sei. All diese (ebenso auktorialen wie autoritären, aber eben auch humorvollen) Regeln⁹ kulminierten in der Maxime: »People coming into this scene should be sympathetic to the situation.«¹⁰ Und »verständnisvoll-für-die-Situation-Sein« meint hier: Besucher müssten begreifen, dass jegliche Artifizialität den authentischen Akt des Biertrinkens unter Freunden stören würde, was zur Folge hätte, dass es sich eben nicht mehr um Kunst handeln würde.

Es scheint mir offenkundig: Die ironischen Brechungen im Regelwerk verliehen dem »Free Beer«-Salon eine gewisse Leichtigkeit, die es allererst möglich machte, das Szenario auf seinen Sinn, um nicht zu sagen: auf seine Bedeutung hin zu befragen. Überdies aber invertierte Marioni hier die Parameter seiner Aktion im Oakland Museum of Art: Der Ort des Biertrinkens war nicht länger ein öffentliches Museum, sondern dessen privat betriebene Parodie eines »Museum of Conceptual Art«; die Beteiligten rekrutierten sich nicht länger aus dem privaten Freundeskreis, sondern entstammten nunmehr einer gesellschaftlichen Teilöffentlichkeit, wie sie sich in Marionis Regelwerk ja auch skizziert findet; und schließlich konnte auch die Präsentation von Relikten des Biertrinkens zur Erzeugung von Öffentlichkeit entfallen.

Bei diesen nunmehr halböffentlichen beziehungsweise limitiert öffentlichen Salons beließ Marioni es jedoch nicht. Denn ab Mitte, Ende der 1970er Jahre transformierte er sein Konzept des »Aktes des Biertrinkens unter Freunden als Kunst« nochmals, indem er es in die institutionelle Öffentlichkeit rücktransferierte und zwar in den von der öffentlichen Hand getragenen Ausstellungskontext – und nun unter un-

8 Ebd.

9 Inwieweit die Einhaltung dieser Regeln von Marioni durchgesetzt wurde, lässt sich heute nicht mehr sagen. Tatsächlich scheinen sie auch als Reflexionsfiguren interessanter, denn als konkrete Rahmenbedingungen.

10 Marioni: Beer, Art, S. 120.

limitierter Einbeziehung des allgemeinen Ausstellungspublikums, beispielsweise bei einer Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art im Jahr 1979, in welcher den Besuchern die Möglichkeit gewährt wurde, in Abwesenheit des Künstlers und zu den normalen Museumsöffnungszeiten Bier aus dem Original-Kühlschrank von 1970 zu entnehmen (instruiert durch die Aufschrift »Free Beer«), sich zu setzen, zu plaudern, zu trinken und dabei vielleicht – ganz im Sinne des Titels *Drinking Beer with Friends...* – neue Freundschaften zu schließen, zumindest Kontakte zu knüpfen, kurz: zu kommunizieren (Abb. 2).

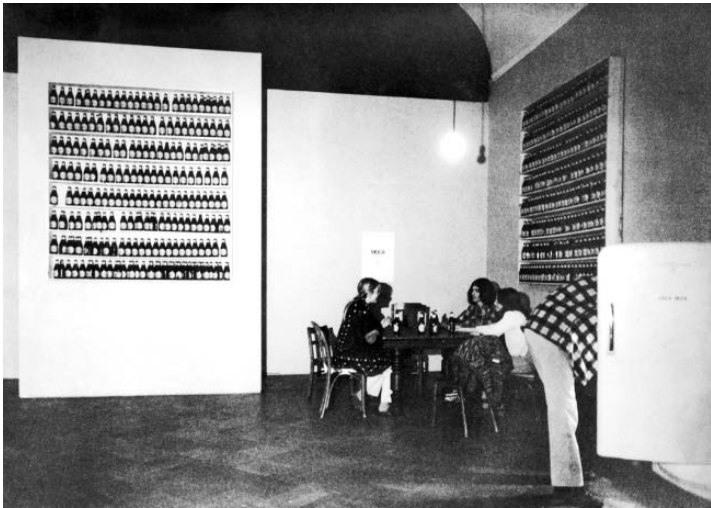


Abb. 2: Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 1979

Und ein solches Angebot unterbreitet Marioni bis heute (wenngleich der Original-Kühlschrank längst musealisiert ist),¹¹ zuletzt in der Ausstellung *The Art of Participation 2008/09* im San Francisco Museum of Modern Art.¹² *Drinking Beer with Friends...* ist nunmehr dazu an-

11 Das San Francisco Museum of Modern Art hat *The Act of Drinking Beer...* 1999 angekauft, bzw. angekauft, was davon übrig war, und exponiert diese Relikte heute im nachgerade klassischen Display-Modus des »Please do not touch«.

12 »The Art of Participation. 1950 to Now«, San Francisco Museum of Art, 8. November 2008 – 8. Februar 2009.

getan, in der institutionellen Teilöffentlichkeit Museum Öffentlichkeit zu erzeugen – eine Öffentlichkeit im Modus des Privaten (nämlich des gemeinschaftlichen Biertrinkens), eine Öffentlichkeit, die sich nicht vornehmlich räumlich oder institutionell definiert, sondern sich im (halb)öffentlichen Raum des Museums durch die sozialen Interaktionen ihrer Individuen konstituiert: durch Kommunikation.

RELATIONALE ÄSTHETIK

In seinem 2003 veröffentlichten Memoiren *Beer, Art and Philosophy* nahm Tom Marioni für sich in Anspruch mit *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* der Erfinder eines neuen Genres in der Kunst zu sein: »I am the author of this idea. In the '90s the idea of social interaction in an art context became a movement.«¹³ Und in der Tat: Marionis *The Act of Drinking Beer...* lässt sich als Prototyp dessen auffassen, was die Geschichtsschreibung der Gegenwartskunst seit Nicolas Bourriaud als Relationale Kunst bezeichnet. Entsprechend möchte ich *The Act of Drinking Beer...* zum Ausgangs- und Endpunkt einiger grundsätzlicher Überlegungen zum Status des Publikums in Relationaler Kunst machen und setze dabei naturgemäß bei Bourriauds Relationaler Ästhetik an.

In seiner Essaysammlung *Esthétique relationnelle*¹⁴ sieht der französische Kurator und Kritiker Nicolas Bourriaud die sogenannte Relationale Kunst – ganz in der Tradition des Althusser'schen Gedankens, dass Kultur Gesellschaft nicht reflektiert, sondern herstellt – darauf angelegt, Kommunikation zu motivieren und über diese Kommunikation Geselligkeit und Gemeinschaftlichkeit beim »Publikum« zu evozieren. »[R]elational art sets up situations«, bemerkt dazu Claire Bishop, »in

13 Marioni: *Beer, Art*, S. 93. Thomas McEvelley hat den von Marioni vorweg genommenen Wandel der Kunstaussstellung zur Begegnungsstätte auf den Punkt gebracht, als er schrieb: »The art exhibit as a kind of feast or social sacrament in which life was shared became a part of expansive art mood of the 1980s and after.« McEvelley, Thomas: »Introduction«, in: Marioni: *Beer, Art*, S. 9–22, hier S. 15.

14 Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998. Die folgenden deutschsprachigen Zitate folgen dieser französischen Ausgabe in eigener Übersetzung.

which viewers are not just addressed as a collective, social entity, but are actually given the wherewithal to create a community, however temporary or utopian this may be.¹⁵ Bourriaud selbst spricht auch von »gastlichen, nutzerfreundlichen Kunstprojekten, gesellig, gemeinschaftlich und partizipatorisch, die die vielfältigen Möglichkeiten von Beziehungen zu Anderen untersuchen«.¹⁶ Denn in Relationaler Kunst sei »Inter-Subjektivität«, sei die Ausbildung von Beziehungen die »Quintessenz der künstlerischen Praxis«.¹⁷ Relationale Kunst sei »eine Kunstform, deren Substrat aus Intersubjektivität gebildet wird, und die das Zusammen-Sein als ihr zentrales Thema begreift«.¹⁸ Es sei hier auf einschlägige Beispiele lediglich hingewiesen, ohne auf diese weiter einzugehen, etwa auf die Bewirtungskunstprojekte von Rirkrit Tiravanija, auf Jårg Geismars *Restaurant Mes Amis* als Typus des Publikumsbanketts oder eben als Relationale Kunst *avant la lettre*, auf Marionis *The Act of Drinking Beer*....¹⁹ In derartigen Projekten würde, so Bourriaud, »das Publikum/die Öffentlichkeit [le public] mehr und mehr berücksichtigt«.²⁰ Barbara Steiner hat dies, bezogen auf Tiravanija, 1996 euphemistisch wie folgt beschrieben: »Ob Tiravanija kocht, Tee anbietet oder Leuten die Möglichkeit einräumt, Musik zu machen, stets wird an die Stelle der konfrontativen Beziehung zwischen Kunst und Betrachter eine Plattform für eine kommunikative und zuletzt kollektive Produktion gesetzt.«²¹ Entsprechend kollabiere, so Bourriaud, in einer solchen, auf Kommunikation und Geselligkeit angelegten Kunst die »falsche aristokratische Konzeption« der Kunst, nämlich die Vorstellung von Kunst als »monolithisches Objekt«,²² das

15 Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, October 110, Herbst 2004, S. 51–79, hier S. 54.

16 Bourriaud: *Esthétique*, S. 61.

17 Ebd., S. 23.

18 Ebd., S. 15.

19 Vgl. zu Bourriaud und Tiravanija auch Krause-Wahl, Antje: Konstruktionen von Identität. Renée Green, Tracey Emin, Rirkrit Tiravanija. München 2006, S. 149–154.

20 Ebd., S. 61.

21 Steiner, Barbara: »Marek Garage, Lotusclub und anderes«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Nach Weimar (Ausstellungskatalog)*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 113–118 und 220–225, hier S. 115.

22 Ebd., S. 15.

sich allenfalls individuell aneignen lasse. Künstler wie Tiravanija würden nicht länger einen konkreten Gegenstand sondern Beziehungen formen. Doch bereits den Begriff der Form sieht Bourriaud als falsch gewählt an. Und um Verwechslungen mit traditionellen künstlerischen Gestaltungsprozessen zu vermeiden, schlägt er vor, Relationale Kunst nicht über »Formen [les formes]« zu definieren, sondern über »Formationen [les formations]«. ²³

Mit ihren »Formationen« nun würden die Künstler der 1990er Jahre zweierlei als Kunstwerk anbieten: »a) des moments de socialité, b) des objets producteurs de socialité«. ²⁴ Über diese Unterscheidung beziehungsweise über die Differenz zwischen a) und b), zwischen »Momenten der Geselligkeit« und »Objekten, die Geselligkeit herstellen«, sollte man nicht allzu leichtfertig hinweggehen. Denn indem Bourriaud nicht nur den performativen »Momenten der Geselligkeit« wie beispielsweise dem kollektiven Verzehr eines Thai-Gerichts oder dem geselligen Biertrinken zuerkennt, Kunst zu sein, sondern ebenfalls den Objekten, die Geselligkeit zu erzeugen vermögen (eine improvisierte Kochstelle oder ein gut temperierter Kühlschrank), hält er sich die Tür zu einem objektivistischen, zumindest zu einem vom Objekt her fassbaren Kunstbegriff offen. So könnte es sich nach Bourriaud – um ihm unser Beispiel zu leihen – auch bei Marionis Kühlschrank mit der Aufschrift »Free Beer« durchaus um ein Kunstwerk handeln, auch wenn Ausstellungsbesucher der suggestiven Aufschrift heute aufgrund des musealen Displays nicht mehr nachkommen können. In Bourriauds Theorie Relationaler Kunst ist also durchaus der doppelte Boden eines nachgerade objektivistischen Werkbegriffs eingezogen.

Dennoch ist immer wieder auf der Brüchigkeit dieses objektivistischen Werkbegriffs in der Relationalen Kunst insistiert worden, etwa von Stephan Schmidt-Wulffen, der 1996 in seinem Aufsatz Kunst ohne Publikum hervorgehoben hat, dass das Werk »mehr Katalysator denn Produkt« ²⁵ sei. Die mit der Relationalen Kunst einhergehende Veränderung der Publikumsrolle von (vermeintlich) passiven Rezipienten zu (vermeintlich) emanzipierten Beteiligten ziehe, so Schmidt-

23 Ebd., S. 21.

24 Ebd., S. 33.

25 Schmidt-Wulffen, Stephan: »Kunst ohne Publikum«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996, S. 185–194, hier S. 188.

Wulffen, »die rezeptionsspezifischen Konsequenzen aus einem gewandelten Verständnis künstlerischer Produktion.«²⁶ Denn zeitgenössische Künstler seien nun bloß »gleichberechtigte Mitarbeiter«²⁷ in einer Koproduktion mit den Ausstellungsbesuchern, Künstler und Rezipienten würden zu »Partnern«,²⁸ Rezipienten zu »Ko-Autor[en]«.²⁹

»Die Künstler entwickeln Situationen, die den Betrachter aus seiner Rolle als Zuschauer reißen und z um Mitwirkenden machen sollen. Wenn ›Publikum‹ eine Öffentlichkeit meint, die mit einem autonomen Kunstwerk als fait accompli konfrontiert wird, um sich an ihm interpretatorisch abzumühen, dann geht es [in der Relationalen Kunst] um die Abschaffung des Publikums. [...] Eine ›Kunst ohne Publikum‹ könnte mithin also auch als Indiz für eine Kunst am Ende eines durch die bürgerliche Gesellschaft geprägten Kunstbegriffes verstanden werden.«³⁰

Diese Vorstellung mag so einleuchtend wie selbstverständlich erscheinen, dass sie bislang nur bedingt hinterfragt worden ist: Wo die Kunst in Kommunikation und Geselligkeit besteht, wo die Rezipienten eingewoben sind, gibt es kein Publikum mehr, nur noch Öffentlichkeit. Denn die Kunst besteht in der Öffentlichkeit. Aber ist dies überhaupt so? Werden Ausstellungsbesucher in Relationaler Kunst eigentlich auf eine besondere Weise formiert, bis zur Auflösung der Kategorie Publikum? Wird der Ausstellungsbesucher tatsächlich aus der, wie man pathetisch formulieren könnte, entmündigenden Passivität kontemplativer und individueller, ja geradezu privatistischer Kunstanschauung in die Freiheit gemeinschaftlicher Aktivität und kollektiven Handelns entlassen?

»KUNST OHNE PUBLIKUM«?

An Bourriauds relationaler Ästhetik und ihren künstlerischen Präfigurationen sowie kunsttheoretischen Affirmationen ist in den ver-

26 Ebd.

27 Ebd., S. 185.

28 Ebd., S. 192.

29 Ebd., S. 187.

30 Ebd., S. 187f.

gangenen Jahren erhebliche Kritik geübt worden. Claire Bishop etwa hat Bourriaud vorgeworfen, er hinterfrage überhaupt nicht die Qualität der Relation in relationaler Kunst; Bourriaud scheine anzunehmen, dass alle Relationen, die einen Dialog ermöglichen würden, automatisch demokratisch und daher gut seien,³¹ Bishop fehlt in dieser Kunst, kurz gesagt, die Auseinandersetzungen, der Antagonismus und damit ein politisches Potential.³² Es scheint, als empfinde Bishop die Öffentlichkeit, wie sie durch Relationale Kunst erzeugt werden solle, irgendwie hohl und oberflächlich.

In vergleichbarer Weise hat sich auch George Baker gegen die Relationale Kunst und ihren Cheftheoretiker gewandt. Baker attackierte Bourriaud als kurzsichtig und attestierte ihm die Unfähigkeit, »eine Theorie oder ein Modell zu entwickeln und weiterzuführen«,³³ überdies seien die in Bourriauds Essays »an den Tag gelegten Missverständnisse und Unzulänglichkeiten nur noch von seinem Erfolg in zeitgenössischen Kuratorenkreisen übertroffen«³⁴ worden. Auch der Relationalen Kunst traut Baker nicht, die sich wohl am ehesten noch »im Sinne einer kompensatorischen Maßnahme angesichts des erschütternden Mangels von Relationalität im gegenwärtigen sozialen Leben dekodieren« liebe; allerdings sei einer »künstlerischen Rekonstruktion sozialer Beziehungen, die diesen Mangel einfach ungeschehen machen will«³⁵ zu misstrauen. Relationale Kunst, so kann man Baker verstehen, hält den Rezipienten in der Unmündigkeit, weil sie

31 Vgl. Bishop: Antagonism, S. 65. »I dwell on this theory in order to suggest that the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness.« Ebd., S. 67.

32 Relationale Kunst hingegen erfordere bloß ein »unified subject as a prerequisite for community-as-togetherness«. Ebd., S. 79.

33 Baker, George: »Beziehungen und Gegenbeziehungen: Ein offener Brief an Nicolas Bourriaud«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), Zusammenhänge Herstellen, Köln 2003, S. 126–133, hier S. 127, Anm. 4.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 128.

gesellschaftliche Zustände nicht aufdeckt, sondern unter dem Mantel vermeintlicher Kompensation zudeckt.³⁶

In eine ähnliche Richtung hat jüngst auch Boris Groys argumentiert, indem er darauf hinwies, dass die Einbettung des Publikums in die künstlerische Praxis nicht nur als Reduzierung, ja Aufgabe von Autorschaft, sondern im Gegenteil gerade auch als Ausweitung auktorialer Macht angesehen werden könne.³⁷ Indem nämlich der Künstler das Publikum involviere, delegiere er einen Teil seiner Verantwortung und entlaste sich selbst von potentieller Kritik:

»When the viewer is involved in artistic practice from the outset, every piece of criticism he utters is self-criticism. The decision on the part of the artist to relinquish his exclusive authorship would seem primarily to empower the viewer. This sacrifice ultimately benefits the artist, however, for it frees him from the power that the cold eye of the uninvolved viewer exerts over the resulting artwork.«³⁸

In einer solchen Perspektive offenbart sich die (vermeintliche) Auflösung des Publikums durch dessen Involvierung als perfide Selbstentlastungsstrategie des Künstlers, der seine Verantwortung nunmehr als in der kollektiven Autorschaft aufgehoben empfinden kann.

Auf die Gefahr hin, ein Schiff zu torpedieren, das schon durch die Kritik von Bishop & Co. versenkt worden ist, möchte ich die ange-

36 Siehe auch die Kritik Jacques Rancières an der entmündigenden Pädagogik mancher Kunst und manchen Theaters in Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 28 und 33: »Wir müssen nicht die Zuschauer in Schauspieler/Akteure verwandeln und Unwissende in Gelehrte. Wie müssen das Wissen anerkennen, das im Unwissenden am Werk ist und die Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist. Jeder Zuschauer ist bereits ein Akteur seiner Geschichte [...]. Es bedarf der Zuschauer, die die Rolle aktiver Interpreten spielen, die ihre eigene Übersetzung ausarbeiten, um sich die ›Geschichte‹ anzueignen und daraus ihre eigene Geschichte zu machen. Eine emanzipierte Gemeinschaft ist eine Gemeinschaft von Erzählern und Übersetzern.«

37 Groys, Boris: »A Genealogy of Participatory Art«, in: Rudolf Frieling (Hg.), *The Art of Participation. 1950 to Now*, New York/London 2008, S. 19–31, hier S. 23.

38 Ebd., S. 21.

fürten Argumente um einen eigenen, mir allerdings im Hinblick auf Relationale Kunst und die Frage nach dem Publikum kardinal erscheinenden Punkt ergänzen: den der Zeichen- oder sagen wir präziser: den der Aufführungshaftigkeit Relationaler Kunst.³⁹

In seiner 1976 erschienen Essayfolge *Inside the White Cube* hat Brian O'Doherty polemisiert, dass, wenn man Kunst in einer Galerie oder in einer Vitrine ausstelle, man sie »in Anführungszeichen«⁴⁰ setze. Diese Aussage lässt sich, so meine ich, auf den gesamten zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb ausweiten, womit auch die Relationalität Relationaler Kunst im Ausstellungszusammenhang ebenfalls in Anführungszeichen steht: Anführungszeichen, die markieren, dass diese kommunikationsbasierte und beziehungsorientierte Kunst (zumal in der »Bewahr- und Zeigeanstalt«⁴¹ Ausstellung, wie der Museumstheoretiker Gottfried Korff den Sonderfall Museum genannt hat) auch auf etwas verweisen will, und sei es bloß auf ihre eigene Setzung. Nichts komme ins Museum oder in eine Ausstellung, so Korff, »von dem nicht angenommen wird, dass es irgendetwas bedeutet, dass es irgendwie etwas ›zeigt‹ [...]«⁴² Korff nennt dies die »semiotische Energie«⁴³ und den »Zeichenwert«⁴⁴ des Exponats – und Exponat meint im Fall Relationaler Kunst das Event selbst. Entsprechend scheint das Insistieren auf Situationalität und Relationalität und auf

39 Vgl. auch die entsprechende Argumentation in Blunck, Lars: »Luft anhalten und an Spinoza denken«. Zu Fragen der Publikumsbeteiligung in zeitgenössischer Kunst«, in: ders. (Hg.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, S. 87–105, hier S. 100f.

40 O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 103.

41 Korff, Gottfried: »Zur Eigenart der Museumsdinge«, in: Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen (Hg.), *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 140–145, hier S. 142.

42 Korff, Gottfried: »Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen«, in: Ulrich Bosdorf/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rösen (Hg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, S. 81–103, hier S. 81f.

43 Ebd., S. 83.

44 Ebd., S. 89.

eine neue Bescheidenheit des Künstlers, der sich nunmehr nicht weiter als ›Macher‹, ›Produzent‹ oder gar ›Schöpfer‹, sondern ganz bescheiden als ›Ermöglicher‹, ›Erfüllungsgehilfe‹ und ›Kooperationspartner‹ geriert, im institutionellen Kunstbetrieb wenig mehr zu sein, als eine Beschwörungsformel, die gewissermaßen gleichfalls in Anführungszeichen zu setzen wäre. Ich meine, es gilt für Relationale Kunst, was Anne-Marie Duguet bezüglich der vermeintlichen Kollektivautorschaft bei sogenannten interaktiven Installationen formuliert hat:

»Der Gemeinplatz, Künstler und Betrachter seien nun Co-Autoren, beruht jedoch auf [ein]em Mißverständnis [...]. Denn was erschaffen sie gemeinsam? Der Künstler ist Urheber der Vorgabe, des Konzepts der Arbeit, der Disposition, des gesamten Kontextes. Er ist also verantwortlich für die Kohärenz und Logik des Werkes. Der Besucher hingegen nimmt die Vorgabe in Anspruch, spielt mir ihr, erfüllt sie.«⁴⁵

Indem Künstler auf den Ausstellungsbesucher als Konstituenten der Kunst setzen, verkünden sie zwar die Abkehr von einer objektivistischen Kunstauffassung und proklamieren die Initiierung sozialer Interaktion als radikale Strategie. Zugleich aber entblößt der Ausstellungskontext diese (wenn nicht autoritäre, so doch mindestens auktoriale) Strategie und die vermeintliche Selbstauflösung des Publikums als etwas, das dechiffriert, das gelesen werden will – und von wem? Dem Publikum natürlich, ein Publikum, das rekrutiert wird, sich selbst zu vergessen, ein Publikum aber auch, das sich kraft der Ostentation, die diese Kunstform prägt, beim Als-ob-Spiel mit der Kunst, bei der Fiktion, sich von seiner Rolle zu emanzipieren, selbst über die Schulter zu schauen vermag und damit – zumindest auf einer bestimmten Ebene – in die Rolle des Rezipierenden ›zurückfällt‹.

Zugespitzt formuliert: Das Publikum führt das Stück ›soziale Interaktion‹ und seine eigene Abschaffung bloß auf. Es vertreibt sich gewissermaßen selbst vom Hofe der Kunst, um sich dann durch die Hintertür der Selbst-Exponierung dieser Vertreibung wieder Einlass zu

45 Duguet, Anne-Marie: »Führt Interaktivität zu neuen Definitionen der Kunst?«, in: Heinrich Klotz (Hg.), Perspektiven der Medienkunst. Museumspraxis und Kunstwissenschaft antworten auf die digitale Herausforderung, Ostfildern-Ruit 1996, S. 36–41, hier S. 40.

verschaffen – zumindest dann, wenn es aufmerksam für die eigene Situation und seine Handlungen ist.

Kurzum: Die Behauptung, es gehe in Relationaler Kunst um Kommunikation und Gemeinschaftlichkeit, allein um Situationalität und Relationalität, bleibt insofern uneingelöst, als Relationale Kunst gezwungenermaßen immer ihre Relationalität mit ausstellt, diese zeigt, vorführt, sie durch Ostentation lesbar hält. Marioni scheint dies von Anbeginn gewusst zu haben. Zumindest indiziert dies der Titel seiner oben besprochenen Aktionen. Nicht vom Biertrinken als höchster Form der Kunst ist dort die Rede, sondern vom Akt des Biertrinkens. Der Akt, der nachgerade ostentative Handlungsvollzug des Biertrinkens ist die höchste Kunstform, nicht das Biertrinken an sich. Biertrinken ist keine Kunst, ebenso wenig wie der Verzehr von Thai-Food! Denn erst die Ostentation dieser Handlungen erzeugt Aufmerksamkeit für dieselbe und nachgeordnet für die Bedeutung ihres Vollzugs. Relationale Kunst ist also nicht einfach, sondern zeigt sich auch, mit der Konsequenz, dass das Publikum als wahrnehmende, rezipierende, kritisch reflektierende Instanz restituiert wird.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baker, George: »Beziehungen und Gegenbeziehungen: Ein offener Brief an Nicolas Bourriaud«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Zusammenhänge Herstellen*, Köln 2003, S. 126–133.
- Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, *October* 110, 2004, S. 51–79.
- Blunck, Lars: »Luft anhalten und an Spinoza denken«. *Zu Fragen der Publikumsbeteiligung in zeitgenössischer Kunst*, in: ders. (Hg.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, S. 87–105.
- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Duguet, Anne-Marie: »Führt Interaktivität zu neuen Definitionen der Kunst?«, in: Heinrich Klotz (Hg.), *Perspektiven der Medienkunst. Museumspraxis und Kunstwissenschaft antworten auf die digitale Herausforderung*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 36–41.
- Goldstein, Ann: »Tom Marioni«, in: dies./Anne Rorimer (Hg.), *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, Cambridge/London 1995, S. 172f.

- Groys, Boris: »A Genealogy of Participatory Art«, in: Rudolf Frieling (Hg.), *The Art of Participation. 1950 to Now*, New York/London 2008, S. 19–31.
- Korff, Gottfried: »Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen«, in: Ulrich Bosdorf/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rösen (Hg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, S. 81–103.
- Korff, Gottfried: »Zur Eigenart der Museumsdinge«, in: Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen (Hg.), *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 140–145.
- Krause-Wahl, Antje: *Konstruktionen von Identität. Renée Green, Tracey Emin, Rirkrit Tiravanija*. München 2006.
- Steiner, Barbara: »Marek Garage, Lotusclub und anderes«, in: Rolf Bothe (Hg.), *Nach Weimar (Katalog anlässlich der Ausstellung Nach Weimar im teilrenovierten ehemaligen Thüringischen Landesmuseum ab 1.1.1999 Neues Museum Weimar, im Schlossmuseum der Kunstsammlungen zu Weimar sowie im Stadtraum Weimar vom 23. Juni - 28. Juli 1996)*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 113–118 und 220–225.
- Marioni, Tom: *Beer, Art and Philosophy. A Memoir*, San Francisco 2007.
- O' Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009.
- Schmidt-Wulffen, Stephan: »Kunst ohne Publikum«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996, S. 185–194.

Die Öffentlichkeit der Verschwörung.

Ästhetik und politische Ökonomie bei Mark Lombardi*

SEBASTIAN GIESSMANN

Es erscheint zwar verwegen, liegt aber auf der Hand: Revolution, Demokratie und Strukturwandel der Öffentlichkeit brauchen Gerüchte und Verschwörungen wie die Luft zum Atmen. So zeichneten sich die antiken Athener nicht nur durch ihre Streitfreude vor Gericht oder ihre Theaterleidenschaft aus, sondern ebenso durch eine enorme Lust am politischen Frondieren.¹ Ob diese, wie wir aus der Mediengeschichte der Verschwörungstheorie zu wissen meinen,² erst mit der frühneuzeitlichen und aufklärerischen Öffentlichkeit wiederkehrt, wäre eine Frage, die Mediävistik und transnationale Geschichtsschreibung beantworten müssten. Ich orientiere mich hingegen im Folgenden aber an jener Öffentlichkeit, deren historische Formation man in Büchern wie

* Der für diesen Band bearbeitete und durchgesehene Text ist in erweiterter Form ebenfalls erschienen in: Krause, Markus/Meteling, Arno/Stauff, Markus: *Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*, München 2011. Herzlicher Dank gilt Isabelle Geisthardt und den Studierenden des Seminars *Was ist ein Netzwerk?*, HU Berlin 2007 für die Diskussionen zu Lombardi.

1 Vgl. Roisman, Joseph: *The Rhetoric of Conspiracy in Ancient Athens*, Berkeley/Los Angeles/London 2006.

2 Vgl. Meteling, Arno: »The Parallax View. Verschwörungstheorie zur Einführung«, *Transkriptionen* 9, 2008, S. 15–18, hier S. 15f. Vgl. zum konstitutiven Manipulationsverdacht gegenüber dem Wissen der Massenmedien Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden 2004, S. 9 u. 31.

Robert Darntons exzellenter Studie zu *Poesie und Polizei*, öffentlicher Meinung und Kommunikationsnetzwerken im Paris des 18. Jahrhunderts nachlesen kann. Dort heißt es angesichts der um 1750 zirkulierenden, gelesenen und gesungenen Spottgedichte gegen Ludwig XV. im Resümee sehr treffend: »Den Informationsfluß innerhalb eines Netzwerkes zu verfolgen ist eine Sache; die öffentliche Meinung als solche zu identifizieren eine andere.«³

Vor diesem Hintergrund handelt die folgende Skizze von einem Verschwörungstheoretiker des 20. Jahrhunderts, der Rückschlüsse versucht: aus den Anzeichen der öffentlichen Meinung über Informationsflüsse hin zu den ihnen zugrunde liegenden sozio-ökonomischen Praktiken. Die Szene stellt mit Mark Lombardi ein Charakter vor, der gegenüber der Perfektibilität von Gesellschaft berechnete Einwände vorzubringen vermag und der, wenn man so will ein hervorragendes Beispiel für die Risiken des verschwörungstheoretischen Wissens ist: Es bringt Einsamkeit mit sich, während es den Blick für die Imagination jener unsichtbaren Verbindungen schärft, die der Öffentlichkeit selbst verborgen bleiben. Und es grenzt – selbstverständlich, möchte man sagen – in seiner systemischen Logik stets an eine alles umfängende und umfassende Paranoia. Mark Lombardi war ein Netzwerkanalytiker par excellence, weil er sich dem Unsichtbaren der informellen Verbindungen, der dubiosen Assoziationen und schattenhaften Netzwerke gestellt hat. Wie jeder gute Verschwörungstheoretiker verfügte er über keine Teilhabe an deren Ressourcen und Institutionen, weswegen die eigene Handlungsmacht immer begrenzt erscheint.⁴

Niklas Luhmann, dem großen Skeptiker aus Bielefeld, verdanken wir eine der pointiertesten Kritiken jener »Kausalität im Süden«, die der Unschärfe des Netzwerk-Handelns einen geradezu mafiosen

3 Darnton, Robert: *Poesie und Polizei*. Öffentliche Meinung und Kommunikationsnetzwerke im Paris des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 2002, S. 132.

4 Timothy Melley hat dieses Grundproblem für die Nachkriegs-USA mithilfe eines treffenden Sprachspiels beschrieben. »Agency panic is intense anxiety about an apparent loss of autonomy, the conviction that one's actions are being controlled by someone else or that one has been ›constructed‹ by powerful, external agents.« Melley, Timothy: *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca/London 2000, S. vii.

Charme verleiht.⁵ Luhmanns Fallbeispiel sind dabei in einem kleinen Text mit dem selben Titel – wie gesagt: Kausalität im Süden! – Sozialstrukturen in Süditalien, also »Patron/Klient-Verhältnisse oder Netzwerke«, die quer zur sozialen Ausdifferenzierung als quasi a-moderner Rest Soziabilität garantieren. Die kommunikative Situation in einer solchen Umgebung führt dazu, dass »es vor allem auf das Symbolisieren des Netzwerks ankommt, in dem Gefälligkeiten gehandelt und dazu passende Einstellungen zugemutet werden.« Diesen auf Familienökonomien gegründeten räumlich verteilten Kommunikationen steht ein hierarchischer Organisationsversuch durch öffentliche und staatliche Akteure hilflos gegenüber. Korruption und Nichtkorruption verschwimmen stetig. Und weiter: »Jeder, der am Netzwerk in diesem Sinne teilnimmt, muß wissen, *wie* es funktioniert. Er braucht nicht zu wissen, *warum* es so funktioniert, wie es funktioniert.«

Misstrauen gegenüber informellen wirtschaftlichen Verflechtungen herrscht aber nicht nur von Seiten des Systemtheoretikers, der sich für die Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilsysteme interessiert. Die Wirtschaftswissenschaft analysiert das gegenseitige Sich-Zuschauen von ökonomischen Führungsposten unter dem Stichwort der sogenannten »interlocking directorates«. Den entsprechenden Forschungen ist immer wieder vorgeworfen worden, auf Geld und personellen Übereinstimmungen basierende quantitative Verschwörungstheorie zu betreiben. Es versteht sich von selbst, dass die wissenschaftsnahen Akteure einen solchen Verdacht meist auf der ersten Seite ihrer Publikationen zurückweisen.⁶ Auch wenn Netzwerkanalysen mittlerweile in den Wirtschaftswissenschaften zum analytischen Standardrepertoire

5 Die folgenden Zitate nach der Internetausgabe von Luhmann, Niklas: »Kausalität im Süden«, *Soziale Systeme* 1 (1995), S. 7–28.

6 Vgl. Stokman, Frans N. /Ziegler, Rolf/Scott, John (Hg.): *Networks of Corporate Power. A Comparative Analysis of Ten Countries*, Cambridge 1985, S. 1; Bunting, David: »Origins of the American Corporate Network«, *Social Science History* 7(2), 1983, S. 129–142, hier S. 139. William Domhoff, Autor des seit 1967 immer wieder aktualisierten Bestsellers *Who Rules America?*, signalisiert bereits auf der Startseite von <http://www.whorulesamerica.net> seine Distanz zu Verschwörungstheorien jeder Art (letzter Zugriff am 5.1.2012).

gehören und in der Webökonomie Pflicht geworden sind:⁷ Anerkennung für die Wahrheit der eigenen Aussagen ist im Diskurs- und Machtfeld der politischen Ökonomie zweifelhaft. Die Benennung wirtschaftlicher Verflechtungen erweist sich so als diskursiver Kampfplatz, auf dem sich Wirtschaftshistorikerinnen mühsam eine Festung gesichert haben. Währenddessen produzieren die nicht minder fleißig Daten verzeichnenden Verschwörungstheoretiker im selben Areal ›illegitimes‹ Wissen, das sich dann wiederum auf Webseiten wie www.theyrule.net oder großformatigen Plakaten wiederfindet.

Mitunter prallen, gerade in den USA, positives und paranoides Wissen auch im literarischen, akademischen und populären Diskurs aufeinander.⁸ Eine besondere Rolle kommt dabei – wie man bei Lombardi sehen oder aber fast jedem Verschwörungsnarrativ entnehmen kann – der kritischen *agency* des Journalismus zu. Es ist kein Zufall, dass der investigative Journalismus oft den Dreh- und Angelpunkt von konspirativen Plots darstellt. Das Zeichnen von Topografien der Verschwörung wird so zu einer lektüregesteuerten Berichterstattung zweiter Ordnung – ein Modus intermedialer Analyse, der noch die zeitgenössischen Diagramme Mark Lombardis kennzeichnet. Ein großes Netzwerk enthüllt sich nur in der Gesamtschau, die dem einzelnen Akteur grundlegend verwehrt bleibt. Dessen Wege führen deshalb in den Verschwörungsfiktionen nicht nur mit Regelmäßigkeit hinter die Fassaden der Normalität, sondern früher oder später in die Zeitungsredaktionen dieser Welt. Mit Eva Horn gesprochen: »Je geheimer die Arbeit der Nachrichtendienste, desto intensiver die Diskursproduktion.«⁹ Im *going public* bewährt sich deshalb die Verschwörungstheorie, indem

7 Vgl. für einen Literaturüberblick Lemerrier, Claire: *Interlocking directorates: une bibliographie introductive*, 2006, unter: <http://lemerrier.ouvaton.org/document.php?id=150> (letzter Zugriff am 5.1.2012). Zur Popularisierung der Interlock-Analyse im Kontext von ›small world‹-Phänomenen siehe Barabási, Albert-László: *Linked. The New Science of Networks*, Cambridge 2002, S. 204f.

8 Vgl. hierzu initial Hofstadter, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, London 1966, aber auch eine Website wie <http://theyrule.net>, auf der interaktiv wirtschaftliche Verflechtungen visualisiert werden (letzter Zugriff am 5.1.2012).

9 Horn, Eva: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt a.M. 2007, S. 122.

sie den schmalen Grat zwischen paranoischem und positivem Wissen überquert.

Wenige Gegenwartskünstler haben sich der Vermehrung der Verschwörungsnetzwerke im globalen Raum des Kapitals intensiver gewidmet als der im Jahr 2000 verstorbene US-Amerikaner Mark Lombardi (* 1951). Seine großformatigen, mit Kugelschreiber und Schablonen ausgeführten Zeichnungen kartografieren den Raum wirtschaftlicher Transaktionen und politischer Entscheidungen, indem sie ganz im Sinne Luhmans versuchen, deren *Wie* zu ermitteln. Die Frage nach deren *Warum* erweist sich dabei als treibende Kraft: Über eine andere, grafische Form der Narration versucht Lombardi der Verschwörung selbst auf die Spur zu kommen – um dann doch nur deren Medialität greifbar zu machen.

Seine Zeichnungen tragen Titel wie *George W. Bush, Harken Energy, Jackson Stephens, ca. 1979-90* oder *Banca Nazionale del Lavoro, Reagan, Bush, Thatcher, and the Arming of Iraq, 1979-90*. In ihnen versammeln sich Akteure und Agenten der Macht, Geldströme und Manipulationen zu einer überdimensionalen Ästhetik des Verdachts. Lombardis treffende Selbstcharakterisierung der Diagramme als »narrative Strukturen« ist bekannt, ebenso deren materielle Grundlage – ein auf Zeitungsartikeln und Büchern beruhendes Archiv in Form eines handgeschriebenen Zettelkastens mit 14.500 Karteikarten. Der Kunsthistoriker Robert Hobbs hat die Bezüge und Einflüsse Lombardis präzise benannt, sei es die Referenz auf Historien Gemälde, Panoramen, Marcel Duchamp oder aber politische Konzeptkünstler wie Hans Haacke.¹⁰ In der deutschen bildwissenschaftlichen Rezeption liegt der Fokus bisher weniger auf den Bildnarrationen, denn auf Fragen von Entwurfsprozessen visueller Formen und Muster. Angela Lammert schreibt dazu: »Was sich als sichtbar und darstellbar erweist,

10 Vgl. Hobbs, Robert: »Mark Lombardi: Global Networks«, in: ders. (Hg.), Mark Lombardi. Global Networks, New York 2003, S. 11–49. Siehe zur Einordnung auch Swenson, Susan: »Mark Lombardi. Die narrative und die grafische Sicht«, in: Matthias Flügge/Robert Kudielka/Angela Lammert (Hg.), RAUM. Orte der Kunst, Nürnberg 2007, S. 274–277. Lombardis Zeichnungen folgen, wenn man so will, dem Prozess der Entdifferenzierung von Zeichnung und Schrift im 20. Jahrhundert. Vgl. Meister, Carolin: »Einleitung«, in: dies./Werner Busch/Oliver Jehle (Hg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007, S. 7–10, hier S. 8.

ist [...] eher der Kräftefluß von Bewegungen und einzelnen Verbindungen zwischen den Beteiligten als eine Erklärung oder reale Aufdeckung der politischen Strukturen.«¹¹

Damit entsprechen Lombardis Diagramme aber exakt der systemischen Präzision paranoischer Weltwahrnehmung, deren phänomenologischer Erklärungsmodus immer zuerst das *Wie* der Formen erfährt, um dem ungeklärten *Warum* der Verbindungen hinterherjagen zu können. Der Verdacht konzentriert sich dabei auf bestimmte Zeichen, die bedrohlicher wirken als andere.¹² In der Tat führen gezeichnete Verschwörungstheorien eine andere Art von Kausalität mit sich, die der netzwerkförmigen Ordnung und Erzählung der Praktiken und des Wissens näher ist. Der Kausalstrom ist in dieser Diagrammform nicht mehr einseitig, kein bloßer Zeitpfeil. Mit einem Wort von Michel Serres kann man sagen, dass hier »Kausalität nicht mehr reversibel ist: Wer etwas beeinflussen will, wird plötzlich selbst durch das Ergebnis seines Einflusses beeinflusst.«¹³ Dies gilt sowohl für die Semantik von Lombardis inszenierten Kartierungen und Wiederkartierungen wie auch für deren durch die Form geleitete Rezeption.

Es ist unmöglich, nicht selber zum Verschwörungstheoretiker zu werden, wenn man versucht, Mark Lombardis Zeichnungen zu lesen. Lektüre heißt hier ein Hin und Her, ein Diskurs, der durch das Absuchen und immersive Nachvollziehen des Parcours entsteht. Keine Anekdote beschreibt dies besser, als die nach dem 11. September 2001 auftretende hektische Nutzung der Zeichnungen durch Verschwörungsexperten des FBI. Da keine Reproduktion des fraglichen Werks *BCCI—ICIC & FAB, 1972-91 (4th version)* verfügbar war, musste sich eine Agentin im Whitney Museum of American Art dessen befleißigen, was Kunstgeschichtsstudierende als »Übung vor Originalen« kennen. Ihr Kopfschütteln nach stundenlanger Betrachtung gehört ebenso sehr zur Lombardi-Folklore, wie die ungeklärten Umstände

11 Lammert, Angela: »Mark Lombardi – Denken als Mustererkennung«, in: dies. u.a. (Hg.), *Räume der Zeichnung*, Nürnberg 2007, S. 57–71, hier S. 67.

12 Vgl. Groys, Boris: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 63.

13 Serres, Michel: »Das Kommunikationsnetz: Penelope«, in: Claus Pias u.a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, S. 155–165, hier S. 164.

seines Todes. Dessen Charakter als Selbstmord durch Erhängen wird nach wie vor angezweifelt.¹⁴

Mark Lombardi war ein professioneller Leser außerhalb geheimdienstlicher oder akademischer Regime. Seine Bibliothek wird weiterhin durch die Brooklyner Galerie Pierogi aufbewahrt. Die einzigen literarischen Bausteine darin sind ausgerechnet Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* und John le Carrés *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*. Im Literaturverzeichnis finden sich zudem neben einer Schicht kunsthistorischer Literatur einige philosophische Klassiker des 20. Jahrhunderts. Rein quantitativ sind aber weder die Fluxus- und Concept Art-Bände, noch Hannah Arendt, Herbert Marcuse, Jean Baudrillard und Noam Chomsky entscheidend. Der Löwenanteil von Lombardis Bibliothek besteht aus investigativen, oftmals von Journalisten verfassten, stets englischsprachigen Sachbüchern: *The Vatican Empire* (1966), *The CIA and the Cult of Intelligence* (1974), *Secret Police. The Inside Story of a Network of Terror* (1981), *Truth is a Difficult Concept* (1995), etc. etc.¹⁵ Es ist bekannt, dass er ausnehmend stolz auf die unbedingt durch Printzirkulation verifizierten Grundlagen seines handschriftlichen Archivs war.¹⁶ Lombardi folgte auch als lesender Berichterstatter zweiter Ordnung einem detektivischen Umgang mit Indizien, der sich hier mit einer Pathologie der Datensammlung trifft. Wie jeder gute Verschwörungstheoretiker entwickelte er eine Obsession für mediale Spuren. Die Spur, als lesbares indexikalisches Zeichen ohne Codierung, führt zur Frage nach der ihr zugrunde liegenden Kausalität. Eine Menge von aufeinander verweisenden Spuren führt wiederum zur Frage nach einer geteilten Supercodierung.

Welchen Strukturen aber kommen die »narrativen Strukturen« überhaupt *wie* auf die Spur, um daraus welche Schlüsse zu generieren? Bezeichnenderweise ist es der panamerikanische Mythos der Mafia, mit dem in Mark Lombardis Arbeiten die historischen Anfänge bis in die Prohibitionszeit zurückverlegt werden. Anstelle der Kausalität im

14 Vgl. die Spekulationen unter <http://web.archive.org/web/20080319120819/www.pierogi2000.com/memorial/lombardm.html> (letzter Zugriff am 5.1.2012).

15 Die vollständige Literaturliste unter <http://web.archive.org/web/20080309152509/www.pierogi2000.com/flatfile/lombardibibliography.html> (letzter Zugriff am 5.1.2012).

16 Vgl. Hobbs: Mark Lombardi, S. 51.

Süden werden so die Aktivitäten von Al Capone und Meyer Lansky als Casino-Kausalität im Westen zum Urgrund des Netzwerks.¹⁷ Das ökonomisch Verflochtene der Netze ist mafios – nicht nur bei Luhmann oder Lombardi, sondern bereits in zeitgenössischen sizilianischen Ansichten vom Anfang des 20. Jahrhunderts.¹⁸ Von dieser Warte aus spricht einiges dafür, die großformatigen Diagramme als Erzählung einer fortwährenden Korruption des amerikanischen Staates zu lesen. Schattenhafte Netzwerke mit beängstigend hoher sozialer Integrationskraft unterwandern und missbrauchen den liberalen *American Spirit*, indem sie die Grenze von Korruption und Nicht-Korruption verwischen. Auch Lombardis Geschichte ist ein Monument des stets aufs Neue werdenden Verrats des demokratischen Staats an seinen Bürgern, der eine *agency panic* als ebenso gefühlten wie realen Entzug von Handlungsmöglichkeiten hervorruft.¹⁹ Es ist ein dauerhafter Verrat, der in den Raum des Staatsgeheimnisses die in der Ordnung selbst vorgesehene Aufhebung der Ordnung – also den Ausnahmezustand im Sinne Carl Schmitts – integriert. Öffentlichkeit und Entzug von Öffentlichkeit sind darin zwei sich bedingende Voraussetzungen demokratischer Kultur.²⁰ Beizukommen wäre dem, trotz allem, nur über eine Selbstimmunisierung durch funktionierende journalistische wie juristische Aufklärung. Dieser Rest von Optimismus mag sich im Falle Mark Lombardis seiner Sozialisation in eben jenen 1970er Jahren verdanken, in denen Sachbücher, investigativer Journalismus, Paranoia-Filme und Coppolas *Pate* bzw. Scorseses *Mean Streets* parallel Einblick hinter die Kulissen von Politik, Geheimdiensten, organisiertem Verbrechen und Kapital gewährten.²¹

Man kann demgegenüber einwenden, dass hier schlicht die zeitliche Ordnung der narrativen Strukturen den historischen Rahmen des Archivs setzt. Aber die von seinen Freunden beschriebenen fieberhaf-

17 Vgl. die Werke *Chicago Outfit and Satellite Regimes, ca. 1931-83*; *Meyer Lansky's Financial Network, ca. 1960-78*; Hobbs: Mark Lombardi, S. 54 f.

18 Vgl. z.B. den Bericht des Polizeipräfekten Cesare Mori zum Netz der Hilfe bei der 1917 ausgehobenen Grisafi-Bande bei Blok, Anton: *Die Mafia in einem sizilianischen Dorf 1860 – 1960. Eine Studie über gewalttätige bauerliche Unternehmer*, Frankfurt a.M. 1981, S. 172.

19 Vgl. Melley: *Empire of Conspiracy*, S. vii.

20 Im Anschluss an Horn: *Der geheime Krieg*, S. 117.

21 Vgl. zur Biografie Hobbs: Mark Lombardi, S. 15 f.

ten, manischen Recherchen tragen durchaus einen moralischen Zug, der durch Lombardis Affinität zu Herbert Marcuse noch verstärkt wird.²² Aber warum liest ein US-amerikanischer Kunsthistoriker, Bibliothekar und Zeichner von filigranen sozio-ökonomischen Konstellationen ausgerechnet – neben Texten von Wilhelm Reich – Herbert Marcuses leicht verjäherte emanzipatorische Studie über »Triebstruktur und Gesellschaft«?²³ Lombardis gegenkulturelle Taktik verfügt, wenn man so will, auf diese Art und Weise über eine psychoanalytische Grundierung. Sie zehrt von der politischen Grundannahme Marcuses, dass Selbstunterdrückung Herrschende und ihre Institutionen stützt. Vor der materiellen Ordnung des Archivs steht eine normative Setzung, die man am besten mit Marcuse selbst charakterisieren kann: »Es ist die Wiederkehr des Verdrängten, die die unterirdische, tabuierte Geschichte der Kultur speist.«²⁴ Für Lombardis Ästhetik lässt sich dieser Satz treffend umschreiben: Es ist die Wiederkehr des Verdrängten (der alltäglichen Zeitungsnachrichten von gestern), welche in der untergründigen Psychogeografie von Verschwörungen ihren Ausdruck findet.²⁵ Der Enthemmung des Kapitalismus wird so eine gezeichnete kritische Theorie – im besten Sinne des Wortes – seiner Tiefenstrukturen als anthropologischer Triebstrukturen entgegengestellt.

Nichtsdestotrotz wird die Materialität und Politik des Lombardi-Archivs in den meist von ästhetischer Faszination getragenen Kritiken seiner Arbeiten regelmäßig unterschätzt. Oder anders gesagt: Die pikturale Ikonizität tritt gegenüber dem notationalen Gehalt der Zeichnungen und der ihnen zugrunde liegenden Datenverarbeitung in den Vordergrund.²⁶ Schon der Blick auf das einzige öffentlich zirkulieren-

22 Spätere Bilder verzeichnen Rechtsprozesse auf einer eigenen Ebene mit roter Farbe.

23 Weniger überraschen vermag da der Fund von Hannah Arendts Totalitarismus-Studie als weiterem zentralen philosophischen Text in Lombardis Bibliothek.

24 Marcuse, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft: ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Schriften 5, Frankfurt a.M. 1979, S. 23.

25 Lombardi steht damit unbewusst in der Tradition von Jacob Levy Morenos Soziogrammen, die vorwiegend Emotionsströme verzeichnet haben.

26 Vgl. zu den Begriffen Krämer, Sybille: »Schriftbildlichkeit oder: Über eine fast vergessene Dimension der Schrift«, in: dies./Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 157–176, insbes. S. 163.

de Foto eines Zettelkastens mit handgeschriebenen Karten aber verrät, dass Lombardi vor aller künstlerischen Meisterschaft Akteur-Netzwerktheoretiker war (Abb. 1). Über der Markierungslinie der Karteikarten stehen die Namen von denjenigen Institutionen und Personen, die in den globalen Netzwerken als Knotenpunkte visualisiert werden.



Abb. 1: Mark Lombardis handschriftlicher Zettelkasten (Ausschnitt), ca. 1998–2001.

Die Übersetzung der Narrationen in ein Diagramm erfordert eine kartografische Legende, mit der wiederum die finanziellen Praktiken abstrakt gefasst werden. Sie fällt bemerkenswert kompakt aus und reduziert das verschwörerische Handeln auf eine protokollarische Grammatik von sechs möglichen Aktionen (Abb. 2). Einseitige Pfeile symbolisieren Einfluss oder Kontrolle (a), Zweiseitige Pfeile eine gegenseitige Relation oder Assoziation (b). Gestrichelte Pfeile stellen Finanztransaktionen dar (c). In der Mitte durch ein Zickzackmuster unterbrochene Pfeile stehen für den Verkauf oder Transfer eines Wirtschaftsguts ein (d). Blockierte oder nicht abgeschlossene Transaktionen werden als Pfeillinie gezeichnet, die mit einem doppelten Querstrich beendet wird (e). Der wie eine Telefonschnur gekringelte letzte Operator repräsentiert den Verkauf oder die Ausgliederung von Eigentum (f).

Dieses Schema sichert nicht nur – entsprechende Geduld des Beobachters immer vorausgesetzt – die Darstellung kausaler Zusammenhänge in den *Global Networks*. Es ermöglicht als Codierungsform den Übertrag von einer Poetik des verzettelten Schriftarchivs hin zur prekären Lesbarkeit des simultanen visuellen Tableaus. Oder, in systemtheoretischer Terminologie: Narrative Formen werden über Neucodierung in ein diagrammatisches Medium übersetzt, das seinerseits in neuen visuellen Formen auftritt. Die Unmöglichkeit einer erzählerisch exakten Notation durch Pfeilemiotik – auf die auch Experten der Informationsvisualisierung wie Edward Tufte

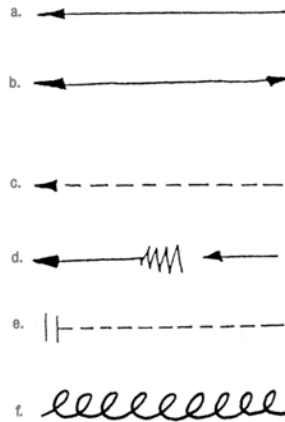


Abb. 2: Kartografische Legende zu Lombardis Zeichnungen

immer wieder hinweisen²⁷ – wird dabei durch die Verkörperung einer komplexen Form von nicht-linearer Kausalität aufgewogen. Was aber erzählt dann eine Zeichnung wie *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens, c. 1979-90 (5th Version, 1999)*, die im Original die Maße 122,5 mal 61 Zentimeter aufweist (Abb. 3 & 4)? Der Blick beginnt, wie auch die Lektüre, linkerhand.²⁸ Der Titel ist in der unteren Hälfte zu lesen und fungiert als wichtiger, den erzählerischen Rahmen markierender Paratext zum Auftakt. Seine Platzierung beeinflusst auch in anderen Bildern den virtuellen Anfangspunkt, jedoch ohne diesen festzulegen. Die mit Schablonen gezeichneten Schwünge der verbindenden Bögen verführen zur Identifikation von zentralen Akteuren. Mit den nicht umkreisten, freischwebenden Namen von James R. Bath und Sheik Abdullah Taha Bakhsh verbindet sich so die größte Aufmerksamkeit. Sie ziehen die meisten Verbindungen auf sich, bzw. die

27 Vgl. Tufte, Edward: Design of causal diagrams: Barr art chart, Lombardi diagrams, evolutionary trees, Feynman diagrams, timelines, unter: http://www.edwardtufte.com/bboard/q-and-a-fetch-msg?msg_id=0000yO (letzter Zugriff am 6.2.2011).

28 Dies ist kein generelles Kennzeichen von Lombardis Zeichnungen, die je nach Gesamtform auch andere Einstiegspunkte nahelegen.

meisten Aktionen gehen von ihnen aus. Auf diese Art und Weise sind Einzelpersonen zunächst präsenter als die umkreisten Institutionen mit ihren kleiner geschriebenen Buchstaben. Drei von links nach rechts gezogene Pfeile bieten eine zweite Orientierungsmöglichkeit. Sie beginnen jeweils mit Konzernnamen wie Arbusto Energy Texas (oben), Spectrum 7 Oil Texas (mittig) und Harken Energy Corp. Dallas (unten).

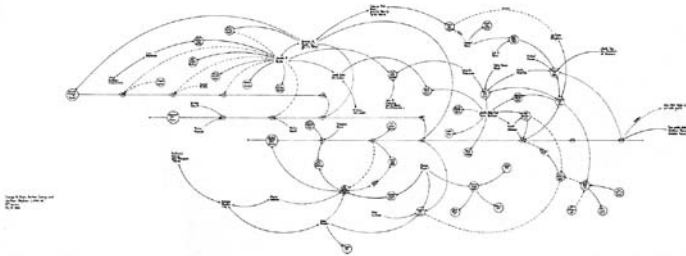


Abb. 3: Mark Lombardi: *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens, ca. 1979-90 (5th Version)*. Zeichnung, 1999.

Regelmäßig erscheinende Kreise mit Jahreszahlen entwickeln sich so zu parallelen, aufeinander verweisenden und aufbauenden Zeitstrahlen. Am Ende des Arbusto-Zeitstrahls steht 1984 ein von Spectrum 7 ausgehender Einflusspfeil – wonach die erste Firma aus der Bilderzählung verschwindet. Zwei Jahre später notiert Lombardi einen Einfluss von Harken Energy auf Spectrum 7, der wiederum den mittleren Zeitpfeil beschließt. Harken Energys Aktivitäten laufen hingegen bis 1990 weiter, um dort in einem finalen Punkt für den Juli 1990 einen Absprung von Bush mit einem Profit von 848.000 Dollar zu verzeichnen. Knapp darunter beginnt ein einfacher Einflusspfeil mit der Notiz »Two weeks later Saddam Hussein invades Kuwait«, der ebenfalls auf die Jahreszahl zeigt. Die Nähe der beiden letzten Ereignisse lässt auf eine »Als – dann«-Kausalität schließen: Bush zieht sich erfolgreich aus der Firma zurück – zwei Wochen später beginnt der Zweite Golfkrieg.

Von diesem finalen Resümee aus verbleibt dem Betrachter nur die Möglichkeit, die historische Komplexität der thesenhaften finalen Wendung immer wieder neu zu kompilieren. Das historische Ereignis ist festgeschrieben und mit einer faktisch daherkommenden Verschwörungsvermutung versehen. Sprunghaft sucht der Blick nach neuen Anhaltspunkten und orientiert sich dabei zwangsläufig an bekannten Na-

nach Denver laufenden Finanztransaktionen von Scheich Abdullah markieren die längste Verbuchungskette der Zeichnung, deren Verbindung zu Harken Energy aber unterbrochen ist.

In der Bildlektüre existiert eine durch eigenes Vorwissen und Erkenntnisinteresse gegebene Grenze. Als abstrakte Synekdochen zeigen die geschwungenen Bögen notwendigerweise abwesende Ereignisse, die nicht adäquat repräsentiert werden können.³⁰ Und doch erweisen sich Lombardis narrative Strukturen als generatives Archiv von Aussagen,³¹ das einen Raum der Pluralität eröffnet. Entscheidend ist die Vielfalt der möglichen Zusammenhänge und der miteinander interagierenden und sich modifizierenden Kausalitäten. Im sprunghaften Durchlaufen des Bildparcours entfaltet sich ein Möglichkeitsraum des Vergangenen, der komplexe Begründungen für historische Ereignisse liefert. Der Sprung von einem Punkt zum nächsten entspricht der Neurophysiologie des Bewegungsehens: So diskontinuierlich wie die Sakkaden des Auges wird auch die generierte Erzählung selbst. Eine verstreute Lesebewegung tritt anstelle einer vergleichsweise linearen Aneignung: Verschwörungstheoretische Blicke zucken nervös.

Als grafische Bedienoberfläche für Spurensucher fordern Lombardis Diagramme eine zweite investigative Probe, die von den Textquellen ausgeht. Man muss der üblichen Kritik zur mangelnden Lesbarkeit der großformatigen Bilder nicht folgen. Denn es handelt sich bei Lombardis Werken um eine Vervielfältigung der möglichen Verkettungen von Geschehnissen. Sie sind aber keine Fingerübung in bloßer Kontingenz. Gerade in den mehrfachen Annäherungen, dem fortwährenden Revidieren der eigenen Entwürfe liegt ein Wille zur narrativen Präzision.³² Die ganze Reichweite der historisch-ökonomischen These eines Bildes wie *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens, c. 1979-90* erschließt sich aber erst durch die Recherche von Kontexten. Arbusto Energy war nichts weniger als die erste Firma von George W. Bush, die sukzessive in Spectrum 7 und Harken Energy aufgegangen ist. Die vergleichsweise kleine, nur in den USA operierende Firma Harken wiederum stand 1988 kurz vor dem finanziellen Aus, gelangte aber 1989 überraschend an einen Bohrkontrakt mit Bahrain. Nach zwei

30 Vgl. Hobbs: Mark Lombardi, S. 47.

31 Im Sinne Michel Foucaults. Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. ⁶1994, S. 187 f.

32 Vgl. hierzu Lammert: Mark Lombardi, S. 68 f.

Fehlbohrungen vor Ort, immer noch mit drückenden Schulden von 150 Millionen Dollar versehen, verkaufte George W. Bush seine Aktien am 22. Juni 1990 mit 200 Prozent Gewinn. Nach der Invasion der Irak in Kuwait im August des selben Jahres verloren die Harken-Aktien rapide an Wert. Bushs lukrativer Ausstieg zur rechten Zeit wird erst nach dem Ende des Zweiten Golfkriegs bekannt.

Lombardis Zeichnungen entwerfen zunächst, um mit Boris Groys zu sprechen, eine Art von ›submedialem Raum‹ des Verdachts, der Vermutungen und Befürchtungen, aber auch der plötzlichen Offenbarungen und Einsichten.³³ Sie gehen über die dokumentarisch-grafische Komposition von publizierten Anzeichen hinaus und interessieren sich für die kaum nachvollziehbare Operativität der Verschwörung selbst. So entsteht im systemischen Raum des Diagramms ein Feld der Kräfte, in dem die Logik von Schaltungen auf ihre weiteren verschwörungspraktischen Implikationen hin befragt und die »Wiederkehr des Verdrängten« inszeniert wird. Jene Formel Marcuses betrifft zum einen die Identifikation von entscheidenden Knotenpunkten im ›Welt-system‹³⁴ über die empirische Erfassung ihrer mafiösen Handlungen im Gesamtwerk der *Global Networks*.³⁵ Zum anderen sind im Transfer von Schrift- zu Bildarchiv die Anzeichen der Verschwörung selber wieder zur medialen Oberfläche geworden, die historische Fragen in der Tiefe eines neuen submedialen Raums erlaubt. Das im Jahr vor der Präsidentschaftswahl 2000 entstandene Diagramm *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens, c. 1979-90* ist lediglich Teil eines größeren impliziten Narrativs. Jenes handelt – wie ein kurzer Blick in Lombardis Bibliothek schnell zeigt – von der parallelen finanziell ergiebigen Wiederaufrüstung des Irak und des Iran durch amerikanische Akteure. Die Schaffung der militärisch-politischen Bedingungen für Saddam Hussein gipfelt im amerikanischen Gegenschlag, der den eigenen imperialen geopolitischen Raum zu sichern versucht. Lombar-

33 Vgl. Groys: Unter Verdacht, S. 21 f.

34 Hinzu kommt eine Wahlverwandtschaft zu Immanuel Wallersteins *The Modern World System* (1974). Vgl. Hobbs: Mark Lombardi, S. 23.

35 Das beste Beispiel ist die ominöse BCCI-Bank, der Lombardi eine Serie anderer Zeichnungen gewidmet hat. Einen ähnlichen Anschluss bietet der Investmentbanker Jackson Stephens, der mindestens ebenso großen Einfluss auf die Präsidentschaft von Bill Clinton hatte wie auf die Karriere von George W. Bush.

di hat die Hintergründe in einer weiteren, deutlich größeren Bilderserie mit dem Titel *Banca Nazionale del Lavoro, Reagan, Bush, Thatcher, and die Arming of Iraq, 1979-90* untersucht. Eine solche Poetik der Konnektion zeichnet die *Global Networks* insgesamt aus. Die Bilder denken sich untereinander selbst, knüpfen aneinander an, unterwandern sich gegenseitig. Sie vervielfältigen die Zahl der Akteure: Anstelle eines Trust, einer Firma, einem »corporate network« oder einer »radialen Matrix« wie etwa in Don de Lillos *Running Dog*³⁶ steht eine Vielheit nachvollzogener Verbindungen, deren topologische Gesamtstruktur immer wieder über sich selbst heraus verweist. Trotz dieses postmodernen Zugs weisen die Zeichnungen eine analytische *agency* als lektüregesteuerte Berichterstattung zweiter Ordnung auf. Mark Lombardi ging nicht ohne Grund davon aus, dass die mit den jeweiligen Skandalen bekannten investigativen Journalisten seine Diagramme am besten lesen können.³⁷

Unheimlich ist dabei das in ihnen vorgezeichnete Wissen um die auf weitere imperiale Kriege zulaufenden Geschehnisse der USA. Lombardis benjaminischer Engel der Geschichte blickt derart getrieben in Vergangenheit wie Zukunft des Kapitalismus. Und auch wenn ökonomische Krisenzeiten Entflechtungen mit sich bringen, bleibt die Imagination und Erzählung von Akteurs-Netzwerken ein privilegiertes Medium für die Sag-, Sicht- und Hörbarkeit von Verschwörungen. In seinen diagrammatischen Formen versammelt das Netz eine mögliche Menge von Aussagen über das klandestine *Wie* sozio-ökonomischer Zusammenhänge.³⁸ In globalen Akteurs-Netzwerken ist die Kausalität nicht nur immer schon im Süden, sondern sie führt mitten in das dunkle Herz der Gouvernamentalität des Kapitalismus selbst. Politiker, Banken, Mafia, Militär und Konzerne brauchen keine Verschwörungstheorie. Sie handeln. Während Verschwörungstheoretiker demgegenüber eine radikale Skepsis entwickeln können, bleiben wissenschaftliche Zugriffe notwendig zu moderat. Das *Warum* dieses Zustandes bleibt eine politisch-anthropologische Frage an uns selbst.

36 De Lillo, Don: *Running Dog*, London/Oxford 1999 [1978].

37 Vgl. Smith, Roberta: »Mark Lombardi, 48, an Artist Who Was Inspired by Scandals«, *The New York Times*, 25. März 2000.

38 Vgl. hierzu auch Lin, Tan: »Two or Three Sentences About Mark Lombardi«, in: dies./Robert Hobbs (Hg.), *Mark Lombardi. Preparatory Drawings*. New York 2003, S. 14.

Sie stellt sich in den neuen Formen digitaler Öffentlichkeiten, die durch das Internet entstanden sind, in verschärfter Form.³⁹ Denn gegenüber Enthüllungsplattformen wie Wikileaks wirkt die investigative Geduld Mark Lombardis wie eine Machtanalyse aus längst vergangenen Zeiten. Statt die Anzeichen einer Verschwörung durch journalistische Sorgfalt vorzufiltern, produziert Wikileaks einen Dauerzustand, in dem alle Konspirationen immer schon latent veröffentlicht sind. Aus der beobachtenden Verschwörungstheorie, die ein Archiv von Praktiken durchleuchtet, ist dank Julian Assange eine fortwährende Drohung mit der Macht der digitalen Öffentlichkeit geworden. Der Preis dafür ist hoch: Nur als verschwörerisches Akteursnetzwerk kann Wikileaks die Publizität für Skandale organisieren. Entscheidend ist mittlerweile auch hier, *wie* das Netzwerk funktioniert, weniger dessen *warum*. Jede Ankündigung eines großen Leaks dient eher der symbolischen Überhöhung der eigenen Medienmacht denn einem konkreten Missstand, vom dem die Öffentlichkeit erfahren muss.

Vielleicht ist genau das eine Zukunft der Verschwörungstheorie, die sich Lombardi kaum vorstellen konnte. Mit der Vermehrung von generativen Oberflächen und Plattformen des Anscheins und Verdachts wird die Eintrittsschwelle in den submedialen Raum von Verschwörungen immer leichter passierbar: Wikileaks produziert nicht weniger, sondern mehr neue Geheimnisse. Ob und wie diese Form von digitaler Öffentlichkeit der Demokratie nützt, wird dem Eingriff des Publikums überantwortet bleiben.

39 Vgl. Münker, Stefan: *Emergenz digitaler Öffentlichkeiten. Die sozialen Medien im Web 2.0.*, Frankfurt a.M. 2009.

LITERATURVERZEICHNIS

- Barabási, Albert-László: *Linked. The New Science of Networks*, Cambridge 2002.
- Blok, Anton: *Die Mafia in einem sizilianischen Dorf 1860 – 1960. Eine Studie über gewalttätige bäuerliche Unternehmer*, Frankfurt a.M. 1981.
- Bunting, David: »Origins of the American Corporate Network«, *Social Science History* 7(2), 1983, S. 129–142.
- Darnton, Robert: *Poesie und Polizei. Öffentliche Meinung und Kommunikationsnetzwerke im Paris des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2002.
- De Lillo, Don: *Running Dog*, London/Oxford 1999.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1994.
- Groys, Boris: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.
- Hobbs, Robert (Hg.): *Mark Lombardi. Global Networks*, New York: Independent Curators International 2003.
- Hobbs, Robert: »Mark Lombardi: Global Networks«, in: ders. (Hg.), *Mark Lombardi. Global Networks*, New York 2003, S. 11–49.
- Hofstadter, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, London 1966.
- Horn, Eva: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt a.M. 2007.
- Krämer, Sybille: »Schriftbildlichkeit oder: Über eine fast vergessene Dimension der Schrift«, in: dies./Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*. München 2003, S. 157–176.
- Lammert, Angela: »Mark Lombardi – Denken als Mustererkennung«, in: dies. u.a. (Hg.), *Räume der Zeichnung*, Nürnberg 2007, S. 57–71.
- Lemercier, Claire: *Interlocking directorates: une bibliographie introductive*, 2006.
- Lin, Tan: »Two or Three Sentences About Mark Lombardi«, in: dies./Robert Hobbs (Hg.), *Mark Lombardi. Preparatory Drawings*. New York 2003, S. 14.
- Luhmann, Niklas: »Kausalität im Süden«, *Soziale Systeme* 1, 1995, S. 7–28.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden 2004.

- Marcuse, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft: ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Schriften 5, Frankfurt a.M. 1979.
- Meister, Carolin: »Einleitung«, in: Werner Busch/Oliver Jehle/Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 7–10.
- Melley, Timothy: *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca/London 2000.
- Meteling, Arno: »The Parallax View. Verschwörungstheorie zur Einführung«, *Transkriptionen* 9, 2008, S. 15–18.
- Münker, Stefan: *Emergenz digitaler Öffentlichkeiten. Die sozialen Medien im Web 2.0.*, Frankfurt a.M. 2009.
- Roisman, Joseph: *The Rhetoric of Conspiracy in Ancient Athens*, Berkeley/Los Angeles/London 2006.
- Serres, Michel: »Das Kommunikationsnetz: Penelope«, in: Pias, Claus u.a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, S. 155–165.
- Stokman, Frans N./Ziegler, Rolf/Scott, John (Hg.): *Networks of Corporate Power. A Comparative Analysis of Ten Countries*, Cambridge: Polity Press 1985.
- Swenson, Susan: »Mark Lombardi. Die narrative und die grafische Sicht«, in: Matthias Flüge/Robert Kudielka/Angela Lammert (Hg.), *RAUM. Orte der Kunst*, Nürnberg 2007, S. 274–277.

Das Publikum in der kunsttheoretischen Tradition: Wege zur Öffentlichkeit (und zurück)

EVA KERNBAUER

MUSEEN ALS INSTITUTIONEN DES ÖFFENTLICHEN

Das weite Feld von konkretisierter Öffentlichkeitskonzeptionen im Bereich der bildenden Kunst wird von der Diskussion einer seit mehreren Jahrhunderten institutionalisierten Formation dominiert: Um das Museum als historisch und ideologisch gleichermaßen bedeutendes Instrument zur Archivierung, Ordnung und Präsentation bildender Kunst sind Publikumsforschung, ausstellungsgeschichtliche Untersuchungen und institutionskritische Ansätze konzentriert.¹ Historische Rückblicke setzen häufig mit frühen Ansätzen zur Öffnung fürstlicher Sammlungen ein, besonders dem Pariser Louvre, dem paradigmatischen bürgerlichen Museum und Vorbild für weitere europäische Kunstinstitutionen. Das Kunstpublikum, also diejenige Öffentlichkeit, die diese Museen füllt und ihren gesellschaftlichen Anspruch rechtfertigt, wird dementsprechend fest in der bürgerlichen Ordnung veran-

1 Vgl. zuletzt etwa: von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010; Jaschke, Beatrice/Martinturek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autor-schaft in Ausstellungen, Wien 2005.

kert. Das Museum fungiert als »bürgerliche Erziehungsanstalt«² an der Spitze didaktischer Präsentations- und Vermittlungsinstrumentarien, in klarer Abgrenzung von den spezifischen zeitgenössischen Formen des Vergnügens wie Jahrmarkt und Populärkultur. Der *locus classicus* dieses Modells der Institutionalisierung des Öffentlichen in der bildenden Kunst ist Tony Bennetts *The Birth of the Museum*, eine umfassende historische und theoretische Darstellung der Entstehung des Kunstmuseums, die Peter Stallybrass' und Allon Whites Vorstellung von der Herausbildung der bürgerlichen Ordnung als Distanzierung von der Populärkultur aufgreift und auf kulturpolitische Entwicklungen überträgt.³

Dass museumskritische Studien an diesem Modell ansetzen, ist verständlich, doch führt diese Engführung zu erheblichen Beschränkungen: Zeitlich kann eine solche Entstehungsgeschichte des Öffentlichen in der bildenden Kunst erst im späten 18. oder im 19. Jahrhundert, mit dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters, ansetzen. Damit werden verschiedene historische und philosophische, in der Forschungsliteratur teils bestens erarbeitete⁴ Figuren eines künstlerischen

2 Tony Bennett, zitiert nach von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin: »Einleitung«, in: dies., Die Ausstellung, S. 12, wohl in Bezug auf Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995, S. 99–102.

3 Vgl. Bennett: *Birth of the Museum*, S. 27f; S. 247, Fn. 9; Stallybrass, Peter/White, Allon: *The Politics and Poetics of Transgression*, London 1986. Als modellhaftes Gegensatzpaar zwischen »high« und »low« fungieren bei Bennett die beiden Heterotopien Museum und Jahrmarkt. Bennett verweist zudem auf Jürgen Habermas' 1990 nachgereichte Anerkennung von Bachtins Darstellung der Volkskultur als »Gegenentwurf[s] zur hierarchischen Welt der Herrschaft« (Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1990, S. 17–18). Dagegen steht Andrew McClellans Darstellung der Konzeption und Entstehung des Louvre im Rahmen der absolutistischen Repräsentations- und Kunstpolitik: McClellan, Andrew L.: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994.

4 Solkin, David: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven/London 1993; Crow, Thomas E.: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven/London 1985; Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstaussstellung. Ihre Ge-*

schen und ästhetischen Öffentlichkeitsanspruchs *vor* und *jenseits* der Entstehung der bürgerlichen Museen vernachlässigt, die Potential für gegenwärtige institutionskritische Ansätze bieten. Ein Blick zurück, vor die Bündelung und Institutionalisierung des Öffentlichkeitsanspruchs bildender Kunst im Museum, eröffnet den Blick auf Formationen des Öffentlichen, die eigenständige und alternative Realisierungen der Forderung nach einem Verständnis von Kunst als Sache der Allgemeinheit darstellen.⁵ Die Bezeichnung »alternativ« darf jedoch nicht missverstanden werden, denn ein solcher Blick führt zu Begrifflichkeiten, die sich nicht in den Kategorien bürgerlicher Ordnung oder deren komplementärer emanzipatorisch-widerständiger Gegenkräfte bewegen, schon alleine deshalb, weil sie vor der Etablierung dieser Ordnung entwickelt wurden.

Die folgenden Ausführungen erinnern an einen dieser Begriffe: das »Publikum«.⁶ Damit ist nicht das im Deutschen erst seit dem späten 18. Jahrhundert gebräuchliche Lehnwort gemeint, sondern eine Übersetzung des französischen und englischen Begriffs *public*, der sowohl »Allgemeinheit« als auch »Publikum« oder »Öffentlichkeit« bezeichnen kann, wobei die unterschiedlichen historischen Verwendungskontexte relativ klar voneinander trennbar sind. Die hier gewählte Übersetzung »Publikum« verweist auf eine Phase des französischen 17. Jahrhunderts, in der in Hinblick auf kulturtheoretische Untersuchungen zunächst das Vorbild des Theaters und damit auch die innerhalb der Theaterliteratur entwickelten Publikumstheorien einflussreich waren. Die Bedeutung dieser Theatertradition hat Erich Auerbach schon in den 1930er Jahren erarbeitet. Neben den traditionellen Bezeichnungen »lecteurs«, »spectateurs«, »auditeurs« und »assemblée« wurden erstmals umfassende Begriffe für das Publikum gebraucht, und zwar einerseits »la cour et la ville« und andererseits »le public«, eine

schichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

- 5 Der Begriff »Allgemeinheit« wird hier in seiner Rolle als Vorläuferbegriff von »Öffentlichkeit« verwendet. Vgl. Hölscher, Lucian: »Öffentlichkeit«, in: Otto Brunner u.a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978 (2004), S. 413–467, hier S. 434.
- 6 Dazu ausführlicher: Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln 2011.

soziologisch schwer fassbare kulturelle Bildungseinheit aus Aristokratie und Bürgertum mit eigenen kulturellen Regeln und Begrifflichkeiten, in Distanz von der so genannten Volkskultur.⁷

Neben Erich Auerbach hat auch Peter Bürger auf die Bedeutung der intensiven Auseinandersetzung um die Qualität literarischer Kunstwerke in der französischen Klassik aufmerksam gemacht, die zur Etablierung eines Publikumsbegriff beitrug, auf den die Kulturpolitik des französischen Absolutismus rekurrierte und die als zuweilen höchst imaginäres Ideal der französischen Aufklärung diente.⁸ Der Grundstein für diese Entwicklung wurde zwischen 1675 und 1735 gelegt, wobei neben Texten der kunsttheoretischen Tradition vor allem die theatertheoretischen Schriften Pierre Corneilles oder Nicolas Boileaus bedeutende Wirkung hatten.

Im Bereich der bildenden Kunst konkretisierte sich die diskursive Konstruktion dieser Variante einer frühen »Kunstöffentlichkeit« in Form kunsttheoretischer und kunstkritischer Texte, in der Festlegung verbindlicher Kriterien zur ästhetischen Betrachtung, und der Formulierung der intendierten Adressaten bildender Kunst, die in den folgenden Jahrzehnten immer wieder problematisiert und erneuert wurde.⁹ Die reichlich brüchige Organisationsform, die den Beginn dieser Entwicklung prägte, war nun nicht das Museum, sondern eine unregelmäßig stattfindende Serie von Ausstellungen der Pariser *Académie royale de Peinture et de Sculpture* sowie im 18. Jahrhundert auch vergleichbare Veranstaltungen der Londoner *Royal Academy* bzw. ihrer Vorläuferorganisationen, in denen Formate volkstümlichen Spektakels mit Ansprüchen ästhetischer Bildung und fürstlicher Repräsentation verschmolzen. Die Akademien setzten mehrere derjenigen Instrumente zur Institutionalisierung bildender Kunst ein, die später die Museen übernehmen sollten: die Veranstaltung von Ausstellungen, den Aufbau

7 Auerbach, Erich: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, München 1933; ders.: »La cour et la ville«, in: ders., Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung, Bern 1951, S. 12–50.

8 Bürger, Peter: »Zur Auffassung des Publikums bei Du Bos und Desfontaines«, in: ders., Studien zur französischen Frühaufklärung, Frankfurt a.M. 1972, S. 44–68.

9 Vgl. ausführlicher zur Kunstpolitik des absolutistischen Frankreich Germer, Stefan: Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV., München 1997.

von Kunstsammlungen und die Entwicklung von Präsentations- und Vermittlungsformen bildender Kunst. Trotzdem sind sie nicht einfach als Vorläufer der späteren Museen zu verstehen: Die ab 1667 in Paris veranstalteten akademischen Ausstellungen fanden sporadisch und jedenfalls höchst unregelmäßig statt;¹⁰ sie zeigten eben erst fertig gestellte Exponate anstelle von anerkannten Meisterwerken, deren ästhetische Legitimation sich nicht der Institution der Akademie verdankte, sondern dem wertenden Publikum, dem sie als Leistungsschau präsentiert wurden. Die Zeitlichkeit solcher der Gegenwart verpflichteten Veranstaltungen weicht von den Museen als heterotope Speicher und Archive der Moderne völlig ab.¹¹

Aus dem Dispositiv der Ausstellung, dem primären Interaktionssystem zwischen Künstlern bzw. Künstlerinnen und ihrem Publikum, ergibt sich eine grundlegende Differenz zu denjenigen literarischen Publizitätsformen wie etwa Zeitschriften- und Buchpublikationen, deren Verbreitung im 18. Jahrhundert für die Konzeption der aufgeklärten, bürgerlichen Öffentlichkeit bedeutend war und die für aktuelle Modelle von Kunstöffentlichkeit ebenso einflussreich waren wie diejenige des Museums. Gegenüber der Vorstellung von einer prinzipiell unbegrenzten, ortlosen Öffentlichkeit (»non-lieu« oder »hors-lieu«),¹² einer »Gemeinschaft ohne sichtbare Präsenz«¹³, standen die Kunstausstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts für die gemeinschaftliche Anwesenheit der Besucher und Besucherinnen in den Ausstellungen, womit auch die Dominanz rezeptionsästhetischer Schriften aus dem Bereich des Theaters plausibel wird. Diese Ortsgebundenheit, auf die auch die Kunstkritik immer wieder Bezug nahm, ging allerdings mit der Schwierigkeit der Lokalisierung des Publikums als geschlossenes

10 Meine Recherchen ergaben insgesamt fünf Ausstellungen während der Regierungszeit Ludwigs XIV.: 1667, 1671, 1673, 1699 und 1704 (abweichend von Crow, *Painters and Public Life*, S. 23–39 und Koch, *Kunstausstellung*, S. 127–134). Ab den 1720er Jahren setzen die Ausstellungen zunächst unregelmäßig wieder ein.

11 Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt a.M. 2005.

12 Farge, Arlette: *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris 1992.

13 Chartier, Roger: *Die kulturellen Ursprünge der französischen Revolution*, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 46.

Phänomen einher. Denn das Publikum des französischen 17. und 18. Jahrhunderts war eine zugleich gesellschaftlich konkrete wie höchst imaginäre »Institution des Sozialen«. ¹⁴ Theorie und Praxis waren untrennbar verbunden: »le public« als theoretische Figur wurde angesichts der Evidenz des sich in den periodisch wiederkehrenden Ausstellungen formierenden Menschenansammlungen und der dabei ausgeübten kulturellen Praktik des ästhetischen Urteils entwickelt und umfasste das tatsächliche Ausstellungspublikum ebenso wie die öffentliche Meinung, den Ruhm des Königs, dessen Verherrlichung die Leistungsschauen der Akademie ja dienten, und letztlich den gesamten Zivilisationsstand des *Grand Siècle*.

Über die Geschichte der frühen Ausstellungen lässt sich eine Kartographie des *Publicum* der bildenden Kunst skizzieren, in der unterschiedliche gesellschaftliche und geschichtsphilosophische Institutionenformen des Öffentlichen aufeinander zu beziehen sind. Auf den folgenden Seiten wird vor allem auf zwei Formationen eingegangen, die sich eher durch Gegenläufigkeit denn durch Parallelen auszeichnen, wiewohl ihre Genese sich dem gemeinsamen Begriff »public« verdankt: Publikum und Öffentlichkeit.

PUBLIKUM

Die Verpflichtung der königlichen Künstler und Künstlerinnen ¹⁵ zu regelmäßigen Kunstaustellungen war Teil eines Reorganisationspro-

14 Zum Begriff der »imaginären Institutionen des Sozialen«: Castoriadis, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 1984, bes. S. 233–250; Vogl, Joseph: »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 15.

15 Die Pariser *Académie* zählte auch mehrere weibliche Mitglieder, die nicht mit den gleichen Stimm- und Amtsrechten ausgestattet waren wie ihre männlichen Kollegen, an den Ausstellungen jedoch teilnahmen. Diese 15 Künstlerinnen konnten an den Sitzungen der *Académie* nicht teilnehmen und daher auch keine ihrer Ämter bekleiden, so dass zwischen den ausschließlich männlichen Akademikern und den Künstlern und Künstlerinnen der Akademie, die an den Ausstellungen teilnahmen, unterschieden werden muss.

jekts der *Académie royale de peinture et de sculpture*, das der Intendant der Königlichen Bauten Jean-Baptiste Colbert in den 1660er Jahren durchsetzte. Die Akademiker wehrten sich zunächst erbittert gegen diese öffentlichen Leistungsschauen. Erst im späten 17. und im 18. Jahrhundert, als die Mittel der königlichen Kulturpolitik gekürzt und sie zunehmend auf die Teilnahme an den Ausstellungen angewiesen waren, nahm ihr Widerstand *volens nolens* ab. Sie konnten nun nicht mehr auf ausreichende Aufträge von kirchlicher oder königlicher Seite zählen: Das Patronagesystem hatte sich grundlegend gewandelt. Die Künstler und Künstlerinnen waren auf private Aufträge und damit auf die Beurteilung ihrer Arbeiten durch das Kunstpublikum angewiesen, und das wichtigste Instrument zur Erreichung dieses Publikums waren die Ausstellungen.

Diese Veranstaltungen waren fest in die königliche Repräsentationspolitik integriert: 1699 bildete die *exposition publique* der *Académie* einen von zahlreichen Festakten zum Anlass der Errichtung eines Reiterstandbilds Ludwigs XIV. an der *place Louis le Grand*, der späteren *place Vendôme*. Noch im 18. Jahrhundert wurden die Ausstellungen häufig mit den traditionellen Begriffen »solemnités« oder »fêtes« bezeichnet und damit als Feste zu Ehren des Königs und des Andenkens an die Gründung der *Académie* verstanden. Diese Vorstellung war nicht auf die Ausstellungen der Kunstakademie beschränkt, sondern galt auch für andere, aus religiösen Festkontexten hervorgegangene Präsentationsgelegenheiten für bildende Kunst im Pariser Stadtleben, die von Künstlern und Künstlerinnen innerhalb und außerhalb der Akademie gleichermaßen genutzt wurden. Neben den Maiausstellungen (*Mays*) der Kirchen Nôtre-Dame und Saint-Germain-de-Près, die beide bis in das frühe 18. Jahrhundert veranstaltet wurden, waren dies die Fronleichnamsausstellungen an der *place Dauphine*. Diese einmal jährlich stattfindenden Kunstpräsentationen im Freien standen allen Interessierten offen und entwickelten sich im Laufe des Jahrhunderts, losgelöst von ihrem religiösen Kontext, zur bedeutendsten Ausstellungsmöglichkeit außerhalb der *Académie*, so dass sie immer mehr von Künstlerinnen genutzt wurden, als diesen der Zugang zur Akademie erschwert wurde.¹⁶ Die Bedeutung der höfischen bzw. städtischen und religiösen Festkultur für diese Kunstveranstaltungen ist im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Lösung der bildenden Kunst

16 Kernbauer: Platz des Publikums, S. 113-118 und 253-267.

von traditionellen populären Festkulturen bezeichnend: Denn für fast alle Präsentationsformen bildender Kunst im Pariser Stadtraum war die Einbindung in Fest- und Vergnügungskontexte zentral, bevor die von Peter Stallybrass und Allon White beschriebenen und von Tony Bennett für die Geschichte des Museums als zentrales Charakteristikum übernommenen kulturellen Abgrenzungstendenzen einsetzten. Die Anleihen bei der populären Festkultur waren auch in London bedeutend, wo die Vorläuferorganisationen der späteren *Royal Academy* ab den 1720er Jahren verschiedene Kunstpräsentationen im Stadtraum organisierten.¹⁷

In den bildlichen Darstellungen der Ausstellung von 1699 ist die *Grande Galerie* des Louvre, in dem die *Académie* beherbergt war, detailliert geschildert. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen aber nicht die Exponate selbst, sondern die Besucher und Besucherinnen, und mit ihnen die performativ inszenierten Rezeptionskriterien bildender Kunst. In einer der erhaltenen Druckgrafiken drängt das Publikum ungeduldig in die *Grande Galerie*, es kommt zu tumultartigen Szenen (Abb. 1).



Abb. 1: Jacques Langlois, *Almanach de 1700* (Detail)

In der Ausstellung selbst jedoch, dem Ort der Zelebration königlicher Macht, herrscht Ordnung. Die Illustration zeigt Kunstinteressierte unterschiedlicher gesellschaftlicher Ränge und Altersstufen. Zwei Geistliche schreiten die Galerie ab, ein Mann instruiert seine Begleiterin,

17 Solkin: *Painting for Money*, passim.

eine Mutter oder Erzieherin ihre Tochter. Ein Connoisseur nimmt ein Lorgnon für einen Detailblick auf eines der Exponate zu Hilfe, daneben finden Gespräche über die ausgestellten Werke statt, begleitet von nachdrücklichen Gesten des Zeigens und Erklärens. Die Praktik der Kunstrezeption ist als Anwendung und Vermittlung von Wissen dargestellt. Nicht umsonst handelte es sich bei der Ausstellung im Louvre um eine Leistungsschau der königlichen Akademie, die von einem verständigen, zu einem verbindlichen Qualitätsurteil fähigen Publikum beurteilt werden musste. Die Ausstellung war eine öffentliche Übung: *exercices publiques* hießen die von Colbert geforderten Aktivitäten im Einklang mit der absolutistischen Kunstpolitik.

Für manche Beobachter bot dieses Verhalten einen kuriosen Anblick, etwa für den deutschen Mathematiker und Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm, der seine Befremdung angesichts der »unvergleichlichen Judicir-Sucht der Pariser« nicht verbarg.¹⁸ Sturms Verwunderung wurde nicht durch das für ihn ungewöhnliche Ereignis einer Kunstausstellung ausgelöst, sondern durch das Verhalten der Besucher und Besucherinnen, die der Valorisierung der ausgestellten Werke diene. Ebenso wie sein Reisebericht ging auch keiner der erhaltenen innerhalb von Frankreich publizierten Ausstellungsberichte¹⁹ näher auf die gezeigten Exponate ein: Wie bei den bildlichen Darstellungen stand das urteilende Publikum im Vordergrund, das die ausgestellten Arbeiten und damit die Existenz der *Académie* legitimierte, Jahrzehnte vor der Entstehung musealer Präsentationsformen, in denen ein solcher ästhetischer Nobilitierungsprozess sozusagen räumlich institutionalisiert war.

Die zeitgenössische Bedeutung, die diesem urteilenden Publikum zugeschrieben wurde, ist ohne die Tradition der Theaterliteratur und deren intensiven theoretischen Auseinandersetzungen kaum denkbar. Das vielleicht bekannteste Beispiel ist die *Querelle du Cid*, ein Disput, in der der heftigen kunsttheoretischen Kritik der *Académie française*

18 Sturm, Leonhard Christoph: Leonhard Christoph Sturms Durch einen grosen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen, Augsburg 1719, Brief XIII, n.p. In Sturms Beschreibung der Ausstellung mischen sich Eindrücke der Wettbewerbsausstellung der Studenten, die im August im Versammlungsraum der *Académie* stattfand.

19 Vgl. etwa einen Bericht im *Mercure Galant*, September 1699, S. 226–227.

an Corneilles Theaterstück *El Cid* dessen großer Erfolg beim Pariser Publikum entgegengehalten wurde. Dies war kein Einzelfall: Immer wieder wurde im 17. Jahrhundert das Publikum angerufen, wenn Künstler und Künstlerinnen ihre Werke gegen Kritik verteidigen wollten.²⁰ Der abbé d'Aubignac sprach 1663 vom Publikum als einem »Tribunal«, das ein geheimes (in der zeitgenössischen Verwendung des Wortes bedeutete dies: »nicht nachvollziehbares«), aber zugleich unfehlbares Urteil trafe, und als Pierre Richelet die Beschreibung vom Richteramt des Publikums in das *Dictionnaire françois* aufnahm wurde die »Judicir-Sucht« auch für das Kunstpublikum zur Verpflichtung.²¹

Der Bezug auf das Theaterpublikum bedeutete zugleich ein Verständnis von Kunstrezeption als sozialer Praxis, wobei die Parallele in der direkten Konfrontation des Werks mit einer Gruppe anonymer, gesellschaftlich heterogener Rezipienten und Rezipientinnen gezogen wurde. Für die Beschreibung des Umgangs mit bildender Kunst im 17. und 18. Jahrhundert ist ein solches Gemeinschaftsmodell unverzichtbar. Dies ist aus den erhaltenen Illustrationen ebenso ersichtlich wie aus der Dominanz der Gesprächsform als Technik der Kunstrezeption und der Wissensvermittlung. Die wichtigsten kunsttheoretischen Publikationen des 17. Jahrhunderts, darunter die Texte André Félibiens und Roger de Piles⁷, wurden als »conversations«, »dialogues« oder »entretiens« verfasst.²² Die Interaktion mit dem Gemälde, ja die Vollendung des Werks durch die Betrachter, wie es bei Piles heißt, waren zentral für Kunstrezeption.²³

Das Ausstellungspublikum der Kunstakademie ging schon bald über den kleinen Kreis von Angehörigen des Hofes und des Pariser Stadtadels hinaus. Bei der Ausstellung von 1699 verkaufte die Akademie etwa 400 *livrets* (Begleitkataloge, in denen alle Exponate mit

20 Bürger: Zur Auffassung des Publikums, S. 44–68.

21 Hédelin, François, abbé d'Aubignac: Deux dissertations concernant le poeme dramatique, Paris 1663, S. 3; Richelet, Pierre: Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, Genf 1680, S. 229-230.

22 Félibien, André: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Paris 1725; De Piles, Roger: Conversations sur la connoissance de la peinture, Paris 1677; ders.: Dialogue sur le coloris, Paris 1699.

23 De Piles, Roger: Cours de Peinture par principes, Paris 1708, S. 258.

ihren Werkdaten verzeichnet waren). Zur Schätzung der Besucherzahlen muss diese Zahl mehrfach multipliziert werden, denn die *livrets* wurden in der Regel gemeinsam vor den Bildern benutzt. Das Zielpublikum Colberts und der *Académie* umfasste aber neben diesen Besuchern und Besucherinnen auch Kunstinteressierte außerhalb der Stadt Paris und damit auch die Kunstkritik. Und als Bestandteil der Glorifizierung des Herrschers konzipiertes Element war »le public« zugleich ein sozialer Körper wie eine kunsttheoretische Konzeption, eine Bewertungsinstanz ästhetischer Qualität, die innerhalb des absolutistischen Öffentlichkeitsverständnisses einen dreifachen Platz einnahm: Sie umfasste »le peuple« (das Volk des absolutistisch regierten und verwalteten Frankreich), »les étrangers« (die in Paris ansässigen Botschafter anderer europäischer Fürstenhöfe) und »la gloire« (den Ruhm der Nachwelt).²⁴ Der Repräsentationsanspruch der absolutistischen Kulturpolitik und damit auch der Öffentlichkeitsanspruch der Ausstellungen der *Académie* beinhalteten alle diese Kategorien.

ÖFFENTLICHKEIT

Die Einbindung in den absolutistischen Ruhmesdiskurs führte im 18. Jahrhundert zu einer umfassenden Neukonzeption des Publikums als zugleich gesellschaftliches wie auch geschichtsphilosophisches Phänomen. Besonders bedeutend für die rezeptionsästhetische Rekontextualisierung bildender Kunst waren die 1719 veröffentlichten *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* des Historikers und Diplomaten Jean-Baptiste Du Bos, eine Schrift, die mit Übersetzungen ins Englische, Holländische und Deutsche rasch auch außerhalb Frankreichs einflussreich wurde.²⁵ Diese Untersuchung über Dichtkunst, Malerei und Musik diente immer wieder zur Legitimation der Ausstellungspraxis und der Diskussion über die Folgen öffentlicher Rezeption bildender Kunst.

Die Schriften des 17. Jahrhunderts hatten das »Publikum« als eine überzeitliche Urteilsinstanz über die Qualität eines Kunstwerks und als

24 Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993, S. 184–185.

25 Du Bos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1982.

Quelle künstlerischen Ruhmes dargestellt, und damit war seine Rolle auch kunsttheoretisch nahtlos in die absolutistische Kulturpolitik integrierbar. Du Bos übernahm diese Vorstellung, übertrug sie jedoch in ein geschichtsphilosophisches System, das der Bedeutung des zeitgenössischen Publikums einen zentralen Platz einräumte. Das Kunsturteil blieb direkt an traditionelle Ruhmeskonzeptionen geknüpft. Wie Du Bos im Vorwort zur Ausgabe letzter Hand im Jahr 1740 schrieb, war es sein Hauptanliegen gewesen, zu zeigen, wie die Reputation eines Künstlers entstehe und ob diese irdische, zeitgenössische Präfiguration auf dauerhaften Ruhm vorausweise.²⁶ Entscheidend war die (von Nicolas Boileau übernommene) Unterscheidung zwischen dem womöglich kurzfristigen Erfolg eines Künstlers zu Lebzeiten und seiner Nachwirkung. Ihre Komplexität und Attraktivität für die nachfolgenden Autoren erhielten die *Réflexions critiques* durch die hier nur in kurzen Zügen skizzierbare Übertragung der traditionellen Ruhmesvorstellung auf eine neue geschichtsphilosophisch verankerte Konzeption von Kunstöffentlichkeit.

Du Bos führte Zeitgenossenschaft und Überzeitlichkeit, Kritik und Ruhmesversprechen zu einer zugleich gesellschaftlich fassbaren und überzeitlich wirkenden Einheit zusammen. Sein Kunstpublikum war ein Agent der Vernunft, der ästhetische Qualität und letztlich die kulturelle Größe eines Zeitalters bestimmen und gewährleisten sollte und bereitete den Begriff »Öffentlichkeit« als Legitimationsgrundlage und Wertmassstab für zivilisatorische Reife vor, und zwar gerade durch die Einbettung in eine neue Form historisch wirkmächtiger Zeitlichkeit: Jahrzehnte vor seiner Institutionalisierung im Museum war eine eigenständige Formation des Öffentlichen theoretisch ausformuliert und gesellschaftlich wirksam, die mit ihrer Einbindung in den Ruhmesdiskurs auch denjenigen Aspekt der Überzeitlichkeit umfasste, der die späteren Museen auszeichnete. Dieses Verständnis von Kunstöffentlichkeit entwickelte sich nicht erst in Folge der akkumulativen Erweiterung von Präsentations- und Bewertungsrahmen bildender Kunst, sondern auch durch die Neupositionierung des Publikums innerhalb eines geschichtsphilosophischen Systems.

Du Bos, der mit der Theatertradition deutlich besser vertraut war als mit der Kunsttheorie, bezog sich in den *Réflexions critiques* auch auf die *Querelle du Cid*: Die Meinung des Publikums bürgte für ihn

26 Ebd., Avertissement, n. p.

nicht nur für die Popularität eines Kunstwerks, sondern für dessen Qualität.²⁷ Damit maß er dem Publikum normative Macht bei, ähnlich einer Medizin, die nur ein starker Geist ertragen könne: Ein unbegabter Dichter, so Du Bos, könne wohl bestehen, solange er seine Stücke allmählich, über Vermittlung eines kleineren Kreises, an die Öffentlichkeit brächte, doch vor dem versammelten Publikum (»public attroupé«) sei ihm Verachtung sicher.²⁸ Als unfehlbarer Maßstab für künstlerische Größe fungierte das organlose, unsichtbare »sentiment intérieur«, ein Instrument ästhetischer Empfindsamkeit und naturalisierten Geschmacks, das Spontaneität und Reflexion vereinte und damit ein universal wirksames ästhetisches Urteilsvermögen ermöglichen sollte.

Es ist möglich, dass Du Bos den Anblick eines Kunstpublikums gar nicht kannte. Jedenfalls führte ihn die ab den 1720er Jahren in dichter Abfolge einsetzende Ausstellungsreihe der Kunstakademie nicht zu einer Erweiterung oder Modifikation seiner Darstellung für die späteren Auflagen der *Réflexions critiques*. Zugleich aber wurden diese Biennalausstellungen zeitgenössischer Kunst zum bedeutendsten Wirkungsort der Kunstöffentlichkeit. Bereits zur Jahrhundertmitte waren die Ausstellungen im Louvre mit etwa 20.000 Besuchern und Besucherinnen innerhalb von wenigen Wochen Publikumsmagnete und wurden von den Künstlern und Künstlerinnen der Akademie mehr oder weniger professionell genutzt.²⁹

Die stetige Zunahme der Besucherzahlen allerdings verstärkte nicht nur die Bedeutung der Ausstellungen (und damit auch die Notwendigkeit, in dem neuen Format zu reüssieren) und diejenige der *Académie royale* als zentrales Organ der Pariser Künstlerschaft, sondern auch die wachsende Kluft zwischen der in den Ausstellungen versammelten Menge und der Idealkonstruktion der Kunstöffentlichkeit. Zur Jahrhundertmitte waren die Zweifel daran, dass die Menschenansammlungen im Louvre tatsächlich dasjenige »public« verkörperten, dessen Urteil maßgeblich sein sollte, bereits weit verbreitet. 1755 widmete sich ein ganzer Artikel im *Mercure de France* den »Doutes

27 Du Bos: *Réflexions*, II, S. 467–468.

28 Ebd., II, S. 63–64.

29 Über diesen Prozess: Bättschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

sur l'existence d'un public». ³⁰ Diese Zweifel waren der Aufwertung des Publikums zur Instanz des Öffentlichen geschuldet und führten zur Entwicklung einer Reihe von Negativmodellen zur Abgrenzung des Idealbegriffs von seinen vermeintlichen zeitgenössischen Fehlformationen. Eine der bedeutendsten davon war die »Menge«, (»multitude«), die für Unabgeschlossenheit, Wandelbarkeit und Heterogenität stand, die »soziale und politische Existenzform der Vielen Als Viele«. ³¹

Während »public« (die Öffentlichkeit, die politisches Handeln legitimierte) sich zu einem Schlüsselbegriff der Aufklärung entwickelte, blieb »multitude«, ein Gegenbegriff, der an den Rändern der projektierten Gemeinschaft der Aufklärung konzipiert war, als ein konstitutives Außen *par excellence*. Entscheidend waren dabei zunächst weniger soziale Distinktionen oder bestimmte Charakteristika der in dieser Menge versammelten Einzelnen als ihre strukturelle Verfasstheit: ungeschlossen, wankelmütig und uneinheitlich war die gemeinschaftliche Schließung zur Öffentlichkeit (»public«) unmöglich. Dass zeitgenössische Autoren die Bezeichnung »multitude« nun immer häufiger auf die Besucher und Besucherinnen der Ausstellung anwandten, ist ein Indiz für die Abwertung dieses heterogenen und anonymen Publikums. Auch dafür gab es Vorläufer in der Theaterliteratur. »Multitude« hatte zunächst das zeitgenössisch konkrete Publikum bezeichnet, das mitunter positiv charakterisiert werden konnte, da es den Keim des wahren Urteils in sich trage – so taucht es bei Molière im Vorwort von *Les Facheux* auf ³² – doch viel häufiger diente es als Beschreibung einer Geißel des Theaters und als Ursache für dessen abnehmenden Wert, wie bei La Mesnardière. ³³ Gegenüber der für künstlerische Qualität nicht maßgeblichen, sondern gefährlichen gesellschaftlichen Größe der Menge in Gestalt der unkalkulierbaren Vorlieben des anonymen, auf Vergnügungen neugierigen Stadtpublikums, stand der Begriff »public«, dem nun als die »Öffentlichkeit« der Aufklärung ein politisch wie ästhetisch wirksamer Mehrwert zukam.

30 [Louis de Boissy]: Doutes sur l'existence d'un public, in: *Mercure de France*, März 1755, S. 32–40.

31 Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien 2005.

32 Molière: *Œuvres complètes*, Paris 1971, I, S. 483.

33 La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de: *La Poétique*, Paris 1639, S. K-L.

DER WEG ZURÜCK

Die Geschichtsschreibung der Aufklärung hat Publikums- und Öffentlichkeitsmodelle zunächst auseinander rücken lassen. »Publikum« bezeichnet heute die Ansammlung von Besucher und Besucherinnen bei einem kulturellen Ereignis oder dessen Zielgruppen, die je nach Professionalisierungsgrad und Abhängigkeit von wirtschaftlichen Erfolgen mehr oder weniger klar definiert und umworben werden – ohne denjenigen Nimbus gemeinschaftlicher politischer und ästhetischer Urteilskraft, die einmal die Öffentlichkeit in den für die Kunsttheorie besonders einflussreichen Darstellungen, etwa in Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, auszeichnete. Nun ist aber, wie Habermas selbst bereits in der ersten Ausgabe seines Buches diagnostiziert hat, das Zeitalter des Glaubens an die gesellschaftliche Kraft des öffentlichen Urteils und seine Institutionalisierung vorbei. Was bleibt, sind lokale Ansammlungen von Zuschauern und Zuschauerinnen, Konsumenten und Konsumentinnen, für die die von Michael Hardt und Toni Negri gewählte Bezeichnung »multitude« naheliegender scheint. Allerdings evozieren die beiden Autoren für ihre Konzeption der »Menge« eine politisch-emanzipatorische Bedeutung, die diese nahe an klassische Vorstellungen von »Öffentlichkeit« rückt, so dass grundlegende Charakteristika, wie etwa die Unschließbarkeit zu politischer Kohärenz, verloren gehen.³⁴ Weniger häufig ist in aktuellen Debatten der Begriff »Öffentlichkeit« selbst zu finden, der seit den frühen 1990er Jahren seltener geworden ist. Zwar wird der theoretischen Konzeption von Betrachterbezügen in der aktuellen Diskussion große Aufmerksamkeit zuteil, so dass es in der Kunsttheorie zahlreiche Ansätze gibt, das Kunstpublikum als Einheit zu fassen. Insbesondere die zeitgenössischen relationalen Kunstpraxen räumen, so ein Konsens des umfangreichen theoretischen Begleitdiskurses, dem Bezug zum Publikum als aktiver (oder durch die Kunst aktivierter) Partner eine zuvor nicht gekannte Bedeutung ein.³⁵ Doch kreist die Begrifflichkeit der *Relational Aesthetics* nicht um das »Publikum«, das eher als passiver

34 Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt a.M./New York 2004.

35 Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998; Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, *October* 110, Herbst 2004, S. 51–79.

Empfänger des Werks denn als adäquater Partner von Künstlern und Künstlerinnen zitiert wird. Kunsttheoretische Aktivierungsbestrebungen laufen häufig über andere Begriffe.

Die politische Philosophie hat stattdessen den Begriff der »Gemeinschaft« herangezogen, der seit dem Austausch zwischen Maurice Blanchot und Jean-Luc Nancy bis hin zu aktuellen Publikationen einflussreich geblieben ist.³⁶ Der Begriff »Gemeinschaft« birgt nun aber hochproblematische Implikationen, und so hat Irit Rogoff in bewusster Abweichung davon die Bezeichnung »Kollektivität« eingeführt.³⁷ Für ihre Konzeption eines tatsächlich kritischen Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft spricht Rogoff von »collectivities« und »mutualities«, wobei sie sich explizit nicht auf Nancys Gemeinschaftsbegriff, sondern auf diejenige Subjektkonstruktion bezieht, die Nancy an einem anderen Ort, nämlich in seinem späteren Text *Singulär plural sein* entworfen hat.³⁸ Rogoffs »Kollektivität« beinhaltet eine Form der Auseinandersetzung mit, über und durch Kunst, die sie als »Kritikalität« (»criticality«) bezeichnet, als eine Form der Kritik, in der die Stimmen von Kunstschaffenden, Publikum und Nichtpublikum gleichberechtigt sind. Mit dem von ihr skizzierten produktiven »Wegsehen« (»Looking Away«) können Diskurshöhen und Erfahrungsräume nivelliert werden, indem neben der Beachtung von Kunstwerken, ästhetischen Regelwerken und künstlerischen Intentionen auch die tatsächlichen, zufälligen, ortsgebundenen Erfahrungen im und außerhalb des Ausstellungsraums zu ihrem Recht kommen.³⁹

36 Blanchot, Maurice: *La communauté inavouable*, Paris 1984 (dt.: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin 2007); Nancy, Jean-Luc: *La communauté désœuvrée*, Paris 1986 (dt.: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart 1988); Esposito, Roberto: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Zürich/Berlin 2004.

37 Rogoff, Irit: »WE. Collectivities, Mutualities, Participations«, in: Dorothea von Hantelmann/Marjorie Jongbloed: *Performativität in der Kunst/Performativity in Art*, Köln 2002, S. 126–133 (dt.: »WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen«, in: ebd., S. 52–60).

38 Nancy, Jean-Luc: *Être singulier pluriel*, Paris 1996 (dt.: *Singulär plural sein*, Zürich/Berlin 2005.)

39 Rogoff, Irit: »Looking Away: Participations in Visual Culture«, collabarts.org, unter: <http://collabarts.org/?p=6> (letzter Zugriff am 5.3.2012).



Abb. 2: Besucherschlange, 54. Biennale von Venedig

Das heute an Kunsthallen, Museen und Biennalen (Abb. 2) sich versammelnde anonyme Publikum macht Kuratoren und Kuratorinnen nicht weniger zu schaffen als den Kunstakademien des 18. Jahrhunderts, und man begegnet ihm mit den zeitgenössischen Instrumenten der Kunstpräsentation, Pressearbeit und Vermittlung. Wenn die kulturelle Beteiligung der Öffentlichkeit an einem Museum oder einer Ausstellungshalle mit Konsumverhalten gleichgesetzt wird, so wird diese zu einer analysier- und quantifizierbaren Größe. Wie Jan Verwoert festgestellt hat, ist die Erfassung von Zielgruppen und den diesen unterstellten Bedürfnissen und Interessen nicht nur eine notwendige Geste der Unterwerfung gegenüber Sponsoren, sondern

»artikuliert (...) auch die verständliche Sehnsucht danach, den Adressaten des eigenen kulturellen Angebots kennen zu lernen und auf diesem Wege endlich zu erfahren, für wen man denn da überhaupt arbeitet. (...) Es liegt in der Natur anonymer Öffentlichkeiten, dass diese Frage stets unbeantwortet verhallt.«⁴⁰

Verwoert schlägt daher vor, das Charakteristikum der kulturellen Öffentlichkeit – und damit sowohl das Publikum als auch die Kunstkritik

40 Verwoert, Jan: »Ist da draussen noch jemand? Wert, Macht und Ethik der Kritik angesichts der Anonymität der kulturellen Öffentlichkeit«, in: Silke Boerma (Hg.), *Mise-en-scène. Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*, Kunstverein Hannover, Hannover 2007, S. 65–66.

– als eine spezifische Form von Theatralität zu sehen: nicht als eine gesellschaftlich lokalisierbare, sondern als eine imaginäre Größe, die selbst eine Form von Realität erzeugt, indem die intendierten Rezeptionsgruppen von Projekten, Ausstellungen und Texten transparent werden.

Die Diskussion um Partizipationsmodelle ist im vergangenen Jahrzehnt von den *Relational Aesthetics*, der Propagierung einer Kunst des Sozialen und der Produktion sozialer Beziehungen, dominiert worden. Allerdings wird bei aller unbestreitbarer Emphase selten klar, um wessen »Relationen«, also »Beziehungen«, es denn gehen soll: Zwischen den Kunstschaffenden und ihrem Publikum? Innerhalb des versammelten Ausstellungspublikums als Gemeinschaftserlebnis? Oder zwischen dem einzelnen Betrachtern und Betrachterinnen und der »Welt« außerhalb des Ausstellungsraums, einer Welt, die aus nicht immer ganz nachvollziehbaren Gründen gegenüber dem musealen Innenraum als privilegiert dargestellt wird? Die häufig kritisierte theoretische Unschärfe der *Relational Aesthetics* hat zur Verwirrung einiges beigetragen. Ihrem Partizipationsmodell wurde wiederholt das Politische abgesprochen: Gerade das Konsensuale des durch die Arbeiten der *Relational Aesthetics* als Werkprodukt erzielten Gemeinschaftsmodells legt die Vermutung nahe, dass hier nur der Kitt der Gemeinschaft geliefert werden soll – und das wäre ja kaum ein emanzipatorisches, sondern ein altbekanntes bürgerliches Modell.⁴¹

Im Zusammenhang mit der sowohl historisch als auch zeitgenössisch produktiven kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit dem Theaterpublikum erscheint ein Aspekt an Nicolas Bourriauds *Relational Aesthetics* besonders interessant. Nach Bourriaud nimmt der Modus der Rezeption bildender Kunst gegenüber anderen Formen zeitgenössischer Kultur eine privilegierte Rolle ein. Kunst produziere eine besondere Form der Soziabilität: Nicht nur im Unterschied zum Fernsehen oder der Literatur, die individuell konsumiert würden, sondern auch im Unterschied zu Theater und Kino, zweier Kunstformen, die nach Bourriauds Darstellung »kleine Gruppen vor (...) unmissverständlichen Bildern zusammen führen«, erlaube die Kunst während der

41 Vgl. Rancière, Jacques: »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«, in: ders., Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006, S. 96–97.

Rezeption auch Diskussion und daher Gemeinschaft.⁴² Damit ist aber nicht das Gespräch des 17. Jahrhunderts gemeint, das die Übersetzung des bildlichen in »sprachlichen Genuss«⁴³ ebenso bedeutete wie es zur Erstellung eines gültigen Urteils dienen sollte, sondern der Austausch unter den Rezipienten und Rezipientinnen als eigenständiger Mehrwert. Denn der Stoff der Gemeinschaft ist bei Bourriaud sprachlicher Natur. Offensichtlich ist in den *Relational Aesthetics* mehr gemeint als nur das »Publikum«, das über einen solchen *Mehrwert* nicht verfügt, sondern vorläufig nur einmal eine *Mehrzahl* bezeichnet.

Dieses »bloße« Publikum hat neben Irit Rogoff mit Jacques Rancière einen weiteren Fürsprecher, wobei dessen Konzept des »emanzipierten Zuschauers« in Auseinandersetzung mit dem Theater entstanden ist.⁴⁴ Rancière spricht nicht vom »Publikum« selbst, sondern von den Betrachtern und Betrachterinnen des Bühnen- oder Kunstspektakels, doch genau daher ist eine Übersetzung und konzeptionelle Übertragung auf das »Publikum« zulässig: Rancière verlangt keinen Mehrwert durch Mehrzahl. In der kunst- und theatertheoretischen Tradition, auf die er sich stützt, insbesondere im epischen Theater Bertolt Brechts, ist das reine Zuschauen als Gegenform von Handeln oder Wissen ein Mangel, den es durch die Kunst, genauer durch emanzipierende, aktivierende Formen des Theaters und der bildenden Kunst, zu überwinden gilt. Dies jedoch, so Rancière, ist nicht ein Mittel zur Emanzipierung, da es ja nur das pädagogische Verhältnis zwischen Künstlern und Künstlerinnen bzw. ihrem Werk und dem Publikum bestätigt, das sich aus einem Wissensgefälle um die richtige Form der Kunstrezeption ergibt. Der emanzipatorische Schritt bestünde statt dessen in der Anerkennung des Schauens als Handlung, die die Aufteilung des Sichtbaren bestätigt oder verändert, einer Anerkennung dessen, dass die »Welt zu interpretieren« bedeutet, sie zu verändern. Erst durch die Aufwertung des Rezeptionsprozesses wird die Position der Zuschauer und Zuschauerinnen tatsächlich als partizipierend erkannt. Dies bedeutet aber auch, dass sie in der Lage – und berechtigt – sein muss, »die Performanz der Aufführung aufzulösen«, Distanz einzunehmen, das Gesehene in ein bloßes Bild zu übertragen und mit ande-

42 Bourriaud: *Esthétique relationnelle*, S. 15-16.

43 Marin, Louis: *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003, S. 19.

44 Rancière, Jacques: »The emancipated spectator«, *Texte zur Kunst* 85 (Juni 2005), S. 35–52 (dt.: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009).

rem Gelesenen, Gesehenen, Imaginierten zu verbinden – mit Irit Rogoff könnte man ergänzen: »wegzusehen«. Entscheidend ist also, dass auch distanzierte, interpretierende Zuschauer und Zuschauerinnen als partizipierend wahrgenommen werden. Emanzipation bedeutet das »Verschwimmen der Gegensätze zwischen denen, die betrachten, und denen, die handeln«.⁴⁵

Der bereits erwähnte Umstand, dass Rancière nicht eigentlich vom Publikum oder einem anderen Kollektivsingular spricht, sondern von einzelnen Zuschauern und Zuschauerinnen, verdient abschließend noch kurz Aufmerksamkeit. Rancière stellt die Annahme in Frage, dass »das Wesen des Theaters das Wesen der Gemeinschaft« sei, im Unterschied zu Fernsehen oder Kino. Dies bedeutet eine Absage an vermeintlich privilegierte Kunstformen, sei dies nun das Theater, oder, aus der Sicht Bourriauds, die bildende Kunst. »Das Privileg des Theaters« sollte, so Rancière, »als lebendige Gegenwart infrage gestellt werden und die Bühne wieder mit dem Erzählen einer Geschichte oder dem Schreiben oder Lesen eines Buches gleichgesetzt werden.«⁴⁶ Diese Bühne ist die bildende Kunst gleichermaßen, wenn sie die Differenziertheit und Unkalkulierbarkeit desjenigen Publikums, das das 18. Jahrhundert »multitude« nannte, begreift und erträgt, und es nicht zusammenschließt zu Formationen, die wie selbstverständlich als Subjekte emanzipatorischer Kunst angenommen werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- Auerbach, Erich: »La cour et la ville«, in: ders., Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung, Bern 1951, S. 12–50.
- Auerbach, Erich: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, München 1933.
- Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London/New York 1995.
- Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, October 110, Herbst 2004, S. 51–79.

45 Rancière, The emancipated spectator, S. 49–50.

46 Ebd., S. 52.

- Blanchot, Maurice: *La communauté inavouable*, Paris 1984 (dt.: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin 2007).
- [Boissy, Louis de]: *Doutes sur l'existence d'un public*, in: *Mercure de France*, März 1755, S. 32–40.
- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Bürger, Peter: »Zur Auffassung des Publikums bei Du Bos und Desfontaines«, in: ders., *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt a.M. 1972, S. 44–68.
- Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993.
- Castoriadis, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 1984.
- Chartier, Roger: *Die kulturellen Ursprünge der französischen Revolution*, Frankfurt a.M./New York 1995.
- Crow, Thomas E.: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven/London 1985.
- De Piles, Roger: *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris 1677.
- De Piles, Roger: *Cours de Peinture par principes*, Paris 1708.
- De Piles, Roger: *Dialogue sur le coloris*, Paris 1699.
- Diderot, Denis e.a. (Hg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1966–67, Bd. VII, S. 761.
- Du Bos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1982.
- Esposito, Roberto: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Zürich/Berlin 2004.
- Farge, Arlette: *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris 1992.
- Félibien, André: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1725.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt a.M. 2005.
- Germer, Stefan: *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1990.
- Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (Hg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich 2010.

- Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt a.M./New York 2004.
- Hédelin, François, abbé d'Aubignac: *Deux dissertations concernant le poème dramatique*, Paris 1663.
- Hölscher, Lucian: »Öffentlichkeit«, in: Otto Brunner u.a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978 (2004), S. 413–467.
- Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005.
- Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln 2011.
- Kester, Grant H.: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley 2004.
- Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967.
- La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de: *La Poétique*, Paris 1639.
- Marin, Louis: *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003.
- McClellan, Andrew L.: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994.
- Molière, *Œuvres complètes*, hg. v. Georges Couton, Bd. I, Paris 1971.
- Montaignon, Anatole de (Hg.): *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648–1792)*, Paris: 1875–1909.
- Nancy, Jean-Luc: *Être singulier pluriel*, Paris 1996 (dt.: *Singulär plural sein*, Zürich/Berlin 2005).
- Nancy, Jean-Luc: *La communauté désœuvrée*, Paris 1986 (dt.: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988).
- Rancière, Jacques: »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«, in: ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S. 96–97.
- Rancière, Jacques: »The emancipated spectator«, *Texte zur Kunst* 85 (Juni 2005), S. 35–52 (dt.: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009).
- Richelet, Pierre: *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Genf 1680.
- Rogoff, Irit: »Looking Away: Participations in Visual Culture«, *collabarts.org* (<http://collabarts.org/?p=6>).

- Rogoff, Irit: »WE. Collectivities, Mutualities, Participations«, in: Dorothea von Hantelmann/Marjorie Jongbloed (Hg.), *Performativität in der Kunst/Performativity in Art*, Köln 2002, S. 126–133 (dt.: »WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen«, in: ebd., S. 52–60).
- Solkin, David: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven/London 1993.
- Stallybrass, Peter/White, Allon: *The Politics and Poetics of Transgression*, London 1986.
- Sturm, Leonhard Christoph: *Leonhard Christoph Sturms Durch einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen*, Augsburg: Jeremia Wolfffen 1719.
- Verwoert, Jan: »Ist da draussen noch jemand? Wert, Macht und Ethik der Kritik angesichts der Anonymität der kulturellen Öffentlichkeit«, in: Silke Boerma (Hg.), *Mise-en-scène. Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*, Kunstverein Hannover, Hannover 2007, S. 65–66.
- Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien 2005.
- Vogl, Joseph: »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a.M. 1994.

Genuss und Kritik.

Partizipieren im Theaterpublikum

BETTINA BRANDL-RISI

Ein gelehriger Adept des Bayreuther Rezeptionsmodus, Albert Lavignac, berichtet prototypisch im kollektiven »wir« über seine Aufführungserfahrungen 1897 in Bayreuth: »Nun herrscht Totenstille im weiten Raum, jeder hält den Atem an, eine tiefe Gemütsregung bringt das Herz zum Klopfen«, um wenig später das Aufwachen aus einer Art Narkose zu beschreiben: »Wie aus einer Ekstase erwachen wir am Ende des ersten Aktes und den letzten Akkord noch im Ohr treten wir ins Freie, um etwas frische Luft zu schöpfen.«¹

Dass Wagner dem Zuschauer weit mehr zutraute, ihn nicht nur als »organisch mitwirkenden Zeugen«, sondern als »nothwendigen Mitschöpfer des Kunstwerks«² verstand, ist natürlich bekannt. Andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, wie sehr die Haltung der »Andacht«³ und Versenkung sich mit dem Bayreuther Stil und seiner

1 Lavignac, Albert: »Le Voyage artistique à Bayreuth« (1897), zit. nach: Barth, Herbert (Hg.), Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876–1976, in Zusammenarbeit mit Dietrich Mack und Wilhelm Rauh, München 1976, S. 89.

2 Wagner, Richard: Oper und Drama, hg. v. Klaus Kropffinger, Stuttgart 1984, S. 351 u. 344.

3 Wagner, Richard: »Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels ›Der Ring des Nibelungen‹ (1863)«, in: ders., Gesammelte Schriften und Dichtungen, 10 Bde, Leipzig 1871–73 (im Folgenden GSD), Bd. 6, S. 276: »So, mit frischen, leicht anzuregenden Kräften, wird ihn der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen,

Wirkungsgeschichte verbindet. Es wurde immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass u.a. Wagners Vorstellung der Aktivierung des Zuschauers ein Vorläufer jener großen Mobilmachung des Publikums war, die sowohl auf dem Theater wie auch in der neu entstehenden Theaterwissenschaft als Entdeckung des Zuschauers gefeiert wurde bis hin zur Reformulierung der Prozesse zwischen Bühne und Zuschauer-raum als Feedbackschleife durch Erika Fischer-Lichte, in der der »Gegensatz zwischen Handeln und Zuschauen kollabiert«, da der Zuschauer »als Zuschauer, d.h. als Wahrnehmender, immer auch zugleich ein Handelnder« sei, der »durch sein Tun *und* das, was ihm geschieht, auf den Verlauf der Aufführung Einfluß nimmt.«⁴

Genau dieses Moment von Handlung an der Schnittstelle von Be-
wegen und Bewegtwerden interessiert mich nun insbesondere: die
Publikumsdimension des Festspiels, wobei ich die Zuschauer und
-hörer hier ganz prononciert in den Plural setzen möchte. Wenn sich
Fest als jenes (herausgehobene) Ereignis bestimmen lässt, das sich in
einer geteilten Erfahrung vollzieht und der Herstellung und Inszenie-
rung von festlichen Gemeinschaften dient, so möchte ich der Frage
nachgehen, wie eine solche Herstellung von Gemeinschaften sich in
der Rahmung des Repräsentationstheaters vollzieht insbesondere als
Handlungsspielraum des Publikums. Dabei interessieren mich nicht so
sehr die großen Freiräume der Partizipation, die mit zahlreichen die
Institution Theater aufspirenden Experimenten eröffnet wurden,
sondern dasjenige, was in einer so stark regulierten Form wie dem
bürgerlichen Repräsentationstheater noch in dessen aktuellen Reflexi-
onen möglich ist, weswegen ich ausgehend von einigen Beobachtun-
gen bei Wagner zum einen die Konvention des Applauses zwischen
Synchronisierung und Widerstreit beleuchten möchte und andererseits
die Frage nach Partizipation in einer speziellen Performance, dem vo-
kalen Synchronisierungsprojekt *Deutschland 2* der Gruppe Rimini
Protokoll aus dem Jahr 2002, stellen möchte. Möglicherweise er-
scheint das zunächst für unser Thema als marginal, und um die Grenze

ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist. In seinem eigenen
Begehren erfaßt, wird er willig folgen, und schnell wird ihm ein
Verständniß aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich
sein mußte.« (S. 166f).

4 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004,
S. 100.

geht es ja tatsächlich in vielerlei Hinsicht, doch wäre mir daran gelegen, darin etwas sichtbar zu machen, was der Sichtbarkeit entzogen bleibt. Dass dabei kein emphatisches Verständnis von Gemeinschaft gar im Sinne der Gemeinde zum tragen kommt, sei auch schon vorab bemerkt.

Auch wenn Wagner in den unterschiedlichen Phasen seines Denkens und Arbeitens ziemlich deutlich vor Augen stand, dass das Publikum, das er wollte, nicht zu bekommen war – sei es, weil es (wie in den frühen Schriften formuliert) erst nach der Revolution existieren würde⁵ oder weil ihm (so beklagt er es etwa in »Publikum und Popularität« 1878) auch nur die ästhetische Responsivität abging, die er für unerlässlich hielt,⁶ – so war er jedoch höchst aufmerksam für die performativen Qualitäten ebendieses Publikums, sei es im Kasperltheater⁷, sei es sogar in der Oper: »Wer im Theater, die meistens schlechten Aufführungen unbeachtet lassend, sich [...] ein sehr unterhaltsames und lehrreiches Schauspiel verschaffen will, der wende der Bühne den Rücken zu und betrachte sich das Publikum [...]«⁸ Doch

5 Vgl. etwa Wagner, Richard: »Brief an Theodor Uhlig, 12.11.1851«, in: ders., Briefe, ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Hanjo Kesting, München/Zürich 1983, Bd. 4, S. 176.

6 Wagner lobt am Pariser und Wiener Publikum allerdings die Empfänglichkeit für formale Schönheit, für Melodie (so etwa die Unterbrechung des Tannhäuser-Marsches im ersten Cantabile in Paris). Vgl. Wagner, Richard: »Publikum und Popularität« (Bayreuther Blätter 1878), in: GSD, Bd. 10, S. 61–90.

7 Vgl. zu Wagners Begeisterung über das Publikum im Kasperltheater (Heidelberg 1871): »Bis um 10 Uhr und darüber standen wir gefesselt da und nahmen von den einzigen Einfällen einen förmlichen Trost mit; der deutsche Volkswitz lebt noch. Besonders ergötzlich war die Wechselwirkung des Publikums (meist Buben) und des Kasperl, sie redeten miteinander, und die kleinsten Kinder mischten sich in die Handlung.« Wagner, Cosima: »Tagebucheintrag 14.05.1871«, in: dies., Die Tagebücher 1869–1877, hg. von der Stadt Bayreuth, ediert und kommentiert von Martin Gregor Dellin und Dietrich Mack, vollständiger Text der in der Richard-Wagner-Gedenkstätte aufbewahrten Niederschrift, Bd. 1, München/Zürich 1976, S. 388.

8 Wagner: Publikum und Popularität, S. 71.

nicht als gleichschwebend gestimmte Gemeinschaft, sondern als »heterogene Menge« Einzelner tritt ihm dieses Publikum entgegen:

»In einer der vorzüglichsten früheren Aufführungen des ›Tristan‹ in München beobachtete ich, während des letzten Aktes, eine lebenvolle Dame mittleren Alters in vollster Verzweiflung der Gelangweiltheit sich gebärdend, während ihrem Gatten, einem graubärtigen höheren Offiziere, die Tränen der tiefsten Ergriffenheit über die Wangen flossen.«⁹

»Publikum« ist für Wagner allerdings bekanntlich ein Kampfbegriff, der in den Zürcher Schriften programmatisch gegen jene Idee des Volkes gesetzt war, die in der griechischen Polis jenseits der Trennung von ästhetischer Erfahrung und politischem Handeln auch die am Theater Teilnehmenden bezeichnete, in einer Öffentlichkeit, die ganz selbstverständlich der Kunst ihren Ort im öffentlichen Bewusstsein zwies, in einer vollkommenen Gemeinschaft, die keinen Widerspruch zwischen Individualität und sozialem Handeln kannte.¹⁰ Als »Publikum« gilt ihm dagegen die moderne Degenerationserscheinung des Volkes unter den Bedingungen von Kunst als Industrie, die nur auf Gelderwerb und Unterhaltung zielt.¹¹ Den Begriff des Publikums als Öffentlichkeit im nichtkorrumpierten Sinn wiederzugewinnen versu-

9 Ebd., S. 72.

10 Zur Idee des Volkes vgl. etwa Wagner, Richard: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: GSD, Bd. 3, S. 42–177, hier S. 128: »Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten.« Zum Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft vgl. Wagner, Oper und Drama, S. 203: »Bewußte Individualität [...] gewinnen wir nur in der Gesellschaft [...]. Das Individuum ohne Gesellschaft ist uns als Individualität vollkommen undenkbar; denn erst im Verkehr mit anderen Individuen zeigt sich Das, worin wir unterschieden von ihnen und an uns besonders sind.« Vgl. zu Wagners Konzept von Gemeinschaft in Hinsicht auf das Polis-Konzept bei Aristoteles Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt a.M. 1994, besonders S. 156–161; Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung, Stuttgart 1982, S. 64.

11 Zum Verhältnis von ›Volk‹ und ›Publikum‹ vgl. insbesondere Wagner, Richard: »Die Kunst und die Revolution«, in: GSD, Bd. 3, S. 11, 48; vgl. auch Wagner: Oper und Drama, S. 388–390.

chen die frühen Festspielkonzeptionen Wagners. Nicht überraschend allerdings der Einwand von Carl Dahlhaus gegenüber der späten Realisierung des Bühnenweihfestspiels:

»Ein *Parsifal*-Hörer aber, der sich in selbst- und weltvergessener Kontemplation in das Werk versenkt, ist ebenso mit sich allein wie Wackenroders Joseph Berglinger beim Hören von Kirchenmusik, die ihn in eine Andacht versetzt, in der ästhetische und religiöse Gefühle ineinander übergehen. Der Festcharakter, der eine Isolierung des einzelnen gegenüber dem anderen nicht duldet und zu dessen Wesen die Gemeinsamkeit derer gehört, die sich als Publikum um ein Werk versammeln, scheint aufgehoben zu sein.«¹²

Die Spannung offenzuhalten zwischen der performativen Realität des Post-Wagner-Publikums als Gemeinschaft der vereinzelt Versunkenen einerseits und der Möglichkeit einer Vergemeinschaftung im Publikum als Wiedergewinnung eines Orts der politischen Öffentlichkeit andererseits, das möchte ich probeweise in meinen Überlegungen zum Publikum versuchen, die von dieser kursorischen Wagner-Lektüre ihren Fragehorizont beziehen.

Eine kleine Präzisierung zu dem Begriff von Öffentlichkeit, der hierbei in Frage käme: Dass es sich nicht um die kritische, diskursiv operierende Öffentlichkeit im Sinne von Habermas handelt, wenn wir von den theatralen Aufführungen sprechen, in denen Publikum performativ handelt, ist evident. Doch möchte ich an der Assonanz des Öffentlichen festhalten, die im Wort »Publikum« hörbar bleibt (weswegen ich es auch gegenüber den Begriffen Zuschauer und Zuhörer eigentlich bevorzuge), eines öffentlichen Raumes, der in sich die vielfach beschworene Verwandtschaft der performativen Künste und ihrer Virtuosität zu einem Verständnis politischen Handelns birgt – eines Handelns, das die Gegenwart anderer voraussetzt und anders als die handwerkliche Arbeit kein Produkt herstellt, seinen Zweck in sich selbst hat und im Vollzug aufgeht (so Hannah Arendt über die griechische Polis).¹³

12 Dahlhaus, Carl: »Richard Wagners ›Bühnenfestspiel‹. Revolutionsfest und Kunstreligion«, in: Walter Haug/Rainer Warning (Hg.), *Das Fest* (= Poetik und Hermeneutik, Band 14), München 1989, S. 592–609, hier S. 597.

13 Vgl. Arendt, Hannah: »Freiheit und Politik« (1958), in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. von

Was nun den Begriff der Gemeinschaft anbelangt, der im Rahmen dieser Überlegungen schon mehrfach fiel, so möchte ich gleich vorausschicken, dass er eigentlich besser durch den oben skizzierten des Publikums und der Partizipation zu ersetzen wäre. Ein derart voraussetzungsreiches Konzept wie das der Gemeinschaft, dessen politiktheoretische Implikationen und dessen historische chamäleonhafte Karriere vom aristotelischen Polis-Konzept, politischen Ursprungsphantasien über religiöse Zusammenhänge bis hin zu rassistischen Konzepten des 20. Jahrhunderts reichen, lässt sich ohne weitreichende Standortbestimmungen eigentlich gar nicht legitimieren. Wenn ich nun doch den Begriff der Gemeinschaft nicht ganz aus meinem Vokabular gestrichen habe, meint er nicht viel mehr als eine Form von Kollektiv, die als temporäre Zusammenkunft von Individuen gedacht ist, die keine Einheit konstituieren, keine Institution oder ähnliches, also ein eher funktional gedachtes, nicht emphatisches Konzept.

Partizipation, so wie ich sie hier verstehen möchte, soll nicht bereits vorab ein Modus des Politischen oder des Ästhetischen sein, sondern

»erfasst das Verhalten von Individuen oder Kollektiven am Schnittpunkt von Passivität und Aktivität, Bewegtwerden und Bewegen. Partizipieren heißt nicht notwendig, Mitglied einer Gruppe oder Institution zu sein. Zu Partizipation kommt es, wo ein Akteur den Eindruck hat, dass sein eigenes Erleben, Erfahren und Handeln sich in einer ›realen‹ oder ›virtuellen‹ Nähe zu dem anderer vollzieht. [...] Wie entstehen flüchtige Kollektive des (Re-)Agierens? Und wo sind die Grenzen solcher Kollektive, die dafür sorgen, dass Individuen sich ausgeschlossen fühlen oder Partizipation verweigern?«¹⁴

Der Unterschied zwischen Immersion und Partizipation wäre dann genau darin zu sehen, dass Immersion keine Distanz zulässt, Partizipation dagegen eine Freiheit der Entscheidung impliziert.

Nun könnte man fragen: Wie äußert sich gelingende/zustimmende Teilhabe, die nicht nur als individuelles Erleben, sondern als kollekti-

Ursula Ludz, München ²2000, S. 201–226, hier S. 206f. Arendt selbst stellt in diesem Zusammenhang die Analogie zu virtuellen Künstlern her.

14 Programmpapier der gleichnamigen Arbeitsgruppe im SFB »Kulturen des Performativen«, unter: http://www.sfb-performativ.de/seiten/text_schwerpunkt3.html (letzter Zugriff am 16.02.2011).

ver Prozess öffentlich wahrnehmbar wird: in verbaler Anerkennung, gestischer/stimmlicher Akklamation, Begeisterung, in einem Effekt von Immersion, stummer Responsivität, als aktive Partizipation? Als stilles, staunendes Sitzen oder johlende, trampelnde Bewegung? In Passivität (Interpassivität), in Re-Agieren, in Mit-Agieren?

Applaus ist eine kollektive Geste. Versuchen Sie einmal, als Einzelner oder Einzelne jemandem zu applaudieren, es wird eher sein wie ein Zitat von Applaus, und Sie werden es nicht lange durchhalten. Applaus dagegen funktioniert in der Gruppe, und er funktioniert kollektivierend. Er ist eine Handlung, die immer auch schon eine Reaktion ist, die ihrerseits zu Reaktionen aufruft.

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich Klatschen zur präferierten performativ gestischen Realisierung von affirmierender Teilhabe an Aufführungen der performativen Künste. Daneben gab es aber (und gibt es eingeschränkt weiterhin) das Herausrufen, Da Capo-Rufe, Zischen, Husten, Pochen, Trampeln, Pfeifen, Zwischenrufe während der Aufführung.¹⁵

Publikum sein als Geschichte des konzentrierten Zuhörens und Zuschauens, insofern die Bühnenaktion gemeint ist, ist ja bekanntlich eine recht kurze Geschichte. Das, was wir als Rezeptionshaltung der Stille und Bewegungslosigkeit kennen, kann als Erfindung des 19. Jahrhunderts (oder präziser: des späten 18. Jahrhunderts in Wien) gelten, die sich jedoch noch lange nicht völlig durchsetzte, vielmehr blieb eine Art von gleichschwebender Aufmerksamkeit für Gesprächspartner, interessante Gäste und Aktionen auf Bühne oder Podium bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eher die Regel denn die Ausnahme. Peter Szendy hat das neue Ritual des bürgerlichen Konzertbesuchs als Erfahrung des Hörens und Sehens in einer signifikanten Doppelung beschrieben: das Hören als Zuhören dessen, was performt wird, aber auch des Zusehens, wie andere (und man selbst) zuhören (oder ihnen zuhören, wie sie zuhören). Diese kulturelle Disposition des Hörens geht einher mit der Etablierung eines öffentlichen Konzertwesens, der Konzertkritik und musikalischen Presse. Aufmerksames Hören entsteht, so Szendy, als Interiorisierung von kritischen Stimmen (Kompo-

15 Vgl. Primavesi, Patrick: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt a.M. 2008, S. 363.

nist, Enthusiasten, Kritiker, Claqueure): als Erfahrung widerstreitender Stimmen (*polémologie*), die sich unseres inneren Ohres bemächtigen.¹⁶

Wenn ich die historische Publikumskonfiguration, die sich mit dem Namen der Claque der Pariser Oper verbindet, hier in Erinnerung rufen möchte, so geschieht dies nicht unter den Auspizien der Wagnerschen Verdikte gegen die Kommerzialisierung des Theaterbetriebs, für die ihm gerade Paris das Sinnbild war (und insbesondere die berufsmäßigen Applaudere waren ihm naturgemäß ein Graus), sondern um in Erinnerung zu rufen, dass die Claque als Symptom einer Kultur der performativen Aushandlung von Aufführungen (sei es Triumph oder Fiasko) durch das Publikum gelesen werden kann.¹⁷

Die Claque wurde schon in den zeitgenössischen Dokumenten als Extremfall des aktiven Publikums adressiert, das eine Performance in der Performance macht¹⁸ und in dieser Verstärkungsfunktion damit die Wirkung einer Aufführung allererst ermöglicht. In Hector Berlioz' Satire liest sich das so: »Ja doch, man applaudiert; aber wie! wie schlecht kommt das heraus! Das Publikum hat guten Willen, aber keine Ausbildung, kein Ensemble, und deshalb kommt keine Wirkung zustan-

16 Szendy, Peter: »L'art de la claque ou: S'écouter écouter au concert«, in: Escal, Françoise (Hg.), *Le concert*, Paris 2000, S. 91–110, hier S. 110. Vgl. auch ders., *Listen. A History of our Ears*, aus dem Französischen übertragen von Charlotte Mandell, New York 2008.

17 Etwas ausführlicher über die Frage von Applausgesten in Hinblick auf die Claque habe ich an anderer Stelle gehandelt. Vgl. Brandl-Risi, Bettina: »Applaus: Die Gesten des Virtuosen«, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Gesten. Inszenierung, Aufführung und Praxis*, München 2010, S. 266–280.

18 Ein naheliegendes Beispiel wäre der Theaterskandal um die Pariser *Tannhäuser*-Aufführung 1861, die als Paradebeispiel für eine Aufhebung der Trennung von Akteuren und Zuschauern im Sinne der Ästhetik des Performativen von Robert Sollich analysiert wurde und bei der die Organisation von Applaus bzw. Ablehnung (wenn auch unter Ausschluss der Claque) eine wesentliche Rolle spielt. Vgl. Sollich, Robert: »Theater als Skandal. Einige Fußnoten zu einer Ästhetik des Performativen«, in: Christel Weiler/Jens Roselt/Clemens Risi (Hg.), *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin 2008, S. 101–115.

de.«¹⁹ Nichts als »feurige Dilettanten« seien den Claqueuren diejenigen, die »gedankenlos und ohne P r o b e in ihre Reihen kommen und applaudieren.«²⁰ Die Wertschätzung ihrer Performance bemisst sich auch daran, dass der *chef de claque* der Pariser Opéra, Auguste Levasseur, in den 1830er Jahren von der Direktion ein höheres Gehalt als die Gesangsstars bekam. Clagues waren übliche Erscheinungen im Konzertwesen, jedoch nirgends derart erfolgreich und andauernd institutionalisiert wie an der Pariser Opéra als Dauereinrichtung zwischen Publikum und Personal,²¹ abgesichert durch Verträge mit den Sängern und der Direktion, mit einem Umfang von bis zu 100 Akteuren für eine Premiere, die strategisch im Zuschauerraum platziert wurden und von Levasseur dirigiert mit einer Strategie, die der *chef de claque* gemäß Libretto-Studium, Probenbesuchen, Gesprächen mit Direktion, Sängern, Assistenten festlegte und zu einer Gesamtwirkung orchestrierte. Neben den *tapageurs* (heftige Klatscher) gab es u.a. die *connaisseurs* (beifällig murmeln, auf teuren Sitzen, Verse auswendig wissen, Kommentare), *rieurs* (Lacher), *chatouilleurs* (die Nachbarn unterhalten und positiv stimmen durch Schnupftabak, Bonbons, Theaterzettel, lustige Unterhaltung), die *pleureuses* (Weinende, meistens Frauen), die *chauffeurs* (vor Theaterzetteln in Entzücken ausbrechen und das Stück anpreisen, an öffentlichen Orten werbewirksam agieren) und natürlich die *bisseurs* (Da-capo-Rufer).

In der Ausdifferenzierung von Funktionen der Akklamation oder Ablehnung, die das professionalisierte Publikum der Claque auszeichnete, wird das diffizile Geflecht von Haltungen, Aufteilungen und Dynamiken sichtbar, das zuallererst diesen eigenartigen Singular »Publikum« konstituiert als vielfach geteilte Gemeinschaft. Eine Gemeinschaft, deren Bindemittel die Synchronisierung in der Geste des Klatschens ist (und somit in dieser sehr reduzierten Bewegung eine Gemeinschaft in Bewegung herstellt), eine Geste, die ihrerseits von der Claque als Steuerungsinstrument verstärkt, gelenkt und vereinheitlicht werden kann, so dass sich zuletzt durch den Prozess des Applaudierens

19 Berlioz, Hector: Abendunterhaltungen im Orchester, aus dem Französischen übertragen von Elly Ellès, Leipzig 1909, S. 109.

20 Ebd., S. 98f.

21 Vgl. zum Folgenden Walter, Michael: Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1997, S. 332f.

eine zunächst unentschieden aufgenommene Aufführung wie ein großer Erfolg anzufühlen beginnt.

Aufschlussreich wird nun ein Rückgriff auf jene Dialektik von Regelmäßigkeit und Exzess, die die Umwertung des Körpereinsatzes in den Festkonzepten des 19. Jahrhunderts markiert. Der Prozess der zunehmenden Ausschaltung des Körpers und der Körperlichkeit aus den Festkonzepten des Bürgertums entspricht dessen Ausschaltung aus dem Aktionsradius des Publikums, insbesondere, indem Aufstehen und Herumgehen sowie Essen untersagt und Körpergeräusche wie Husten versucht wurden zu unterbinden.²² Die Entladung der Körperlichkeit, die Regeln überschreitet, reduziert sich zunehmend auf die Geste der klatschenden Hände, allenfalls begleitet von stimmlichen Äußerungen, deren Angemessenheit (der richtige Zeitpunkt) zudem aus dem Verlauf der Aufführung herausgedrängt wird und an den Rand, den Umschlagspunkt zwischen Aufführung und Nicht-Aufführung, positioniert wird: als Schlussapplaus. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts beginnt sich die Sitte zu verbreiten, Künstlern nach Ende der Aufführung mit Applaus zu danken. In unseren Theater- und Konzert Ritualen wurde der Rand der Performance der Umschlagspunkt der kollektiv zur Schau gestellten Aufmerksamkeit in die individuelle Antwort des Zuschauers und -hörers, die individuell geäußert jedoch gleich wieder kollektivierend funktioniert: Der Applaus gilt den Performern, die gerade nicht mehr performen und doch noch nicht ganz

22 Ein spätes wiederum Bayreuther Beispiel für diese Haltung findet sich in Igor Strawinskys Bericht über sein Unbehagen im *Parsifal* 1912, der zunächst nur die körperliche Depravierung wahrnimmt: »Eine Fanfare erteilt das Zeichen zur Andacht, und die Zeremonie nahm ihren Anfang. Ich kroch ganz zusammen und rührte mich nicht. Nach einer Viertelstunde hielt ich es nicht mehr aus; meine Gliedmaßen waren mir eingeschlafen, ich musste eine andere Stellung einnehmen. Krach – schon geht's los! Mein Stuhl macht ein Geräusch, das mir hundert wütende Blicke einbringt. Ich krieche noch einmal ganz in mich zusammen, denke aber dabei nur noch an eines, nämlich an das Ende des Aktes, das meinen Qualen Einhalt gebieten wird. Schließlich kommt die Pause, und ich werde durch ein paar Würstchen und ein Bier belohnt. Kaum habe ich mir eine Zigarette angezündet, da ruft mich die Fanfare schon wieder zur Andacht auf.« Strawinsky, Igor: *Leben und Werk*, Zürich 1957, zit. nach: Barth: *Festspielhügel*, S. 116.

aus dem Performen ausgestiegen sind, den Glanz und den Schatten der Rolle und der Leistung gewissermaßen noch hinter sich habend. Für die Dogmatisierung dieser Praxis sei exemplarisch Romain Rolland in einem Brief 1891 aus Bayreuth angeführt:

»Ihr wisst, dass es in Bayreuth streng verboten ist, Beifall zu klatschen, außer am Ende der Vorstellung, und selbst dann ist es den Schauspielern verboten, sich vor dem Publikum zu verneigen. Man gestattet lediglich, dass der Vorhang sich noch einmal öffnet (denn hier öffnet man ihn, man hebt ihn nicht), das heißt, die Toten bleiben Tote, und die Helden bleiben Helden und werden nicht wieder zu Schauspielern.«²³

Es gab (und gibt heute noch in gewissen Rahmen, wie beispielsweise dem klassischen Ballett) den Applaus und die Bravo-Rufe, die dem Moment und der einzelnen Schwierigkeit oder Schönheit gelten: nach der erwarteten Bravour-Arie in einer Belcanto-Oper, während der 32 *fouettés* der klassischen Ballerina. Selbst Wagner pflegte, so überliefert durch Felix Weingartner, in seine Lieblingsstelle in der Blumenmädchen-Szene des 2. Aufzugs *Parsifal* hinein aus seiner Loge »Bravo« zu rufen.²⁴ Und auch von Saint-Saëns können wir über den »Walkürenritt« 1876 von einem noch wirksamen Rezeptionsverhalten lernen: »Trotzdem der Meister sich Beifallsbezeigungen verboten hatte, erhoben sich laute Rufe in dem Zuschauerraum; es wird einem

23 Rolland, Romain: Brief an seine Mutter, 22./23. Juli 1891 (abgedruckt in: Schweizerische Musikzeitung Juli 1951), zit. nach Barth, Festspielhügel, S. 78. Dass in der Bayreuther Aufführungspraxis die Illusionierung des Publikums, das Verschwinden des Darstellerkörpers hinter seiner Figur, noch über das Ende der Aufführung hinaus zu perpetuieren versucht wurde, bedürfte einer längeren Diskussion. Der zugestandene Applaus und der sich wieder öffnende Vorhang machen jedoch auf die Schwellenfunktion dieses Moments am Rande der Performance als eines prekären umso mehr aufmerksam.

24 Weingartner, Felix: »Erinnerungen an die »Parsifal«-Aufführungen 1882«, in: ders., Lebenserinnerungen, Wien/Leipzig 1923, zit. nach: Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.), Richard Wagner: *Parsifal*. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 131.

schwer, bei einer solchen Szene ruhig zu bleiben.«²⁵ Doch auf breiter Front durchgesetzt hat sich eben der randständige Ort des Applauses am Ende der Aufführung.

Wie steht es nun aber mit der Partizipation im nur am Schluss applaudierenden Publikum? Die kollektive Aufmerksamkeit des Bayreuther Publikums, die selbst ein Husten mit strengen Blicken der Sitznachbarn und Zischen ahndet, ist eine Form von Kollektivität, die gleichzeitig eine »public solitude«, eine öffentliche Einsamkeit im Sinne von Herbert Blau impliziert,²⁶ die den Einzelnen als Einzelnen in der Dunkelheit des Zuschauerraums noch schärfer herauspräpariert. Was geschieht, wenn nun am Rand der Aufführung der Einzelne aus dem Dunkel wieder ins Licht rückt, seine Reaktion und Aktion eingefordert wird, sein Applaus, der in der multiplizierten und sich potenzierenden Klanggestalt des Klatschens wiederum eine so kollektive Handlungsweise ist oder werden kann, dass unisono-Klatschen, womöglich im selben Takt, wie ein bitterer Widerhall totalitärer Parteiveranstaltungen an unser Ohr zurückschlägt? Und gleichzeitig impliziert Applaus ja immer auch dessen andere Seite, die Ablehnung, und auch in diesem Widerstreit – so lernen wir von den Auseinandersetzungen des Publikums im 19. Jahrhundert, die im institutionalisierten Widerstreit von Claque und Gegenclaque wiederum nur ihre augenfälligste Inkarnation finden – konstituiert sich Publikum in diesem merkwürdigen singularischen Sinn.

Aus ritualtheoretischer Perspektive betont Klaus-Peter Köpping in seinen Überlegungen zum Fest insbesondere dessen paradoxe Struktur, die sich etwa in den zusammenfallenden Verhaltensmustern von »Andacht und Ausgelassenheit« realisiere.²⁷ Mein Vorschlag wäre, diese Paradoxie in Anschlag zu bringen, um Publikumsverhalten im Ereignis der Aufführung zu beschreiben.

25 Saint-Saëns, Camille: »Bayreuth und »Der Ring des Nibelungen«« (1876), in: ders., Harmonie und Melodie, Berlin ²1905, zit. nach: Barth, Festspielhügel, S. 47.

26 Blau, Herbert: The Audience, Baltimore 1990, S. 257. Vgl. auch Pfeiffer, K. Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturalanthropologischer Medientheorie, Frankfurt a.M. 1999, S. 199.

27 Köpping, Klaus-Peter: »Fest«, in: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim/Basel 1997, S. 1048–1065, hier S. 1048.

Ein Ritual, folgt man den Erkenntnissen der Ritualtheorie, schließt grundsätzlich Kritik aus, also gibt es für ein Ritual vermutlich keinen Applaus, für Theater dagegen schon. Wenn es andererseits angebracht erscheint, das ritualaffine Festkonzept im Angesicht eines Theaters zu erhalten, das so stark wie eben bei Wagner auf die Festförmigkeit seiner Aufführungen aus ist, könnte man vielleicht formulieren: Die Abdrängung des Applauses an den Rand der Aufführungen unterstreicht ihren Festcharakter und schafft ihrerseits ein neues ritualähnliches Verhalten, nämlich den Schlussapplaus, der nun (eher im volksfesthaften Sinn) den Festcharakter zwischen Regelmäßigkeit und Exzess noch einmal intensiviert: Hier hat der Exzess sein Spielfeld, und es ist auffällig, dass es kaum irgendwo soviel und so intensiven Applaus ebenso wie Ablehnung gibt wie in Bayreuth – die 90 Minuten Schlussapplaus für die letzte Aufführung von Patrice Chéreaus *Götterdämmerung*-Inszenierung 1980 sind Legende. Noch den legendären Applaus-Bann nach dem 1. Aufzug *Parsifal* könnte man in diese paradoxe Struktur einschreiben: Eine Gemeinschaft (der Wissenden) stellt sich auch in diesem Moment her, in dem der per Reglement untersagte Applaus, der entgegen den allgemeinen Theaterregeln unterdrückt werden muss, einen Applausstau produziert, der sich dann umso heftiger am Ende der Vorstellung entlädt. Vielleicht gar nicht in erster Linie Andacht, sondern primär kollektives Nicht-Klatschen konstituiert hier eine temporäre Gemeinschaft als Publikum, das sich selbst in diesem Moment – vergeblich – zum Verschwinden zu bringen versucht.²⁸

RIMINI PROTOKOLL: *DEUTSCHLAND 2*

Diesem etwas umfangreicheren Versuch, ein historisch eingeführtes eher unemphatisches Konzept von Gemeinschaft und Partizipation im Theaterapplaus nachzuzeichnen, das sich insbesondere durch Synchronisierung bzw. rhythmische Differenzierung herstellt, sollen nun einige Bemerkungen zu einem aktuellen Performanceprojekt an die Seite gestellt werden. Dieses, so meine These, setzt Partizipationsstrategien

28 Zur Frage der Regulierung des Applauses in den Aufführungen des *Parsifal* 1882 und noch 1969 vgl. die abgedruckten Dokumente in: Csampa/Holland: *Parsifal*, S. 242f.

ein, um performativ vokal so etwas wie eine nicht-hierarchische Herstellung einer flüchtigen Gemeinschaft in der Synchronisierung zu erproben, die die Rahmung des Theaters sehr wörtlich nimmt und dabei das Thema der Repräsentation zwischen Bühne und Politik hin und her spielt.

Deutschland 2. Berlin Back Up (2002) des deutsch-schweizerischen Performance-Kollektivs Rimini Protokoll ist keine Aktion im Sinne von Joseph Beuys oder Christoph Schlingensief; es hat ganz und gar keine offene Form, die sich improvisatorisch aus einem kollektiven Handeln ergeben würde. Partizipation funktioniert auch hier innerhalb eines definierten Systems von Theatralität, einer einmaligen Performance innerhalb eines Theaterfestivals («Theater der Welt» 2002). Nach dem erfolgten Umzug des Bundestags nach Berlin wurden ca. 200 Bonner Bürger, allesamt keine Schauspieler, aber viele in irgendeiner Weise professionell dem damals schon aufgegebenen Bonner Parlament verbunden, eingeladen, in Bonn eine komplette Berliner Bundestagsdebatte mitzusprechen, ein Live-Reenactment aufzuführen, das per Live-Übertragung aus dem Berliner Reichstag den Mitwirkenden über Kopfhörer die Stimmen ihrer (parlamentarischen) Vertreter zu hören gab, die sie sich im Moment des Nachsprechens performativ zurückholten, wiederaneigneten. Die Idee des Repräsentanten in unserer repräsentativen Demokratie wie des repräsentierenden Schauspielers wurde damit gleichermaßen ins Schwimmen gebracht. 16 Stunden lang synchronisierten die Bonner Bürger die Berliner Vertreter inklusive des Applauses und der Abstimmungsprozeduren, mit der charakteristischen Differenz, Verschiebung und Defizienz, die Live-Synchronisierung insbesondere für ungeübte Sprecher mit sich bringt.

Publikum erscheint dabei in mehrfacher Weise: diejenigen, die im Berliner Reichstag auf der Zuschauertribüne die Debatte verfolgen; diejenigen vor dem heimischen Fernsehapparat, die der Live-Übertragung der Debatte via Phoenix folgen: jenes mediale Dispositiv und jene medialisierte Form des Publikums wird nun aufgegriffen und bildet die Grundlage für das Setting von *Deutschland 2*, denn die Partizipierenden in Bonn sind ja nicht nur Doubles der politischen Akteure in Berlin, sondern den größten Teil der Performance (immerhin 16 Stunden) als Zuhörende/Zusehende Doubles jener Abgeordneten, die auch in Berlin überwiegend als Zuhörende/Zusehende in Erscheinung treten, die jeweils auf einen Redner in Aufmerksamkeit oder Abgelenktheit bezogen sind. – Das Modell der öffentlichen politischen

Rede und der politischen Öffentlichkeit ist ja aber auch gar nicht viel mehr als der Raum und die öffentliche Aufmerksamkeit der Vielen für das Sprechen der Einzelnen, die sich gegenseitig das Wort übergeben. – Dazu addiert sich dann dasjenige Publikum in Bonn als die bekannten (auf einer weiteren Tribüne sistierten) Theaterzuschauer, die noch eine weitere Publikumssituation dieser Verschachtelung von Publikum hinzufügen, und damit letztlich die Frage nach dem Publikum an uns, als Publikum, zurückspielen. Nun tut mein Reden/Schreiben-Über sein übriges, das *Sie* adressierend die Frage der Partizipation in einer weiteren medialen und temporalen Verschiebung über das Live-Event hinaus öffnet.

Doch noch einmal zurück zur Konstruktion der Situation und zum Ablauf der Performance: Es handelt sich, wie man sieht, um ein sehr strenges Setting, eine strenge Regel der Synchronisierung, deren Art und Weise der Erfüllung jedoch nicht vorgegeben wurde und die in der Qualität der Ausführung nicht sanktioniert wurde. Denn es blieb den Sprechern überlassen, ob sie Form und Rhythmus der Berliner Redebeiträge reproduzierten und damit gleichsam als Bauchredner fungierten, oder zu verstehen versuchten, was sie zu sprechen hatten, dabei aber Differenz und Nicht-Identität hörbar machten im Zögern und Stottern, im Sinn-Suchen den Sinn vokal gleichsam verdeckend durch kaum mehr als phonetischen Lärm. Wenn ich dennoch von einer Geste der Ermächtigung sprechen möchte, die in dieser Performance am Werk war, dann in dem Sinne, dass gerade in der strengen Form und der Differenz, die permanent hörbar wurde, eben die Frage nach der Sichtbarkeit und der Hörbarkeit beständig aufgeworfen wurde, die Frage nach der Legitimität des Ortes und der Akteure des politischen Handelns.

Der Begriff des Politischen, so wie ihn Jacques Rancière formuliert, meint die Aufteilung der Gemeinschaft in »jene, die am Raum der politischen Sichtbarkeit teilhaben, weil sie über den *logos* verfügen, und jene anderen, die nicht daran teilhaben, weil sie nicht über ihn verfügen«. Politik hat als Voraussetzung Gleichheit im Sinne der »Ermöglichung der Gegenüberstellung zweier Stimmen sowie zweier Aufteilungen der gemeinsamen Welt«. ²⁹ Politik entstehe dort, wo die-

29 Muhle, Maria: »Einleitung«, in: Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2008, S. 7–19, hier S. 10.

se Gegenüberstellung, der Dissens passiert: »Politik existiert dort, wo die Rechnung/Zählung der Anteile und Teile der Gesellschaft von der Einschreibung eines Anteils der Anteillosen gestört wird.«³⁰

Die Art von Partizipation, die *Deutschland 2* ermöglicht (und dies gilt in ähnlicher Weise für die 200 Bonner Bürger wie auch für das zweite (Theater-)Publikum, das dieser Performance beiwohnen konnte), ist – folgt man Rancières Argument, und mir ist bewusst, dass ich ihn hier einerseits sehr wörtlich, andererseits aber fast metaphorisch abschwächend verwende – keine vereinheitlichende, harmonisierende, sondern eine, die Konflikt einschließt, Dissens und Stolpern in Rechnung stellt. Die Gemeinschaften und die Öffentlichkeiten, die *Deutschland 2* aufruft, sind nicht nur gedoppelt, sondern mehrfach geteilt, fügen sich nicht zu einer homogenen Figur. Gleichermaßen ist Distanz nicht der einzige Modus des Sich-Verhaltens in diesem Polit-Karaoke, es gibt schließlich auch diejenigen Mitspieler, die nicht beobachtend und in Frage stellend stolpern, sondern gerne so perfekt wie möglich reproduzieren möchten, was sie hören.

Applaus ebenso wie Live-Synchronisation, und das ist mir wichtig noch einmal deutlich zu markieren, haben merkwürdigerweise ein Doppeltes von Affirmation und Differenz, von Sich-Hingeben an das Genießen und Gelingen und gleichermaßen ein Potential zur Kritik. Sie entziehen sich damit einer allzu leichten Zuschreibung, inwiefern Partizipation ermächtigend und scheinbar weniger progressive Publikumsbeteiligungen nur sedierend wirken.

Die Frage bleibt natürlich, zuletzt, an *uns*: Welches Publikum sind wir? Welches Publikum möchten wir sein? Und in welchem Publikum möchte ich welchen Anteil haben?

30 Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a.M. 2002, S. 132.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arendt, Hannah: »Freiheit und Politik«, in: dies., Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, hg. v. Ursula Ludz, München 2000, S. 201–226.
- Barth, Herbert (Hg.): Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876–1976, in Zusammenarbeit mit Dietrich Mack und Wilhelm Rauh, München 1976.
- Berlioz, Hector: Abendunterhaltungen im Orchester, aus dem Französischen übertragen von Elly Ellès, Leipzig 1909.
- Bernbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt a.M. 1994.
- Blau, Herbert: The Audience, Baltimore 1990.
- Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung, Stuttgart 1982.
- Brandl-Risi, Bettina: »Applaus: Die Gesten des Virtuosen«, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (Hg.), Gesten. Inszenierung, Aufführung und Praxis, München 2010, S. 266–280.
- Csampa, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): Richard Wagner: *Parsifal*. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek bei Hamburg 1984.
- Dahlhaus, Carl: »Richard Wagners ›Bühnenfestspiel‹. Revolutionsfest und Kunstreligion«, in: Walter Haug/Rainer Warning (Hg.), Das Fest (= Poetik und Hermeneutik, Band 14), München 1989, S. 592–609.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004.
- Köpping, Klaus-Peter: »Fest«, in: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim/Basel 1997, S. 1048–1065.
- Muhle, Maria: »Einleitung«, in: Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2008, S. 7–19.
- Pfeiffer, K. Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt a.M. 1999.
- Primavesi, Patrick: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800, Frankfurt a.M. 2008.
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a.M. 2002.

- Sollich, Robert: »Theater als Skandal. Einige Fußnoten zu einer Ästhetik des Performativen«, in: Christel Weiler/Jens Roselt/Clemens Risi (Hg.), *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin 2008, S. 101–115.
- Szendy, Peter: »L'art de la claque ou: S'écouter écouter au concert«, in: Françoise Escal (Hg.), *Le concert*, Paris 2000, S. 91–110.
- Szendy, Peter: *Listen. A History of our Ears*, aus dem Französischen übertragen von Charlotte Mandell, New York 2008.
- Wagner, Cosima: »Tagebucheintrag 14.05.1871«, in: dies., *Die Tagebücher 1869–1877*, hg. v. der Stadt Bayreuth, ediert und kommentiert von Martin Gregor Dellin und Dietrich Mack, vollständiger Text der in der Richard-Wagner-Gedenkstätte aufbewahrten Niederschrift, Bd. 1, München/Zürich 1976.
- Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bände, Leipzig 1871–73.
- Wagner, Richard: »Brief an Theodor Uhlig, 12.11.1851«, in: ders., *Briefe*, ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Hanjo Kesting, München/Zürich 1983, Bd. 4, S. 176.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama*, hg. und kommentiert v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984.
- Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997.

Wir sitzen alle am Schneidetisch.

Für eine Politik der Zuschauer

WINFRIED PAULEIT

Das Verhältnis von Produktion und Rezeption – und mit ihr die Konstitution von Öffentlichkeit – ist in den Künsten immer wieder diskutiert worden. Unterschiedliche Figuren dieses Diskurses sind z.B. das Happening als frühe Form der Partizipation in der bildenden Kunst, der Tod des Autors in der Literatur, oder die Politik der Autoren, eine Inthronisierung des Autors auf Seiten des Films. Auch der Diskurs der Neuen Medien hat mit dem Begriff der Interaktion versucht, den innovativen Charakter der Partizipation herauszustellen, um damit dem Mythos eines passiven Publikums in den anderen Künsten neue Nahrung zu geben.

Was zeigt sich in diesen Diskursen? Zunächst einmal, dass die einzelnen Diskurse zum Zuschauer, Leser, Betrachter oder User in der Regel auf spezifische Künste beschränkt bleiben und je eigene Begriffe des Publikums ausbilden. Gleichzeitig erkennt man, dass die einzelnen Diskurse immer im Verhältnis zueinander stehen. Der Betrachter in der bildenden Kunst konstituiert sich aus Unterscheidungen zur Literatur und zum Film. Und die Neuen Medien beanspruchen ihrerseits eine Differenz zu den klassischen Künsten, indem sie den Begriff der Interaktion allein für sich beanspruchen. Für die Politik der Autoren wird im Filmdiskurs aber der Stil eines Autors in der Literatur ebenso vorausgesetzt, wie in den Neuen Medien eine Passivität des Kinzuschauers. Es werden mithin richtige oder falsche Annahmen aus den Nachbardiskursen zugrunde gelegt, die darüber hinwegtäuschen, dass das Publikum möglicherweise viel weniger kunstspartentypisch agieren könnte als angenommen. Als Gegenthese ließe sich beispielsweise

formulieren, dass das Publikum immer vieles zugleich ist. Sprich: im Kunstmuseum verhält man sich nicht nur als Betrachter sondern auch als Leser, Zuschauer und als digital User. Und vielleicht überschreitet man diese Kategorien noch und agiert auch als Hörer und Taster – auch wenn letzteres im Kunstmuseum in der Regel verboten ist.¹

Welche Konsequenzen kann man daraus ziehen? Ich will hier nicht einen allgemeinen und abstrakten Rezipienten postulieren, der eine Synthese aus den Einzelbegriffen (Betrachter, Leser, Zuschauer, User) darstellt. Mir geht es vielmehr darum, die je eigenen Begriffe zu überdenken. Ich will dies für das moderne Kino und seine Zuschauer in Angriff nehmen. Exemplarisch werde ich dabei versuchen, den Begriff einer »Politik der Zuschauer« zu skizzieren: Erstens möchte ich ausgehend von der Nouvelle Vague und ihrer Setzung einer Politik der Autoren an einem Gründungsfilm der Nouvelle Vague (Truffauts *LES 400 COUPS*, 1959) zeigen, dass es sich hierbei im Ansatz bereits um eine Politik der Zuschauer handelt. Zweitens möchte ich an Nanni Morettis Film *CARO DIARIO* (1994) eine Umkehrbewegung festmachen, die den Autorenfilmer wieder als Zuschauer inszeniert. Und drittens versuche ich mit einem kurzen Ausblick auf die Filmtheorie die Spuren einer impliziten Reflexion von Autorschaft und Zuschauerschaft zu skizzieren.

DIE NOUVELLE VAGUE: VOM ZUSCHAUER ZUM AUTORENFILM

Bereits 1948 hatte Alexandre Astruc eine andere Form des Filmemachens skizziert. Er sprach von einer neuen Filmavantgarde, die die Kamera wie einen Federhalter verwenden sollte: »Camera stylo«.² Bereits in diesen Überlegungen wurde der Filmregisseur zum Autor aufgewertet, der einen eigenen Stil des Filmemachens entwickelt. Und François Truffaut hatte in seinem Aufsatz »Une certaine tendance du

1 Vgl. hierzu auch mein eigenes Experiment: Pauleit, Winfried: »Als Kinogänger im Theater. Die neue Schaubühne und die Lesekultur«, in: *Ästhetik & Kommunikation* 110, 2000, S. 35–42.

2 Vgl. Astruc, Alexandre: »Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992, S. 199–204.

cinéma français« in der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* 1954 das Schlagwort von der »Politik der Autoren« geprägt und gegen die gesamte traditionelle Produktionsform des französischen Films ins Feld geführt. Dieser Aufsatz wird heute als einer der Ausgangspunkte für ein modernes Verständnis von Film angesehen; und dieses Verständnis ist mit dem Begriff von Autorschaft verbunden.³

Das Ziel der Politik der Autoren war strategisch. Es ging den cinephilen Enthusiasten und Kritikern der *Cahiers du cinéma* darum, die französische Filmproduktion zu verändern. Eine ihrer Hauptforderungen war die Eigenständigkeit des Films als Kunstform und damit verbunden die Aufwertung der ästhetischen Filmarbeit und ihre Wertschätzung unabhängig von der Literatur und der Filmindustrie. Hitchcock und andere Regisseure des amerikanischen Kinos wurden zu Autoren erklärt. Der Blick wurde damit vom einzelnen Film auf das Gesamtwerk eines Regisseurs verschoben. Gleichwohl wurde das Modell des literarischen Autors übernommen und auf den Film übertragen. Aber das darin enthaltene Argumentationsmuster, das den Regisseur zunächst mit dem großen Schriftsteller gleichstellte, war nicht unbedingt so fortschrittlich, wie das moderne Kino, das diese Enthusiasten Ende der 1950er Jahre mit zu erfinden halfen. Bemerkenswert an dieser Übertragung des Autorenbegriffs ist aus heutiger Sicht, dass nur wenige Jahre später in der Literaturwissenschaft das Konzept von Autorschaft radikal in Frage gestellt – und von einzelnen Positionen (zugunsten des Lesers) verabschiedet wurde, so z.B. von Roland Barthes 1968, und Michel Foucault 1969, während es für den Film offenbar erst etabliert werden musste.⁴

Weiter ist auffällig, dass die jungen Kritiker ihre Argumente aus einer Position der Zuschauer entwickelten. Ihr Ziel war es, metaphorisch gesprochen, aus dem Kinossessel auf den Regiestuhl zu wechseln. Die Erfindung der Politik der Autoren – so lässt sich argumentieren – war also zunächst ein Akt von Zuschauern und damit Teil einer Strategie der Selbstermächtigung. Diese Selbstermächtigung findet allerdings nicht im luftleeren Raum statt. Ihre Basis liegt in den Kinematheken – insbesondere der Cinémathèque française in Paris, die die Kritiker in den 1950er Jahren zu ihrem Ort machen. Diese Institution wurde in den 1930er Jahren von Henri Langlois und anderen leiden-

3 Vgl. Caughie, John: *Theories of Authorship*, London 1981.

4 Vgl. ebd.

schaftlichen Zuschauern gegründet, und in ihr formiert sich eine spezifische Aneignung des Films durch die Zuschauer ebenso wie die Konstitution einer cinephilen Zuschauerschaft. Mit dem Wechsel auf den Regiestuhl Ende der 1950er Jahre werden die Positionen des Zuschauers bzw. Kritikers aber nicht einfach abgestreift. Sie schreiben sich vielmehr in die Ästhetik der Filme der Nouvelle Vague ein mit ihren zahlreichen Verweisen auf das Kino als Ort und Institution und ihren Referenzen auf Filmgeschichte.

Vor dem Hintergrund dieser Bestandsaufnahme werde ich im Folgenden weder die komplexe Theoriedebatte um die Frage von Autorschaft im Film wieder aufrollen, noch die Geschichte und Bedeutung der Kinematheken in diesem Zusammenhang untersuchen. Ich möchte vielmehr einen exemplarischen Film (Truffauts *LES 400 COUPS*) daraufhin befragen, wie sich in dessen Inszenierung die Politik der Autoren zeigt und welche Konzeption des Zuschauers damit verbunden ist. Mit Blick auf diesen Gründungsfilm möchte ich die Ambivalenz dieser Strategie herausarbeiten und zeigen, dass die Politik der Autoren von Anfang an den Keim für eine Politik der Zuschauer implizierte – und dass die Strategie einer Selbstermächtigung der Zuschauer auch im Film selbst zu sehen und zu erfahren ist.

Truffaut skizziert seinen Protagonisten Antoine Doinel als Betrachter, Leser und Zuschauer und mit ihm die unterschiedlichen Strategien der Rezeption und auch der Aneignung von Bildern, Texten und Filmen. Bereits in der ersten Einstellung des Films werden Diskurse der Schrift und der bildenden Kunst aufgegriffen: Wir sehen Schüler, die schreiben. Doinel hingegen malt einem Pin-up einen Schnurrbart an (Abb. 1).



Abb. 1

Im Gewand des banalen Jungenstreichs wird hier die Geste Duchamps wiederholt, der der Mona Lisa einen Schnurbart hinzufügte. Die erste Einstellung dieses Films bezieht sich also nicht auf die großen Schriftsteller als Autoren, sondern auf schreibende Schüler und die Kunst der Aneignung, auf die Geste Duchamps, die als Intervention und als Erklärung zum Ready-made agiert.

Duchamps Geste steht für einen Betrachter, der in die Kunst bzw. in das Kunstwerk eingreift. Im Laufe des Films wird eine ähnliche Konstellation für die Literatur durchgespielt. Doinel ahmt in einem Schulaufsatz Balzacs Stil nach. Er imitiert Balzac wörtlich und wird vom Lehrer des Plagiats bezichtigt. Truffaut überträgt die Strategie der Aneignung von der bildenden Kunst (und der Literatur) auf den Film und seine Zuschauer. Er zeigt wie zwei Jungen im Kino sitzen und anschließend ein Filmstandbild entwenden (Abb. 2).



Abb. 2

Mit dem Standbild eignen sich die Jungen den Film an. Ähnlich wie bei Duchamp handelt es sich um das Porträt einer Frau. Das entwendete Still zeigt die schwedische Schauspielerin Harriet Andersson.⁵ Ein Filmstandbild zeigt aber üblicherweise nicht nur den Schauspieler oder eine einzelne Filmszene. Es vertritt auch als *pars pro toto* den ganzen Film, d.h. es steht für Ingmar Bergmans Film *SOMMAREN MED MONI-*

5 Vgl. Pauleit, Winfried: »Filmfotografie als falsche Spur. Das Kinematografische zwischen Fotografie und digitaler Videoüberwachung«, *Maske und Kothurn* 53 (2/3), 2007 (Falsche Fahrten in Film und Fernsehen), S. 243–254.

KA (DIE ZEIT MIT MONIKA) (1953). Die jungen Zuschauer haben im Filmstandbild Zugriff auf Bergmans Film.

Gerade weil das Filmstandbild Fragment ist, bildet es ein Einfallsort für die Imagination der Zuschauer, mit Hilfe dessen sie den Film zu ihrem Film machen können. Da es sich um ein Fragment handelt, muss der Film vervollständigt werden – und kann in diesem Zuge (in der Fantasie) umgestaltet werden. Filmstandbilder liefern dem Zuschauer die Ermächtigung, um in einen Film imaginativ eingreifen zu können, oder um ihn tatsächlich nachträglich zu bearbeiten. Zahlreiche bildende Künstler und Künstlerinnen haben dieses produktive Potential entdeckt und daraus eine ästhetische Praxis entwickelt, z.B. Richard Hamilton, John Baldessari oder Cindy Sherman.⁶

Truffaut schildert in seinem Film also unterschiedliche Formen der Aneignung. Für die bildende Kunst ist es das Ready-made (bzw. eine Parodie) in Anspielung an die Geste Duchamps. In Bezug auf die Literatur ist es die Imitation bzw. das Plagiat eines großen Schriftstellers durch einen Schüler und in Bezug auf das Filmstandbild kann man von einem fetischisierenden Gebrauch sprechen, der das Teil mit dem Ganzen verwechselt. Allen diesen Strategien ist gemeinsam, dass sie die klassische Unterscheidung von Produzent und Rezipient in Frage stellen bzw. unterlaufen. In der bildenden Kunst steht nicht mehr der Schaffensprozess des Künstlers und seine Meisterschaft im Zentrum, dem bewundernde und anerkennende Betrachter gegenüberstehen, sondern das intellektuelle Spiel und die Erklärung zum Kunstwerk, und schließlich auch die Reflexion und Kritik des gesamten Kunstbetriebs. Duchamps Geste macht die Kunst zu einer Art Salon der intellektuellen Intervention, an der sich im Grunde jedermann beteiligen kann.

Während diese Strategie in der bildenden Kunst zu Zeiten Truffauts bereits als eingeführt und zum gewissen Teil sogar als etabliert gelten kann und in ihrer Folge sich eine andere Art von Öffentlichkeit formiert, die nicht mehr zwischen Betrachter und Meisterschaft des Künstlers unterscheidet und die in den 1950er Jahren beispielsweise im Happening ihren Ausdruck findet, so ist das Beispiel aus der Literatur, die Imitation bzw. das Plagiat Balzacs wesentlich weniger abgesichert. Geschildert wird in diesem Kontext aber nicht

6 Vgl. Pauleit, Winfried: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt a.M. 2004.

allein die unberechtigte Aneignung des Textes durch das Plagiat, sondern auch die Verehrung des Schülers für einen Autor und seinen Stil. Diese Verehrung findet ihren Ausdruck in der Lektüre Balzacs, in der Einrichtung eines Altars für den Autor und in der Imitation von dessen Stil im Schulaufsatz. Diese Form der Aneignung als Verehrung und Nachahmung beschreibt sicherlich im übertragenen Sinne auch das schülerhafte Moment der französischen Cinephilie und mit ihr eine tatsächliche kulturelle Ausprägung der jungen Zuschauerschaft in den Ciné-clubs der Zeit. Truffaut belässt es aber nicht bei diesen zwei Modellen der Aneignung (bildende Kunst und Literatur), sondern entwirft für den Film ein drittes, das die beiden anderen in gewisser Weise zusammenführt und weiter entwickelt. Er zeigt zwar nicht, wie Antoine Doinel und sein Freund durch die Aneignung eines Filmstills zu Autoren werden, sondern lässt die Szene zunächst unkommentiert. Am Ende seines Films allerdings greift er die Szene wieder auf. Der Filmschluss reflektiert, wie Truffaut selbst sich den Film von Bergman angeeignet und diesen dabei transformiert hat.



Abb.3

Denn Truffaut beendet seinen Film mit einem Freeze Frame, der ikonologisch einige Ähnlichkeit mit dem Filmstill von Bergman aufweist (Abb. 3). Sein Hauptdarsteller Jean-Pierre Léaud als Standbild am Meer »überschreibt« – so könnte man sagen – jenes Still von Harriet Andersson, das sich die beiden Jungen angeeignet haben. Mit diesem Freeze Frame schreibt sich Truffaut aber nicht nur als Autor in die Filmgeschichte ein. Er überlässt darin auch seine Figur (Antoine Doinel) den Zuschauern. »Offenes Kunstwerk« hat man das genannt.⁷

7 Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1973.

Man kann es auch als Ermächtigung der Zuschauer beschreiben. Im Angesicht des Freeze Frames werden die Zuschauer aufgerufen, den Film weiter zu gestalten. Das ist keine Politik der Autoren mehr, sondern Übergabe an die Zuschauer. Im Jargon der Neuen Medien könnte man von Still Sharing, analog zum File Sharing sprechen. Truffaut teilt mit den Zuschauern »sein« Filmstandbild. Mit diesem eingefrorenen Bild am Ende des Films verschiebt er den Fokus der Rezeption vom Werk und seinem Autor auf ein imaginatives »nach dem Film« mit seinen Zuschauern, die aber dann nicht mehr bloße Zuschauer sind. Das Kino konstituiert mit diesem Schluss eine andere Form des Publikums. Aus dieser Situation entstehen weder zwangsläufig Duchamp'sche Gesten, noch die Verehrung »eines« Stils durch cinephile Zuschauer. Es entsteht vielmehr eine Gemengelage aus Fantasien, die mögliche und unmögliche zukünftige Filme konturieren, aber (noch) nicht wirklich formieren.

Truffauts drittes Modell der Aneignung ist also ein Grenzgang, das aus dem Spiel mit Film und Filmstill (Werk und Paratext) generiert wird. Dieser Grenzgang folgt auf der einen Seite sehr wohl der Setzung einer Autorschaft, die zwischen einer intellektuell kritischen Position (der Geste Duchamps) und einer den Stil verehrenden (Imitation Balzacs) vermittelt. Das Ergebnis dieser Vermittlung bringt einen Akt filmischer Einschreibung hervor, eine Cinécriture, die auf der Bildebene den 14-jährigen Jean-Pierre Léaud als Antoine Doinel mit Harriet Andersson als Monika verbindet und gleichzeitig weitere Verkettungen mit der Strategie Duchamps und mit Leonardos Mona Lisa herstellt. Diese Form der Autorschaft bringt eine bis dahin undenkbare Figur hervor – die Figur des Antoine Doinel gespielt von Jean-Pierre Léaud – mit ihrer spezifischen Ausprägung von Männlichkeit und »Amateurhaftigkeit« im doppelten Sinne von Unprofessionalität und Liebendem. Jean-Pierre Léaud figuriert dabei als modernes Zuschauer-Subjekt, welches von der Nouvelle Vague hervorgebracht wird. Léaud verkörpert aber auch das moderne Kino. Das bedeutet, an ihm lassen sich zwei Entwicklungsstränge studieren: der des modernen (Zuschauer-)Subjekts, das als Betrachter, Leser, Zuschauer und User an der Grenze zur Autorschaft agiert; und der des modernen Kinos, das die etablierten Ideale der Traumfabrik und Filmindustrie hinter sich lässt, das selbstreflexiv und brüchig wird, und das in künstlerischer wie in politischer Hinsicht damit beginnt, vieles in Frage zu stellen.

Auf der anderen Seite konstituiert dieser Grenzgang aber auch eine andere Form des Kinopublikums. Während die Kinematheken mit ihren Sammlungen der Filme den Reflexionsraum seit den 1930er Jahren in die Filmgeschichte öffneten und die Zuschauer zu einem cinephilen Publikum ausbildeten, das beispielsweise unterschiedliche Stile von Autoren unterscheiden und sehr präzise beschreiben konnte, so öffnet Truffauts drittes Modell der Aneignung ein »Nach dem Film« als Reflexionsraum für mögliche und unmögliche Filme der Zukunft. Das Kino wird dabei zu einem Imaginations- und Projektionsraum des Publikums, dessen Fokus nicht mehr das (filmische) Werk ist. Dieses Kino muss man sich wie einen imaginären Schneidetisch vorstellen, an dem man aber nicht selbst (wie ein Duchamp oder Truffaut) zum Autor wird oder seinen eigenen Film herstellt, sondern an dem eine Gemengelage aus eigenen und fremden Fantasien entsteht, kommuniziert und wieder verworfen wird.

Dieser Imaginations- und Projektionsraum eines modernen Kinopublikums zeigt Anklänge an Roland Barthes' Textbegriff, mit dem die Grenze zwischen Leser und Schreiber ebenso annulliert wird.⁸ Dass es Barthes nicht darum ging, den Leser zu einem Schreibenden im Sinne eines Autors zu machen, der tatsächlich Werke produziert, hat er in seiner posthum veröffentlichten Vorlesung »Die Vorbereitung des Romans« explizit dargelegt.⁹ Ziel von Barthes' »Vorbereitung« sind nicht Werk und Autorschaft, sondern eine Art Vorraum des Werks, ein Schreiben und Imaginieren in Form von Notizen und Aufzeichnungen. Auf das Kino übertragen handelt es sich dabei um die Erzeugung eines Projektions- oder Möglichkeitsraums ohne filmisches Werk. Das moderne Kinopublikum konstituiert sich folglich auf einer Schwelle zur Nachzeitigkeit, im Übergang vom Werk zum Paratext (Filmstill), oder auch beim Verlassen des Kinos.

8 Vgl. Erdmann, Eva/Hesper, Stefan: »Roland Barthes' Text(-Theorie) in der Encyclopaedia Universalis«, in: Thomas Regehly u.a. (Hg.), Text – Welt. Karriere und Bedeutung einer grundlegenden Differenz, Gießen 1993, S. 9–25.

9 Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans, Frankfurt a.M. 2008.

NANNI MORETTI – VOM AUTORENFILM ZURÜCK ZUM ZUSCHAUER

Fast 35 Jahre später inszeniert sich der italienische Autorenfilmer Nanni Moretti als Tagebuchschreiber und Zuschauer. Morettis Film *CARO DIARIO* (1994) zeigt in seiner ersten Einstellung eine schreibende Hand (Abb. 4,5,6).



Abb. 4–6

So beginnt auch Truffauts *LES 400 COUPS*. Die Strategien sind sich ähnlich: Das Schreiben wird mit einem Bild des Begehrens konfrontiert. Bei Moretti übernimmt das Schreiben selbst die Aufgabe, diesem Begehren Ausdruck zu verleihen. Die Hand schreibt (in englischer Übersetzung): »Dear Diary, there's one thing, I like most!«, und dann wechselt die Szene ohne weiteren Kommentar in das bewegte Bild einer Vespa-Fahrt durch Rom, die mit Musik unterlegt ist. Inhaltlich muss man an dieser Stelle erraten, was Moretti das Liebste ist: das Vespa-Fahren, das Filmemachen, das ins Kinogehen (der Besuch des Kinos ist im Anschluss an die Vespa-Fahrt zu sehen) oder etwas anderes. Formal wird hier ein medialer Sprung inszeniert.

Der geschriebene Satz im Tagebuch am Anfang des Films ist wie ein paratextueller Verweis auf den Film gestaltet und schließt das Schreiben des Tagebuchs ans Kinematografische an. An Stelle des Schülers bei Truffaut präsentiert Moretti einen Tagebuchschreiber. Diese Konstruktion erlaubt es Moretti, sich selbst als Moretti in Szene

zu setzen: Kein Umweg über ein Alter Ego oder eine fiktive Figur. Moretti inszeniert seine Kinoerlebnisse. Er spricht davon, dass im Sommer die meisten Kinos in Rom geschlossen sind. Dennoch sieht man ihn zweimal im Kino sitzen, allerdings nicht bei seinen Lieblingsfilmen: Moretti sieht sich einen zeitgenössischen italienischen Film an und *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (1986). Zweimal bewegt er sich auf den Spuren vergangener Kinoereignisse: Er erinnert sich an den Film *FLASHDANCE* (1983) mit Jennifer Beals und an den Regisseur Pasolini.

Moretti korrigiert die Dialoge des italienischen Films gleich aus dem Kinossessel, und als er einem der beteiligten Schauspieler später zufällig auf der Straße begegnet, hält er diesem einen Vortrag über seine eigene Kinophilosophie und seine Vorstellung vom Publikum. Er erläutert, dass er nicht am Geschmack einer Mehrheit interessiert ist, sondern eine Politik der Minderheiten in Bezug auf das Kinopublikum vertritt. Jennifer Beals ist zehn Jahre nach ihrem Film *FLASHDANCE* zufällig in Rom, und Moretti nutzt die Gelegenheit, um mit ihr über seine zurückliegende Filmerfahrung zu sprechen. Er tut dies aber nicht als Filmemacher und seriöser Gesprächspartner, sondern er spricht die Schauspielerin auf der Straße an, und inszeniert sich als Fan: Das Imaginäre des Zuschauers Moretti wird diskursiv in Szene gesetzt und gestaltet den Film, den der Autorenfilmer Moretti uns zeigt. Anders als in den 1950er Jahren ist für Moretti die Filmkritik kein Ort der Hoffnung und Emanzipation. Sie wird vielmehr ebenso zur Zielscheibe seiner in diesem Film vorgetragenen Kritik, wie ein großer Teil der italienischen und internationalen Filmproduktion. Morettis Zuschauerfantasie inszeniert eine Begegnung mit einem Filmkritiker: Moretti liest darin dem bereits in seinem Bett schlafenden Kritiker dessen eigene Ausführungen zu *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* laut vor. Ziel dieses Vorhabens ist es, den Autor (der Kritiker) mit seinem eigenen Text zu konfrontieren.

Diese Inszenierungen zeigen einen Tagebuchschreiber und Zuschauer, der Kontakt aufnimmt mit der Produktionsseite; einen einzelnen Zuschauer, der sich einmischt – nicht als Experte, sondern als Zuschauer, Leser und Fan. Gerade die Amateurhaftigkeit stellt den Protagonisten Moretti in eine Tradition, die an Figuren der Nouvelle Vague, wie Doinel/ Léaud anschließt. Und Moretti hat einiges mit Truffauts Alter Ego gemein: die gebrochene Männlichkeit, das Auftreten, die Reflexivität, das Imitieren von Filmvorlagen, den Bezug zur Intellek-

tualität. Allerdings ist seine Figur weniger oder zumindest anders fiktionalisiert. Moretti ist in diesem Film nie nur filmische Figur (also Tagebuchschreiber und Zuschauer), sondern immer gleichzeitig (ein inzwischen bekannter) Autor und Regisseur.¹⁰ Gerade deshalb ist sein Ausgangspunkt ein anderer als bei den Regisseuren der Nouvelle Vague Ende der 1950er Jahre. Moretti versucht vielmehr, die Position des Zuschauers zurück zu gewinnen und ihr eine andere Bedeutung zu geben. Sein Begehren ist davon geprägt, metaphorisch gefasst, vom Regiestuhl wieder auf die Zuschauerseite zu wechseln – oder das Kinopublikum für den Autorenfilm neu zu erfinden. Denn die Problematik des fehlenden Publikums hatte Moretti bereits zuvor in seinem Film *SOGNI D' ORO* (1981) geschildert und in ein Bild gefasst: Um für die Erfahrung eines vollen Kinos zu sorgen, füllt ein Kinobesitzer in diesem Film sein großes Kino einfach mit Wachsfiguren, die schließlich den Großteil der Zuschauer ausmachen (Abb. 7).



Abb. 7

Nicht nur die Inszenierung der Figur des Tagebuchschreibers ist in *CARO DIARIO* darauf gerichtet, die Zuschauerposition zurück zu erlangen. Auch die Orte, an denen ihre Begegnungen mit der Produktionsseite stattfinden, sind dafür von zentraler Bedeutung. Dort, wo bei

10 Morettis Filmwerk ist von Anfang an als selbstreflexives Filmschaffen eines Autorenfilmers entstanden, in dem der Filmemacher selbst jeweils als zentraler Schauspieler agiert. Allerdings waren die Filme bis *CARO DIARIO* zumindest in dem Sinne stärker fiktionalisiert, als Moretti darin häufig unter dem Namen Michele Apicella aufgetreten ist.

Truffaut im Freeze Frame am Ende des Films ein Imaginations- und Projektionsraum der Zuschauer entsteht, setzt Moretti mit *CARO DIARIO* ein. Moretti erzählt von seinen Filmerlebnissen und adressiert von Anfang an kein Werk, sondern ein »Nach dem Film«. Diese Adressierungen haben ihren Ort nicht im Kino, sondern auf der Straße (und im Bett des Filmkritikers, in welchem Moretti als Zuschauer und personifizierter Albtraum des Kritikers auftritt). Die Straßen Roms (und der Traum) bilden also für Moretti die Orte des Zuschauers.

Das, was Truffaut aus seinem Filmwerk ausschloss oder nur als Paratext präsentierte, das Ende als Freeze Frame (ohne Abspann), aber auch den Vorspann von *LES 400 COUPS*, der neben den Titeln eine zweieinhalbminütige, mit Musik unterlegte Fahrt durch die Straßen von Paris zeigt, wird bei Moretti zu einem 90-minütigen Film ausgestaltet. Dabei spielt für ihn der Gebrauch von Musik eine zentrale Rolle. Dieser tritt besonders plastisch in Morettis vierter Reflexion des Kinos hervor, einer Erinnerung an den Regisseur Pasolini. Moretti setzt seine Fahrt auf der Vespa fort und besucht den Strand von Ostia, den Ort des Attentats auf Pasolini. Diese fünfminütige Fahrt ist mit der Aufnahme von Keith Jarretts *The Köln Concert* unterlegt. Abgesehen davon, dass Moretti für diese Fahrt eine musikalische Aufnahme aus dem Todesjahr Pasolinis wählt, entsteht aus der Verbindung von Bild und Ton ein eigenwilliger Gedächtnisraum. Auch in diesem Fall steht nicht das Werk Pasolinis im Fokus. Stattdessen wird Morettis Kamerafahrt vielmehr von der musikalischen Improvisation Jarretts gefärbt, die in der Aufzeichnung nicht nur einen Teil ihres Charakters als Improvisation bewahrt, sondern in der an manchen Stellen auch die Stimme als Stöhnen des Musikers zu hören ist.

Die musikalische Improvisation spiegelt zum einen Morettis filmische Produktion (als Autor), die ebenso wie der Musiker bestimmte Noten und Motive in seinem Konzert aufgreift, verarbeitet und weiterführt. Sie spiegelt aber auch einen Raum der Zuschauer und Zuhörer, denn in Morettis Film ist die Autorenposition nicht nur als filmische Improvisation und Solo-Präsentation in einem geschlossenen Konzertsaal angelegt (wie bei Jarrett), sondern als ein mehrstimmiger Raum von Beziehungen zwischen Pasolini, Jarrett, Moretti, der sich über Räume und Zeiten erstreckt. Gerade die Verspannung von Konzertsaal auf der Tonebene und der Fahrt zum Strand von Ostia auf der Bildebene vervielfältigt die Nachzeitigkeitserfahrung – nach dem Film, nach

dem Konzert, nach Pasolini – die einen spezifischen Raum der Zuschauererfahrung konstituiert.

Morettis Film besteht insgesamt aus drei Kapiteln. Nur der erste Teil des Films berichtet von seinen Filmerlebnissen. Allerdings liefern auch Kapitel zwei und drei Kommentare zum Zuschauer/Autor Moretti. Das zweite Kapitel berichtet von der Unmöglichkeit des schriftstellerischen Rückzugs auf eine Insel. Moretti unternimmt zusammen mit einem Kollegen eine Reise zu den Liparischen Inseln. Die Reise erzählt von der buchstäblichen und metaphorischen Unmöglichkeit des Rückzugs, um in Ruhe und in der Abgeschiedenheit die Produktivität des Autors zu entfalten. Diese Reise zu den Inseln gestaltet sich ebenfalls wie ein Kommentar zum modernen Verständnis von Autorschaft: Denn Moretti und sein Kollege kommen nicht zur Ruhe, sie werden abgelenkt von Freunden und ihren Kindern, von Fernsehen und Telefonen, vom Autolärm oder von unerträglicher Stille. Diese komische Inszenierung legt nur einen Schluss nahe: ein moderner Autor schreibt weder aus sich heraus, noch ist Abgeschiedenheit zuträglich für eine moderne Form des Schreibens. Der moderne Autor, den Moretti in diesem Kapitel in Szene setzt, kommt schließlich gar nicht mehr zum Schreiben. Er wechselt aber auch nicht einfach das Medium und schreibt stattdessen mit der Kamera, wie dies Astruc vorschlug. Moretti (der Tagebuchschreiber) wechselt stattdessen auf die Seite der Zuschauer und schreibt mit seinem Körper, wenn er z.B. in einem Café die Tanzbewegungen eines Stars des italienischen Neorealismus imitiert, der dort zufällig gerade im Fernsehen gezeigt wird.



Abb. 8 & 9

Moretti ahmt dabei eine Tanzeinlage von Silvana Mangano nach aus dem Film ANNA von 1951, einem der größten Nachkriegserfolge des italienischen Kinos (Abb. 8 & 9). Mit dieser Szene demonstriert Moretti, wie aus der Zuschauerposition agiert werden kann: nachahmen, nachspielen und dabei Fragmente in den eigenen Alltag integrieren. Für diese beispielhafte Zuschauer-Strategie benötigt man nicht einmal

die Cinemathèque. Sie funktioniert auch an jedem Fernseher. Dennoch bleibt sie an die Doppelfigur Moretti als Zuschauer/Autor und dessen Filmproduktion gebunden, und der Autor Moretti montiert diese Szene schließlich so, als würde der tanzende Moretti den Takt für die Bewegungen von Silvana Mangano angeben. Morettis tanzender und imitierender Zuschauerkörper wird dabei gleichwohl zu einer Körper-Schrift in einem Film – Morettis Autorenfilm *CARO DIARIO*.

Das dritte Kapitel zeigt den schwächelnden Autor bei seinen Arztbesuchen, den Körper des Autors, der sterblich ist. Moretti verfilmt darin seine eigene Krebserkrankung. Das Kapitel beginnt mit seiner letzten chemotherapeutischen Behandlung und blickt dann in einer Re-Inszenierung zurück auf den Beginn der Krankheit. Diese äußert sich zunächst in einem körperlichen Symptom, einem Juckreiz der Haut insbesondere an Beinen und Armen. Dieses Symptom führt ihn zu zahlreichen Ärzten mit sehr unterschiedlichen Diagnosen und Behandlungsmethoden, bis schließlich der Krebs diagnostiziert wird. Die Rezepte mit den nicht wirksamen Medikamenten, sowie die im Tagebuch aufgezeichneten Gespräche mit den Ärzten bilden Gerüst und Drehbuch dieses filmischen Kapitels. Die Inszenierung des Juckreizes (eines Autorenfilmers) ist nicht ohne Witz, da sie dessen Haut und Körpergrenze ins Zentrum des filmischen Geschehens stellt und zugleich das gestörte Verhältnis des Autors zu seiner Umwelt als Anderssein ausstellt. Die Krankheit stellt den Autor aber auch den anderen Menschen gleich, da er wie jeder andere einen Arzt aufsuchen muss, wenn er auch wegen seiner Bekanntheit als Regisseur manchmal bevorzugt einen Termin erhält. Die einzelnen Arztbesuche stellen den Autor schließlich auch einer anderen, der ärztlichen Autorität gegenüber. Gerade aus dieser Gegenüberstellung gewinnt Morettis Arbeit am Bild des Autors eine weitere Facette. Während die Ärzte sich selbst mit ihren Rezepten als schreibende und scheinbar allwissende Autoritäten inszenieren, steht ihnen Moretti einmal mehr als hilfloser Laie mit seinem kranken Körper gegenüber.

Morettis Autorschaft unterscheidet sich folglich sowohl von Astruc's Position des *Camera stylo* als auch von Truffaut's Aneignungsstrategien, die letztlich auf die Erlangung von Autorschaft abzielten. Moretti ist hingegen ein etablierter Autorenfilmer, der 1994 die Position des Zuschauers und Kritikers reklamiert. Anders formuliert: Moretti dekonstruiert die privilegierte Autorenposition des Films und lässt an ihrer Stelle immer wieder einen Zuschauer hervortreten. Gleichzei-

tig radikalisiert er dabei (als Autor) die Strategien des modernen Kinos. Und es ist klar, dass er dafür das Modell des Autors am Schreib-tisch bzw. Schneidetisch voraussetzt. Bei Moretti gibt es allerdings kein geschlossenes Werk mehr, das von Paratexten flankiert wird. Morettis Film erscheint vielmehr wie eine Sammlung von Paratexten, bestehend aus Kommentaren, Anmerkungen, Notizen und Zitaten. Seine Form der Aneignung ist grundsätzlich anders ausgerichtet. Sie setzt weder auf die Erklärung zur Kunst wie Duchamp, noch auf die Imitation oder das Plagiat großer Autoren und auch nicht auf die Adaption oder Transformation anderer Autorenfilmer (Bergman/Truffaut).

Seine Strategie der Aneignung nutzt eine ästhetische Form, die grundsätzlich nicht dem (großen) Autor vorbehalten ist: das Tagebuch. Tagebücher können von jedem geführt werden und haben weder zwangsläufig den Anspruch auf Kunst noch auf Veröffentlichung. Ihre Kennzeichen sind Subjektivität, Unmittelbarkeit und Selbstversicherung. Insofern eignet sich das Tagebuch als Form, um damit die Position des Zuschauers zu reklamieren und sichtbar zu machen, ohne öffentlich Autorschaft zu beanspruchen. Anders als in zahlreichen anderen Filmen, in denen Moretti sich (oder sein Alter Ego) als Autorenfilmer inszeniert, z.B. bei Publikumsgesprächen seiner Filme (*SOGNI D' ORO* 1981), oder bei den Dreharbeiten (*APRILE* 1998), ist Moretti in *CARO DIARIO* nur als Tagebuchschreiber zu sehen. Das Tagebuch ist also in erster Linie ein Mittel, um Moretti nicht als Autor, sondern als Zuschauer in Szene zu setzen –, um zu zeigen, wie er Notizen macht und auch, wie er als Leser, Betrachter, Zuschauer im Kino, auf der Straße und in seinen Tagträumen agiert. Anders formuliert: die Inszenierung des Tagebuchschreibers und seine Erweiterung ins Kinematografische, in der Kinoerlebnisse, Stadtlandschaften und Architektur, eine Reise zu den Liparischen Inseln, sowie ärztliche Behandlungspraktiken gezeigt und kommentiert werden, dient gleichzeitig dazu, die Konzeption eines modernen Zuschauers zu entwerfen.

Film wird bei Moretti somit zu einem Reflexionsraum des Zuschauers, der sich als ästhetisches Spiel mit Filmschnipseln und Film-Erinnerungen gestaltet und aus Fantasien und Fragmenten der Wirklichkeit zusammensetzt.¹¹ Moretti skizziert darin ein kulturelles Han-

11 Mit *DIARIO DI UNO SPETTATORE* (2007) wird Moretti diesem Reflexionsraum des Zuschauers noch einmal explizit einen eigenen Kurzfilm wid-

deln des Zuschauers, das über ein einfaches Tagebuch hinaus geht und das ebenso in Tagträumen wie auf der Straße stattfindet, fantastisch und wirklichkeitsnah. Es ist aber auch modern und selbstreflexiv. Und man kann es mit den Neuen Medien in Verbindung bringen: denn es ist interaktiv und sozial: Moretti kommuniziert mit Schauspielern, Filmkritikern oder auch mit verstorbenen Regisseuren – und praktiziert dabei eine Interaktivität, die im Film selbst stattfindet – aber genauso gut ohne diesen auskommen könnte, als kulturelle Praxis des Flanierens auf den Straßen oder des Tagträumens. Diese (kinematografische) Form sozialer und ästhetischer Interaktivität lässt sich in Anlehnung an die Politik der Autoren als eine Politik der Zuschauer bezeichnen. Politik der Zuschauer bedeutet die Fortsetzung und A usarbeitung der Konzeption eines modernen Kinopublikums, das sich bereits im Kontext der Nouvelle Vague formierte.

AUSBLICK AUF DIE ZUSCHAUER DES MODERNEN KINOS

Die Entstehung des modernen Kinos wird zwischen 1940 und 1960 angesiedelt. Ulrich Gregor und Enno Patalas publizieren ihre »Geschichte des modernen Films« im Jahr 1965 – sie schreiben Filmgeschichte aus der Perspektive von Zeitgenossen. Ihre Kennzeichnung des Films als »modern« entlehnen sie aus einem impliziten Vergleich mit den anderen Künsten. »In der Entwicklung des Films lassen sich etwa seit 1940«, so schreiben sie, »ähnliche Erscheinungen beobachten wie in den anderen Künsten seit der Jahrhundertwende – Erscheinungen, die als ›modern‹ zu bezeichnen Kritik und Wissenschaft übereingekommen sind.«¹² Gregor und Patalas haben eine Geschichte des Films im Sinn, für die sie sowohl politische als auch ökonomische Argumente ins Feld führen. Die Prägung des modernen Kinos machen sie zudem an den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs fest. Gleichwohl geht es ihnen auch um die neuen »Stilformen«, also um eine moderne Ästhetik von Werkgruppen, die an Regisseuren festgemacht wird.

men, indem er sich explizit an einen Film von Truffaut aus der Doinel-Reihe erinnert: LE DOMICILE CONJUGAL (1970).

12 Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des modernen Films, Gütersloh 1965.

Gregor und Patalas sind nur ein Beispiel von vielen, an dem sich zeigen lässt, das der Diskurs um Autorschaft mit dem modernen Kino verknüpft ist.

Im Kontext von Filmtheorie und -geschichte wird aber nicht nur die Frage von Autorschaft des modernen Kinos diskutiert und reflektiert, sondern auch die der Zuschauerschaft. Gleichwohl geschieht dies vielfach implizit, so z.B. in den filmtheoretischen Schriften von Peter Wollen aus den 1970er Jahren. In einem Aufsatz über Godard geht es Wollen um die intertextuelle Struktur dieses Kinos. Gleichzeitig beschreibt er fast nebenbei eine radikale Verschiebung des Textverständnisses, die mit Roland Barthes' Textbegriff korrespondiert:

»The text/film can only be understood as an arena, a meeting-place in which different discourses encounter each other ... [These] can be seen more as ... palimpsests, multiple *niederschriften* (Freud's word) in which meaning can no longer be said to express the intention of the author or to be a representation of the world, but must like the discourse of the unconscious be understood by a different kind of decipherment.«¹³

Kino wird bei Wollen als ein Ort konzipiert, an dem sich unterschiedliche Diskurse und Künste begegnen und gegenseitig befruchten:

»the cinema offers more opportunities than any other art – the cross-fertilization ... the reciprocal interlocking and input between painting, writing, music, theatre, could take place within the field of cinema itself. This is not a plea for a great harmony, a synesthetic *gesamtkunstwerk* in the Wagnerian sense. But cinema, ... [as] a dialectical montage within and between a complex of codes«¹⁴

Das Kino, das Wollen hier konzipiert, ist nicht mehr eine Kunst unter anderen, sondern Teil eines komplexen Handlungs- und Diskursfeldes, in dem Künste und Theorien ineinander greifen und gleichzeitig einen Bezug zur Lebenswelt des Alltags entwerfen und reflektieren. Dieser filmtheoretische Diskurs hat Ähnlichkeiten mit den zeitgenössischen Debatten zu Hypermedium und Computer. Dies zeigt sich insbesonde-

13 Wollen, Peter: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London 1982, S. 87.

14 Ebd., S. 104.

re mit Blick auf seine eigenen Filmprojekte, die er zusammen mit Laura Mulvey in den 1970er Jahren realisiert. In dem Film *RIDDLES OF THE SPHINX* (1976/77) wird der Alltag einer Frau geschildert, allerdings werden hierzu experimentelle 360-Grad-Kameraschwenks verwendet, und es wird – ähnlich wie bei Moretti – mit dem Wechsel von Darstellung und Kommentar gearbeitet. Zudem beginnt der Film mit einem Inhaltsverzeichnis, das zum einen an die Gliederung eines Buches erinnert, aber auch das interaktive DVD-Menü als Hypertextstruktur vorwegnimmt. Schließlich tritt Laura Mulvey in diesem Film auf und changiert zwischen den Positionen einer Theoretikerin, einer Regisseurin und einer Zuschauerin.¹⁵ Wollens theoretische Schriften zusammen mit der Filmarbeit legen ein komplexes Zuscherkonzept nahe, das retrospektiv betrachtet eher Parallelen zu User-orientierten Medientheorien aufweist. Man könnte meinen, dass diese Theorien darin sogar vorweggenommen werden und (ähnlich wie Moretti) – in diesem Fall aber – eine interaktive Zuschauerin in Szene setzen und denkbar machen.

Theoretische Entwürfe zum Zuschauer finden sich aber nicht nur im Fahrwasser von Theorien der Intertextualität des Films, sondern z.B. auch bei Siegfried Kracauer in dessen Theorie des Films, die 1960 mit Blick auf das moderne Kino (des Neorealismus) veröffentlicht wurde. Bereits im Vorwort beschreibt Kracauer den Filmautor als einen Leser: »Der Filmkünstler hat Züge eines fantasiebegabten Lesers oder eines Entdeckers, der von unersättlicher Neugier getrieben wird.«¹⁶ Weiter ist in diesem Buch ein eigenes Kapitel dem Zuschauer gewidmet. Darin beschreibt Kracauer die träumende Tätigkeit des Zuschauers, die sich einerseits in den Film versenkt, andererseits dem Film eigene Bilder hinzufügt:

»Die scheinbar entgegengesetzten Richtungen des Träumens sind in Wirklichkeit fast untrennbar. Die trance-artige Versenkung in eine Aufnahme oder Folge von Aufnahmen kann jeden Augenblick einem Tagtraum Platz machen, der sich zusehends von den Bildern entfernt, die ihn hervorriefen.«¹⁷

15 Vgl. Pauleit, Winfried: »Riddles of the Sphinx. Die Arbeit von Laura Mulvey und Peter Wollen zwischen Counter-Strategie und Dekonstruktion«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln 2001, S. 177–193.

16 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, Frankfurt a.M. 1996, S. 13.

17 Ebd., S. 226.

Ähnlich wie Moretti verbindet Kracauer in seinen Überlegungen den Tagtraum des Zuschauers mit der Erfahrung des Flaneurs auf der Straße: »Dieser Strom [von Möglichkeit und ungreifbaren Bedeutungen] ist es auch, der den »Flaneur« so verzaubert ... Der Flaneur ist be-rauscht vom Leben der Straße – einem Leben, das immer wieder die Formen auflöst, die es zu bilden im Begriff ist« (Kracauer 1996: 110). Vergleichbare Überlegungen gibt es bei Kracauer aber schon in den 1920er Jahren, z.B. in seinem Aufsatz zur Fotografie. Kracauer beendet seinen Essay mit den Möglichkeiten des Films, der die Fotografien spielerisch in eine neue Ordnung bringt:

»Die Unordnung des in der Photographie gespiegelten Abfalls kann nicht deutlicher klargestellt werden als durch die Aufhebung jeder gewohnten Beziehung zwischen den Naturelementen. Sie umzutreiben ist eine der Möglichkeiten des Films. Er verwirklicht sie überall dort, wo er Teile und Ausschnitte zu fremden Gebilden assoziiert. Ist das Durcheinander der illustrierten Zeitungen Konfusion, so gemahnt dieses Spiel mit der zerstückelten Natur an den Traum, in dem die Fragmente des Taglebens sich verwirren. Das Spiel zeigt an, dass die gültige Organisation unbekannt ist ...«¹⁸

Dieser theoretisch skizzierte Möglichkeitssinn des Films – das Spiel mit Fotografien – findet in Truffauts Gründungsfilm von 1959 in der Aneignung des Filmstills eine Entsprechung.¹⁹ Kracauer arbeitet nicht nur theoretisch seine Auffassung von Fotografie und Film heraus. Er spielt auch im Text mit den Fotos, die er beschreibt, so wie Truffaut mit dem Still von Harriet Andersson spielt. Und er verwandelt seinem eigenen Schreiben – einem Drehbuch ähnlich – kinematografische Formen wie Kamerafahrten, Montagen, Doppelbelichtungen an – ähnlich wie dies Moretti in seinem Film gestaltet –, nur arbeitet Kracauer weiter mit dem Medium Text.

In diesem Zuge inszeniert sich Kracauer ebenfalls selbst als Betrachter, Leser und Zuschauer.²⁰ Der Ort, den Kracauer in diesem Kontext einnimmt, bleibt im Text ungenannt. Dennoch lässt sich erschlie-

18 Kracauer, Siegfried: »Die Photographie«, in: ders., Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1963, S. 21–39, hier S. 39.

19 Sie finden ihre Fortsetzung in Truffauts folgenden Filmen mit der Figur Antoine Doinel z.B. in L'AMOUR EN FUITE (1978).

20 Vgl. Pauleit, Winfried: Das ABC des Kinos, Frankfurt a.M. 2009, Heft 3.

ßen, dass es ein Schreibtisch ist, an dem er Betrachtungen und Lektüren nachgeht, Tagträumen und seinen Erfahrungen als Flaneur nachhängt und Notizen anfertigt. Und dieser Schreibtisch ist bereits in den 1920er Jahren ein imaginärer Schneidetisch, an dem zumindest in der Form des geschriebenen Essays und aus der Perspektive eines Betrachters, Lesers, Zuschauers (und Intellektuellen) darüber nachgedacht wird, wie vorgefundene Standbilder und Filmfragmente zu einer modernen kinematografischen Form montiert werden können. Anders formuliert: Kracauer entwirft bereits in den 1920er Jahren (als Zuschauer und Kritiker) eine Skizze des modernen Kinos, welches er darin als aus Fragmenten generierten, interaktiven Imaginationsraum für mögliche und unmögliche Filme der Zukunft in Aussicht stellt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Astruc, Alexandre: »Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 199–204.
- Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans, Frankfurt a.M. 2008.
- Caughie, John: Theories of Authorship, London 1981.
- Erdmann, Eva/Hesper, Stefan: »Roland Barthes' Text(-Theorie) in der Encyclopaedia Universalis«, in: Thomas Regehly u.a. (Hg.), Text – Welt. Karriere und Bedeutung einer grundlegenden Differenz, Gießen 1993, S. 9–25.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des modernen Films, Gütersloh 1965.
- Kracauer, Siegfried: »Die Photographie«, in: ders., Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1963, S. 21–39.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt a.M. 1996.
- Pauleit, Winfried: »Als Kinogänger im Theater. Die neue Schaubühne und die Lesekultur«, in: Ästhetik & Kommunikation 110, 2000, S. 35–42.
- Pauleit, Winfried: »Riddles of the Sphinx. Die Arbeit von Laura Mulvey und Peter Wollen zwischen Counter-Strategie und Dekonstruktion«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Kunst/Kino, Köln 2001, S. 177–193.

Pauleit, Winfried: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt a.M. 2004.

Pauleit, Winfried: »Filmfotografie als falsche Spur. Das Kinematografische zwischen Fotografie und digitaler Videoüberwachung«, Maske und Kothurn 53 (2/3), 2007 (Falsche Fährten in Film und Fernsehen), S. 243–254.

Pauleit, Winfried: Das ABC des Kinos, Frankfurt a.M. 2009.

Wollen, Peter: Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies, London 1982.

Kunst im Stadtraum Berlins vor und nach 1989.

Formationen des Öffentlichen in Ost und West

HANS DICKEL

Sucht die sogenannte »Kunst im Stadtraum« seit den 1970er Jahren eine Verbindung zur Architektur und damit einen Platz in der Gesellschaft, so möchten umgekehrt der Staat und die Unternehmen mit Kunstwerken der »Unwirtlichkeit der Städte« entgegenwirken, wenn sie nicht primär politische oder kommerzielle Zwecke verfolgen. Die Verbreitung derartiger »Kunst im Stadtraum« hat ihren Grund in den wechselseitigen Interessen der Macht und der Kunst, ihre Folgen für die Entstehung von Öffentlichkeit sind indes kaum berechenbar. Im städtischen Raum, der neben den Medien eine wesentliche Funktion für diesen Prozeß bewahrt hat, insofern »Öffentlichkeit« ein Ergebnis gesellschaftlicher Auseinandersetzungen ist, sind es häufig Kunstwerke, die den Anstoß dazu liefern.

Begreift man diesen städtischen Raum mit Henri Lefebvre als Überlagerung diverser Komponenten: des abstrakten Raumes (als Berechnung der Käuferschichten beziehungsweise der Werktätigen), des sozialen Raumes (als Lebensraum mit divergierenden Nutzungen und Nutzungsansprüchen) und schließlich des ästhetischen Raumes, der den anderen beiden zuwiderlaufen kann, so wird deutlich, dass gerade Kunstwerke die soziale Sedimentierung aufbrechen können, indem sie

Antagonismen erzeugen und somit, wie Oliver Marchart argumentiert, Öffentlichkeit generieren.¹

Im Berlin der letzten dreißig Jahre unterlag dieser städtische Raum gravierenden politischen und wirtschaftlichen Umwandlungen. Für beide Hälften der Stadt lassen sich in dieser Zeit unterschiedliche Dispositive bildender Kunst im Hinblick auf ihr Publikum feststellen, einerseits gibt es Unterschiede zwischen Ost und West, andererseits sind die Jahre vor, während und nach der sogenannten Wende 1989 zu unterscheiden.² Gerade im Vergleich wird deutlich, in welcher Weise Kunstwerke Öffentlichkeit implizieren, ignorieren oder sie sogar bewusst formatieren.

Unmittelbar nach dem historischen Umbruch 1990 schien in der bildenden Kunst vieles möglich zu sein, temporäre Inszenierungen und Installationen, vorläufige Formulierungen einer sich gleichsam im Konjunktiv äuernden Kunst, die sich in tentativer Form an ein Publikum richtete, das sich in jenen Jahren selbst immer wieder neu orientieren musste.³ Die frühen 90er Jahre in Berlin waren eine Phase heiterer Unbestimmtheit, zumindest für die westlich sozialisierten Berliner. Einige Jahre nach der Wende, mit dem Rückzug der öffentlichen Hand in den beiderseits der Mauer bis dahin hochsubventionierten Stadthälften Berlins, dominieren auch im Feld der Kunst die Platzmarkierungen großer Konzerne, die das Publikum vor allem durch große Werke zu

-
- 1 Vgl. Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Malden 1991; Marchart, Oliver: »Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen«, in: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), *Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit*, Dresden/Berlin 2004, S. 23–42. »Öffentlichkeit entsteht im Aufeinanderprallen antagonistischer Kräfte«, in dessen Folge die »eingeschliffenen sozialen und kulturellen Verhaltensweisen durcheinandergewirbelt werden.« (Ebd., S. 34).
 - 2 Grundlage dieser generalisierenden Aussagen ist eine Erhebung, die mit Studierenden der Freien Universität Berlin 1998/99 durchgeführt wurde. Vgl. Dickel, Hans/Fleckner, Uwe (Hg.): *Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980–2000*, Berlin 2003.
 - 3 Ein Beispiel ist die Ausstellung »Die Endlichkeit der Freiheit«, initiiert von Rebecca Horn und Heiner Müller. Vgl. Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Die Endlichkeit der Freiheit – Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West* (Katalog zur Ausstellung), Berlin 1990.

beeindrucken versuchen. 20 Jahre nach dem Fall der Mauer bestimmt nicht mehr die Opposition zwischen einem westlichen Wohlfahrtsstaat und dem Staatssozialismus im Osten das Bild Berlins: Nach dem Ende der Blockkonfrontation hat vielmehr die Globalisierung eine Bevölkerungsgruppe hervorgebracht, die im wirtschaftlichen Leben der Stadt nicht verankert ist.⁴ Es besteht jetzt eher ein Gegensatz zwischen den *happy few* in den Innenstädten, die nach der *gentrification* auch im Osten teuer geworden ist, und jenen Arbeitslosen und Sozialhilfeempfängern, die am Rand der Stadt leben müssen.

BERLIN VOR DER WENDE

Im Osten gab es vor 1989 keinen städtischen Raum, der die Entstehung von Öffentlichkeit hätte fördern können, denn es gab keine Unterscheidung zwischen Staat und Gesellschaft; vielmehr herrschte die Vorstellung vom »Staatsbürger«, der an der Definition des städtischen Raumes nicht beteiligt ist, da dieser vom Staat ideologisch bestimmt und militärisch kontrolliert wird. Die Gesellschaft unter Führung der Funktionäre sei in diesem Staat gleichsam am Ziel der Geschichte zu sich selbst gekommen. Im Westen dagegen kann der städtische Raum die Entstehung von Öffentlichkeit, besser: Öffentlichkeiten, fördern, da er nicht ausschließlich staatlich oder privat genutzt wird, sondern Menschen mit verschiedenen Interessen interagieren lässt. Man kann diesen sogenannten »öffentlichen Raum« aber nicht einfach als gegeben denken, sondern sollte ihn als Ergebnis der Verhandlungen über soziale Tatsachen, wirtschaftlicher und politischer Art, begreifen, analog zur Demokratie, die es nicht einfach gibt, sondern um die immer wieder neu gestritten werden muß. Im Westen bildet die Gemeinschaft der Konsumenten den Souverän, der den staatlichen Organen das Gewaltmonopol erteilt, um die Konsumgewohnheiten zu sichern. Der städtische Raum ist dementsprechend kommerzialisiert und funktionell heterogen. Die Repräsentation des Politischen spielt hier nur eine ge-

4 Vgl. Fezer, Jesko/Wieder, Axel John: »Raum begrenzter Möglichkeiten – Stadtentwicklung in Berlin nach 1989«, in: Ute Meta Bauer (Hg.), *Komplex Berlin*. 3. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst (Katalog zur Ausstellung), Berlin 2004, S. 73–82.



ringe Rolle, anders als im Osten. 1989 brachen diese Gewißheiten auf beiden Seiten der Mauer zusammen.

Abb. 1: Nicolai Tomski, Lenin, 1970

Nicolai Tomskis *Lenin* aus rotem Granit, von 1970, ist der größte *Lenin* aller Zeiten außerhalb der früheren Sowjetunion (Abb.1).⁵ 19 Meter hoch ragt die Figur aus dem Steinsockel empor, ihr Oberkörper wird von einer stilisierten Fahne hinterfangen. Das Zentralkomitee der SED hat das Denkmal bei dem sowjetrussischen Bildhauer in Auftrag gegeben, weil Tomski allein schon logistisch auf solche Kolosse spezialisiert war. Der gesamte Platz mit Ausfallstraßen am Rande des Stadtzentrums ist auf *Lenin* hin umgestaltet worden. Die Wohn-Hochhäuser rahmen das Denkmal architektonisch ein, wie es ähnlich in Paris des Absolutismus an der place des Victoires mit dem Reiterdenkmal Louis XIV. geschehen war. Im Material wird ein Ewigkeitsanspruch sichtbar, die kolossale Form übertrifft noch die Tradition der lebensgroßen Herrscherdenkmäler früherer Zeiten. Tomskis *Lenin* verkörpert den ideologischen Stillstand in der DDR, die Ideen der Revolution scheinen im roten Granit erstarrt. Die Betrachter sollen nicht mitdenken, mitgestalten im Staat der Arbeiter und Bauern, sie werden statt dessen infantilisiert, gleichsam zu Kindern degradiert, die einem großen Vater zu gehorchen und zu folgen haben.

Ein ähnlich signifikantes Gegenstück im Westen Berlins ist Joachim Schmettaus *Erdkugelbrunnen* von 1983, ebenfalls aus rotem

5 Vgl. Flacke, Monika (Hg.): *Auftrag: Kunst 1949–1990: Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik* (Katalog zur Ausstellung), Berlin 1995.

Granit (Abb. 2).⁶ Er ragt nicht vertikal in die Höhe sondern erstreckt sich horizontal in die Breite. Der Brunnen ist als Attraktion für Besucher im Einkaufszentrum der City West gebaut worden.

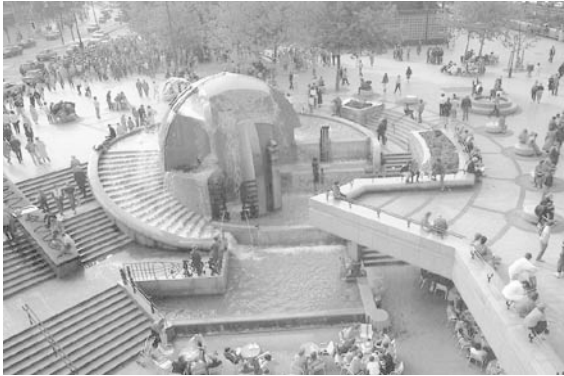


Abb. 2: Joachim Schmettau, *Erdekugelbrunnen*, 1983

Auch hier wird der Betrachter infantilisiert, er wird aber nicht ganz klein wie unter Lenin, sondern ganz groß, nämlich im Vergleich zur Erde, deren Darstellung er überschaubar wie in einem Märchenpark. Der Brunnen ist locker mit figürlichen Motiven besetzt, die etwa an die Schöpfungsgeschichte oder die verschiedenen Weltkulturen erinnern, die Arche Noah ähnelt hier einem Paddelboot vom Berliner Wannsee. Aber dieses surreal angehauchte Konglomerat figürlicher Motive hält einem genaueren Blick nicht stand. Im Souterrain befindet sich z.B. das Paradies, fälschlicherweise als Grotte dargestellt, denn dort können weder Bäume des Lebens noch solche der Erkenntnis wachsen. Schmettaus Werk erinnert zwar an Kunst vergangener Jahrhunderte, eine komplexe Sinnstiftung wird hier jedoch nur vorgetäuscht durch die Flucht in schöngestige Andeutungen. Im Gegensatz zur strengen Verbindlichkeit der Denkmäler für die Staatsbürger im sozialistischen Osten hat man es im Westen mit einer unverbindlichen Beliebigkeit für die Konsumenten zu tun, die Erdkugel wird den Passanten zu Füßen gelegt wie eine aufgeschlitzte Frucht, aus der sich jeder Betrachter ein Detail herausuchen kann.

Beide Werke sind zwar Skulpturen, die oft per se schon für Kunst gehalten werden, aber es handelt sich um Propaganda beziehungsweise

6 Vgl. Dickel/Fleckner: *Kunst in der Stadt*, S. 182–185.

um Kitsch, die zur sozialen Sedimentierung beitragen, doch keinesfalls Öffentlichkeit generieren können. Dem Anspruch auf Gehorsam im Osten steht die Anspruchslosigkeit der Unterhaltung im Westen gegenüber, Impulse für eine öffentliche Auseinandersetzung gehen von den Werken Tomskis und Schmettaus nicht aus.



Abb. 3: Olaf Metzel, 13.4.1981, 1987

Das war anders bei Olaf Metzels Skulptur 13.4.1981, die 1987 im Rahmen einer temporären Ausstellung an einen Tag heftiger Krawalle auf dem Kurfürstendamm erinnerte und zu einer Polarisierung in der Bevölkerung führte (Abb. 3).⁷ Metzel hatte einen Haufen gestapelter Absperrgitter und einen darin eingeklemmten Einkaufswagen in vergrößerter Darstellung dem populären Café Kranzler gegenüber platziert. Damit brachte er die Demonstrationen der sogenannten Hausbesetzerszene und die Shopping-Ströme auf der West-Berliner Flaniermeile in direkte Beziehung. In der bildhauerischen Koppelung wurden die ritualisierten Gewohnheiten beider Gruppen in Frage gestellt, mit erheblicher Resonanz, die bis zu Morddrohungen an den Künstler reichte, aus sogenannten »bürgerlichen« Kreisen. Metzels Skulptur war mit ihren gegenständlichen Motiven, aber auch durch ihre transparente Form, so unmittelbar auf den Ort bezogen, dass sich dort regelmäßig Diskussionsrunden einfanden; sie benutzten die vom Künstler vergrößert nachgeformten Pflastersteine (der einstigen Demonstranten) nunmehr ironischerweise als bequeme Sitzbänke.

7 Vgl. Barth, Fritz (Hg.): Olaf Metzel. Öffentlichkeitsarbeiten, Stuttgart 2009, S. 30–33; Powers, John: Temporary Art and Public Place. Comparing Berlin with Los Angeles, Frankfurt a.M. 2009, S. 121–144.

UMBRÜCHE NACH 1989

1989 brachen die beiden politischen Systeme Berlins (und Deutschlands) mit ihren durch Abgrenzung voneinander gefestigten mentalen Gewissheiten zusammen. Es ging alles sehr schnell, förmlich über Nacht verloren die Monumente im Osten Berlins ihre Bedeutung, als z.B. der Hausmeister des Wohnblocks schon im November 1989 Tomskis *Lenin* die Nachtbeleuchtung verweigerte und ihn somit freigab als Projektionsfläche für ein Lichtbild, das der polnische Künstler Krzysztof Wodiczko auf das steinerne Monument projizierte. Er hat das Denkmal kurzzeitig mit einer Diaprojektion konterkariert (1990) (Abb. 4), doch es war dann deren mediales Nachbild als Postkarte, das die Auseinandersetzung um das Erbe des DDR-Sozialismus beförderte.⁸



Abb. 4: Krzysztof Wodiczko, Lenin-Projektion, 1990

Durch die Projektion des Lichtbildes wurde *Lenin* szenisch zum Clochard mit gestreiftem Sweatshirt, einem Straßenhändler ähnlich, wie sie damals allenthalben in der Stadt umherstreiften, um westliche Produkte wie z.B. Computer in ihre meist polnische Heimat zu holen. Wodiczko hatte ein Bild der materiellen Wirklichkeit gegen das idealistische Bild des Helden gestellt.

⁸ Wodiczko hatte eine korrespondierende Lichtbild-Projektion für West-Berlin konzipiert, in der das Motiv eines Reichsadlers auf das Haus Huth am Potsdamer Platz, damals Sitz der Mercedes Benz-Repräsentanz in Berlin, gerichtet wurde, so dass die Rezeptionsgewohnheiten auf beiden Seiten der Mauer irritiert wurden. Vgl. Herzogenrath, *Endlichkeit der Freiheit* (1990), S. 205–226; Katalog der Ausstellung Krzysztof Wodiczko. Public Address, Walker Art Center, Minneapolis 1992.

Die im roten Granit versteinerte Ideologie wurde visuell aufgeweicht. Hatte Lenin selber noch geglaubt, er könne die in Rußland fehlende moderne Technik aus dem Westen holen, so war es 1989 umgekehrt: der Einkaufswagen zieht im szenischen Bild *Lenin* hinter sich her.

Auch Ilja Kabakovs Außenraumsulptur *Zwei Erinnerungen an die Angst* (Abb. 5) trug in ihrer Dualität der besonderen Situation Berlins Rechnung.⁹ Im innerstädtischen Brachland am Potsdamer Platz hatte Kabakov zwei Gänge zwischen Holzwänden errichten lassen, die auf den ersten Blick von Bauzäunen nicht zu unterscheiden waren.



Abb. 5: Ilja Kabakov, *Zwei Erinnerungen an die Angst*, 1990

In Augenhöhe hatte er Abfall aufgehängt, wie Schnürsenkel, Bonbonpapier, rostigen Draht, Knöpfe oder Zigarettschachteln und dazu jeweils ein Täfelchen geklemmt, auf dem eine persönliche Aussage über die Gesellschaft der jeweils anderen Seite zu lesen war. Zwei Beispiele: »Ich bin sicher, dass ihre Waffen viel

mächtiger sind als unsere. Ich habe ihre Manöver im Fernsehen gesehen.« »Nach drüben fuhr meine Freundin im letzten Jahr. Sie sagt, dass es unmöglich ist, dort zu leben. Menschen werden direkt von der Straße verschleppt.« In beiden Gängen wurden dieselben Aussagen – einmal deutsch/russisch, einmal deutsch/englisch – wiedergegeben. Die Passanten stießen beim Durchqueren jeweils auf eine Ansammlung von Müll und ideologischen Vorurteilen und waren genötigt, beides miteinander zu vergleichen, Ideologie als Müll aufzufassen und umgekehrt dem gefundenen Müll verborgene Geschichten zu entlocken. Im übertragenen Sinne waren hier auch die Wegwerfgesellschaft

9 Vgl. Katalog der Ausstellung Ilya Kabakov. Installations 1983-1995, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, S.106–109; Powers: Temporary Art, S. 101–120.

des Westens und die Wunschzettelgesellschaft des Ostens miteinander zu vergleichen. Der Akt des Lesens vor den Augen anderer Passanten bekam in den beiden Wandelgängen eine theatrale Dimension, die das Blockdenken förmlich erschüttern sollte. Kabakovs partizipatorische Skulptur *Zwei Erinnerungen an die Angst* veranschaulicht am ehesten diese tentative Form einer außenraumbezogenen Kunst, die in spezifischer Weise »Öffentlichkeit« formatiert.

An einem Haus auf der Kreuzberger Oranienstraße befindet sich seit 1995 eine Installation von Wortfragmenten, die ebenfalls einen öffentlichen Gebrauch impliziert, Ayşe Erkmen's *Evde* (=Am Haus). Sie richtet sich nicht nur an den türkischen Teil der Bevölkerung in Kreuzberg (Abb. 6).¹⁰



Abb. 6: Ayşe Erkmen, *Evde*, 1995

Ihre Schriftzüge in dunklem Plexiglas zitieren die Endsilben einer türkischen Verbkonjugation, die Verben selbst fehlen jedoch, so dass hier nur bedeutungsfreie Wortendungen erscheinen. Man verwendet diese Form der Konjugation, wenn man sich einer Aussage nicht ganz sicher ist, es ist eine Modalform, die ausdrückt, dass man etwas nur vermutet (im Deutschen gibt es keine Entsprechung). Es liegt nahe, in der Installation gerade dieser Schriftzüge auf dem dicht bewohnten Haus eine Anspielung auf die Gerüchteküche zu sehen, die in seinem Inneren brodeln mag. Die aus der Ferne an dekorative Girlanden erinnernden Schriftzüge wirken wie ein Schleier vor dem Haus, um dessen Innenleben ebenso zu verbergen wie auch darauf hinzuweisen. Für die Türken der zweiten Generation in Deutschland ist *Evde* zugleich eine Art Sprachkurs, der vergessene Feinheiten der türkischen Sprache in Erinnerung ruft. Zunächst als temporäre Installation ge-

10 Vgl. Dickel/Fleckner: *Kunst in der Stadt*, S. 135–136; Katalog der Ausstellung Ayşe Erkmen, *Hausgenossen*. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin/Köln 2008, S. 45 f., S. 195 ff.

plant, wurden Erkens Schriftzüge von den Bewohnern in der Oranienstraße dauerhaft erhalten.

Viele Künstler haben in diesen Jahren des Übergangs mit flüchtigen Materialien gearbeitet, wie z.B. den Lichtbildern in den Montagen Wodiczkos oder dem Stoff, den Christo und Jeanne Claude für zwei Wochen über den Berliner Reichstag legten. Nach dem Verschwinden der sozialistischen Embleme aus dem Stadtbild und vor der Neubesetzung mit Reklameschildern haben sie mit locker gefältnen Vorhängen ein »leeres Zeichen« des Wandels gesetzt (Abb.7).¹¹ Der Reichstag verschwand 1995 unter einer silbrig glänzenden Hülle, einem mit Aluminium beschichteten Stoff, der die imponierende Pracht des Gebäudes und der Fassade zumindest für 14 Tage verschluckte und statt dessen das Licht vielfältig reflektierte.

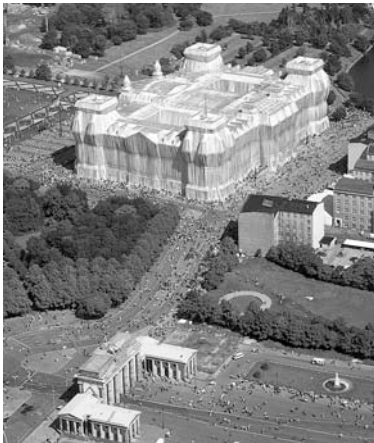


Abb. 7: Christo und Jeanne Claude, *Wrapped Reichstag*, 1995

Der Stoff wurde mit blauen Seilen zusammengeschnürt, so dass das Gebäude horizontal umwickelt wie ein Geschenk wirkte, während die vertikal verspannten Seile im Faltenwurf der Stoffbahnen verschwanden. Die Verpackung überzog den historischen Reichstag wie ein Vorhang, der zwischen zwei Akten die Bühne des Theaters verbirgt, um eine neue Szene vorzubereiten. Wie der Vorhang Zeit gibt zum Bedenken des Gesehenen und zur Einstimmung auf das Kommende, war der *Wrapped Reichstag* ein »leeres Zeichen« zwischen Erinnerung und Imagination für eine Stadt im Wandel. Die sinnlose Schönheit des Stoffs befreite den Reichstag für zwei Wochen von seiner architektonisch und skulptural überfrachteten Bedeutung. Diese verschwand zu-

11 Vgl. Volz, Wolfgang: Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*. Berlin 1971–1995, Köln 1996; Dickel/Fleckner: *Kunst in der Stadt*, S. 85–87; Powers: *Temporary Art*, S. 144–159.

gunsten einer sinnoffenen, festlichen Erfahrung. Mit der Verhüllung wurde dem Gebäude seine Symbolkraft genommen, es geriet in die Schwebe zwischen einem Nicht-Mehr und einem Noch-Nicht. Die Verpackung – das Eigentliche in der Überflußgesellschaft – wurde von Christo und Jeanne Claude neu genutzt, als symbolische *rite de passage*.

Fünf Millionen Besucher haben den von den Künstlern allein finanzierten *Wrapped Reichstag* gesehen und erlebt, es begegneten sich hier an der Grenze zwischen beiden Hälften der Stadt Menschen aus Ost und West, vor allem aber auch Touristen aus aller Welt und das Werk bot bei jeder Beleuchtung einen anderen Eindruck.

Die genannten Projekte aus der Umbruchzeit sind nicht materiell fixiert, sie sind strukturell offen für Ergänzungen und äußere Einflüsse, ihr Prinzip ist übertragbar. Die Kunst partizipierte in jenen Jahren an einem kulturellen Umbruch. Später entstanden bereits im Rückblick signifikante Markierungen der Wende an der ehemaligen Grenze. So hat z.B. Thorsten Goldberg zwei runde Leuchtkästen aus Glas im Stahlrahmen sehr gezielt an einem Ort des Übergangs zwischen Berlin Ost und West platziert, unter dem Gleisbett der U-1, die an dieser Stelle über die Oberbaumbrücke führt (Abb. 8).¹²



Abb. 8: Thorsten Goldberg,
Stein-Papier-Schere, 1997

Er setzte verschiedenfarbige Neonleucht-Signale in sie ein, die per Zufallsgenerator das Kinderspiel von Stein-Schere-Papier zitierten, in dem jeder gewinnen kann, Stein schleift Schere, Schere schneidet Papier, Papier wickelt Stein. So gewinnt mal der Osten, mal der Westen. Am ehemaligen Grenzübergang zwischen beiden Stadthälften soll gleichsam spielerisch ideologischer Bal-

12 Vgl. Dickel/Fleckner: Kunst in der Stadt, S.127–128.

last abgebaut werden soll, ja sogar das Motiv des Händereichens tritt bei gleichen Zeichen gelegentlich in Erscheinung. Wieder gewinnen die »leeren Zeichen« des Kinderspiels im Kontext des ehemaligen Grenzübergangs Bedeutung und sie können den Ort in seiner Geschichtlichkeit zum Sprechen bringen: aus dem ehemaligen Grenzkonflikt wird eine spielerische Auseinandersetzung, wie sie auch die Fußballclubs beider Stadtteile führen könnten.

Frank Thiels Installation *Übergänge* von 1998 entstand bereits im Nachhinein als Erinnerung an einen kritischen Berührungspunkt beider Stadthälften am Checkpoint Charlie. Hier standen sich während der Kubakrise in den 50er Jahren die Panzer der Alliierten gegenüber. Die Fotografien zweier Soldaten personifizieren die politische Konstellation, aber nicht wie vorher als Grenzposten sondern als Partner (Abb. 9a/b).¹³



Abb. 9a: Frank Thiel, Übergänge, 1998

Es handelt sich jeweils um ein Brustbildnis von einem jungen Soldaten einer Armee: nach Norden hin blickend ein junger US-Amerikaner, nach Süden hin gerichtet ein junger russischer Soldat. Beide tragen eine Kappe, Krawatte, Paradeuniform, Hoheitszeichen, ihrem niedrigen Rang nach nur wenige Orden und die Namensschilder. Beide stehen aber jenseits der Grenze ihres Sektors, also im Sektor des jeweils An-

deren und begrüßen dort alle Ankommenden. Sie stehen nicht einander gegenüber sondern Rücken an Rücken. Die Soldaten erscheinen aber

13 Die beiden Portraits stammen aus der 1994 entstandenen Fotoserie *Alliierte*, in der Thiel 200 Soldaten vor dem Abzug der alliierten Streitkräfte in Berlin aufnahm. Vgl. ebd., S. 51–53; Thiel, Frank: *A Berlin Decade 1995–2005*, Ostfildern 2006, S. 21 f.

auch als individuelle Menschen, sie schauen gleichsam aus ihrer Uniform heraus, mit einem Blick, der die Rolle des Soldaten verläßt und sich an das menschliche Gegenüber, das des Fotografen beziehungsweise implizit das des Betrachters wendet.



Abb. 9b: Frank Thiel, *Übergänge*, 1998

Diese Dimensionen des Werkes erfährt man nur dann, wenn man es von allen Seiten erkundet. Der Betrachter wird im wörtlichen Sinne motiviert, die Tafeln zu umschreiten und dabei den Ort in seiner Geschichtlichkeit zu entdecken. Die Bildtafeln markieren in der Erinnerung an die Geschichte zugleich Optionen für eine gemeinsame Zukunft – genau dies macht die Qualität von städtischen Räumen im Hinblick auf Öffentlichkeit aus, Orte der Geschichte gewesen zu sein und einen Raum mit Möglichkeiten für die Zukunft zu bieten.

Diese Phase der Offenheit war zehn Jahre nach der Wende abgeschlossen. Die Fertigstellung des Potsdamer Platzes, des neuen ökonomischen Zentrums in der Mitte Berlins, zwischen beiden Hälften, ist Indiz eines neuen Kapitels in der Geschichte der Stadt. Auf die Entstaatlichung folgte nun die Kapitalisierung des städtischen Raumes. Als eines von vielen Kunstwerken in diesem Areal bietet Mark di Suveros Skulptur *Galileo* (1995/96) (Abb. 10) ein prinzipiell anderes Dispositiv für Öffentlichkeit.¹⁴ Suveros Skulptur war teuer, sie wurde von Daimler Chrysler bezahlt.

14 Vgl. Dickel/Fleckner: Kunst in der Stadt, S. 27f.



Abb. 10: Mark di Suvero, Galileo, 1996

Das Werk gehört zu den Skulpturen im Niemandsland Berlins der 1990er Jahre, auf dem die großen Firmen aus dem Westen ihre zentralen Berlin-Repräsentanzen errichteten, mit ihnen kamen bevorzugt Werke der großen US-amerikanischen Bildhauer nach Berlin. Es ist nicht erstaunlich, dass eine Profilbildung der Firmen nicht mit anspruchsvoller Architektur

sondern mit billigerer Kunst versucht wurde. Viele Werke sind gekennzeichnet durch ihren Anspruch auf Dauerhaftigkeit, statische Formen und eine Indifferenz gegenüber der Umgebung.

Di Suveros Skulptur steht in einem dreieckigen Wasserbecken, sie ist aus Stahl T-Trägern zusammengestellt, von denen sich die drei diagonal platzierten in ihrer Ausrichtung kreuzen, während der vierte vertikal angeordnet ist. An der Schnittstelle sind elliptische Formen hinzugefügt. Oberhalb dieses Knotenpunktes akzentuiert ein horizontal angebrachter Träger die waagerechte Linie. Die Skulptur ist nicht speziell für den Ort entstanden, sondern wurde zuvor auf der Biennale in Venedig (1995) und in Paris (1997) gezeigt. Zur Aufstellung am Potsdamer Platz kam es anlässlich der Einweihung des Daimler-Chrysler Areals 1998, auf explizite Anregung der Konzernleitung. Der Betrachter am Wasserbecken kann mit der Größe und der Form der Skulptur Begriffe wie Ausdehnung, Fortschritt, Bewegung assoziieren. Sie verkörpert damit die Eigenschaften, mit denen sich jede moderne Unternehmenskultur identifizieren möchte. Andere Werke di Suveros wirken nicht nur affirmativ. Er benutzt zwar die Stahl T-Träger, die auch in den umgebenden Kontorhäusern verwendet werden, setzt sie aber im Freien rostend ein, so dass sie einen optischen Kontrast bilden und auch als Vanitas-Zeichen wahrgenommen werden können. Dieser Bezug auf die Architektur ist hier nicht mehr erkennbar, da die Skulptur im Wasser zu weit entrückt erscheint. So ist auch der Assoziations-spielraum ins Beliebige geöffnet, man kann an Galileo Galilei, den italienischen Astronom und Mathematiker denken, man kann aber ebenso

an ein riesiges Sushi-Besteck denken. Die Beliebtheit ist besonders am Sockel zu erkennen, denn der Übergang vom realen Raum in jenen der skulpturalen Komposition ist nicht gelöst, das Werk ist unbeholfen auf Stelzen gestützt. Suvero achtet als Stahl-Bildhauer sonst auf die Verankerung seiner Skulpturen am Ort. Diese hingegen ist ein typisches Beispiel einer *drop sculpture*, die Stahlträger stehen hier ohne jeden Bezug auf ihre Umgebung, auch das Publikum rückt hier in die Rolle eines distanziert staunenden Zuschauers, die es gegenüber einem artistischen Kunststück in der Manege eines Zirkus einnimmt.

FAZIT

Der Vergleich sollte prinzipiell unterschiedliche Formen von Kunst im städtischen Raum beschreiben und in ihrer Bindung an die kulturellen Rahmenbedingungen spezifische »Formationen von Öffentlichkeit« herausarbeiten. Auf eine Phase statischer Gesellschaften, geprägt durch Ideologie beziehungsweise Konsum, mit staatlichen Auftraggebern auf beiden Seiten, folgte eine Phase der politischen Dynamisierung beider Stadthälften. Der Umbruch vollzog sich als Abbruch und Aufbruch gleichermaßen, die auch der Kunst förmlich den Boden entzogen. Die Kunst nahm zeitweilig materiell ungefestigte, vorläufige Formen an. Auf die Verbindung von Ost- und West-Berlin, also die nationale Entdifferenzierung, folgte die soziale Differenzierung. Die global players platzieren Kunstwerke, während die öffentliche Hand aus Kostengründen auf dem Rückzug ist.

LITERATURVERZEICHNIS

- Barth, Fritz (Hg.): Olaf Metzger. Öffentlichkeitsarbeiten, Stuttgart 2009.
- Dickel, Hans/Fleckner, Uwe (Hg.), Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980–2000, Berlin 2003.
- Fezer, Jesko/Wieder, Axel John: »Raum begrenzter Möglichkeiten – Stadtentwicklung in Berlin nach 1989«, in: Ute Meta Bauer (Hg.), Komplex Berlin. 3. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst (Katalog zur Ausstellung), Berlin 2004, S. 73–82.
- Herzogenrath, Wulf (Hg.): Die Endlichkeit der Freiheit – Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West (Katalog zur Ausstellung), Berlin 1990.
- Lefebvre, Henri: The Production of Space, Malden 1991.
- Marchart, Oliver: »Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen«, in: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit, Dresden/Berlin 2004, S. 23–42.
- Powers, John: Temporary Art and Public Place. Comparing Berlin with Los Angeles, Frankfurt a.M. 2009.
- Thiel, Frank: A Berlin Decade 1995–2005, Ostfildern 2006.
- Volz, Wolfgang: Christo and Jeanne-Claude. Wrapped Reichstag. Berlin 1971–1995, Köln 1996.

Das Forum der Masken.

Ein Beitrag aus Architektur und Kunst

ANNETTE HOMANN

VORBEMERKUNG

Das folgende Nachdenken über ein Entwurfsseminar im Herbst 2009 zum Thema »Berlin Forum Masks - Berlin Childhood Theatre« enthält Beiträge von Leila Emmrys und Richard Anderson, zwei Masterstudenten der Azrieli School of Architecture in Ottawa, die ein Semester in Berlin arbeiteten. Auszüge aus ihren Konferenzpapieren sind in den Text eingegangen.

Das Entwurfsseminar beschäftigte sich mit dem »Band des Bundes« im Berliner Spreebogen, einer linearen Figur, die auf einen Masterplan der Architekten Axel Schultes und Charlotte Frank zurückgeht. Die Studenten erarbeiteten für die dort vorhandene Lücke, das fehlende öffentliche Forum zwischen Kanzleramt und Paul-Löbe Haus, zunächst eine Ortsanalyse und daraus einen städtebaulichen Entwurf. Für den städtebaulichen Entwurf wurden Nutzungen diskutiert, die den öffentlichen Raum als politische und kulturelle Bühne aktivieren. Für diese – ehemals zwischen Ost und West gelegene – Bühne wurden, in einem zweiten Schritt, folgend »Architektonische Masken« als temporäre performative Objekte entworfen.

Die Studenten reflektierten zunächst, durch das Nachdenken über Aktivitäten und Funktionen, wie öffentlicher Raum im Forum die aktive Präsenz des Städtlers unterstützt. Das Seminar fragte nach Gestalt und Choreografie einer Bühne für urbane Partizipation. Diese Bühne sollte den mimetisch-musisch-rituellen Ursprüngen des griechischen

Theaters folgen und die poetische Dimension des Ortes als Herausforderung erkennen und repräsentieren.

META-ERZÄHLUNGEN DER ARCHITEKTUR

Architektur ist gebaute Weltanschauung. Ihre Genese gilt im Abendland als eng verbunden mit der Erfahrung des griechischen Theaters. Die Form des Amphitheaters, mit dessen von Chorus und Bühnengeschehen separierten Raumsphären, bewirkt erst die Ausprägung eines Publikums, das über das somit nunmehr distanzierte Geschehen »urteilt« und dramatisch zur Katharsis geführt wird. Spätestens seit der Antike sind Architekten programmatisch und künstlerisch für die Polis und ihre öffentlichen Räume verantwortlich. Die Architekten haben das Publikum erst erfunden, könnte zugespitzt argumentiert werden.

Architekten müssen also selbstverständlich mitgenannt werden, wenn es um das Rollenverständnis des Publikums geht. Sie definieren die Höhe der Schwellen und damit die partizipatorischen Resonanzen zwischen Bühne und Zuschauer. Das gilt für den Theaterraum wie für den Stadtraum. Der Stadtraum birgt seit den Anfängen der Stadtbaukunst das Drama des Kollektiven und er erkrankt, wenn die Meta-Geschichten sterben.

Wenn heute das Sterben von öffentlichem Raum beklagt wird, hat diese Entwicklung aber ebenso viel mit der Kommerzialisierung von Architektur zu tun. Solche Banalisierung und Instrumentalisierung wird außerordentlich erleichtert, wenn die Architekturausbildung die Geisteswissenschaften vor der Tür lässt und die Geisteswissenschaftler die Architekten nicht mehr als kompetente Gesprächspartner erleben. Eigentlich sollte das Nachdenken über Architektur ganz selbstverständlich auch in den Geisteswissenschaften beheimatet sein.

Ein kurzer Blick zurück in die gebauten Bekenntnisse von Renaissance- oder Barockarchitektur, insbesondere etwa der Jesuiten, offenbart augenblicklich, wie religiöser, politischer und mathematischer Zeitgeist die Morphologie der mittelalterlichen Stadt überformt und wie stark die jeweiligen Dogmen den öffentlichen Raum und seine Bühnen umgestalten. Der Blick zurück zeigt aber auch, wie einzelne architektonische Schöpfungen oder herausragende Kunstprojekte den Zeitgeist besonders wachsam resonieren und Wendepunkte anmahnen.

Kunstprojekte wie die Verhüllung des Berliner Reichstages 1995 machen einen anderen Raum wieder sichtbar, einen imaginativen und poetischen, öffentlichen Raum, der auf größere Erzählungen verweist. Christos transzendierende Ganz-Körper-Maskierung schenkte dem wilhelminischen Reichstag eine Eleganz und Leichtigkeit, die in der Wendezeit wirklich »Dem Deutschen Volke« gewidmet schien und die für zwei Wochen ein Publikum aktivierte, das Teil der Aura des Werkes wurde. Das Werk war in diesem Fall der Verwandlungsprozess durch einen Vorhang, gewissermassen eine Art Maskierung. Das kollektiv staunende Publikum kam miteinander ins Gespräch und der Platz der Republik vor dem Reichstag erlag der bezaubernden Atmosphäre des Ephemereren.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Berliner Reichstages und seines Vorplatzes sind seit 1997 die Berliner Regierungsbauten Kanzleramt, Paul-Löbe-Haus und Marie-Luise-Lüders Haus entstanden. Die letzteren zwei Gebäude fungieren als Erweiterungsbauten des Reichstages, mit den Büros der Parlamentarier und Sitzungsräumen für die parlamentarischen Gremien. 1992 hatte das Architekturbüro Schultes-Frank den internationalen städtebaulichen Wettbewerb »Spreebogen« mit einem von Ost nach West zweimal über die Spree spannenden »Band des Bundes« gewonnen. Zwischen Kanzleramt (Exekutive) und Paul-Löbe-Haus (Legislative) schlug der städtebauliche Entwurf als symbolisches Bindeglied an historisch signifikantem Ort ein öffentliches Forum vor. Das Forum sollte genau den Ort neu beleben, den die Nationalsozialisten, nach den »Germania«-Plänen von Albert Speer, als Endpunkt ihrer geplanten Nord-Südachse und Vorplatz für eine gigantische Volkshalle visioniert hatten.

Das Band des Bundes wurde weitgehend realisiert, aber das Kanzleramt steht heute noch als Solitär im westlichen Spreebogen. Das öffentliche Forum, der Platz für das Volk, das hier nicht nur Publikum der Politik, sondern auch sichtbarer Demokrat und Akteur sein sollte, fehlt. Es findet sich stattdessen eine Freifläche mit Springbrunnen und Baumreihen, für deren Gestaltung nochmals ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Der Ausschreibungstext für die Landschaftsplanung bezog sich zwar noch auf den Forumsgedanken, dessen Realisierung wurde aber in die unbekannte Zukunft verschoben.

Dass Kanzler Kohl die Forumsvision vor der Haustür womöglich missfiel, dass sie keine direkte politische Lobby hatte, sind dann nur weitere Facetten des Bildes. Man darf aber auch fragen, ob ein erfolg-

reiches öffentliches Forum einen aufwändigen architektonischen Funktionskanon benötigt, oder ob eine solche Bühne auch durch temporäre Gesten herzustellen ist.

Manchmal generiert die städtische Bühne der Polis sich offenbar neu und mit ihr die verzagte, verletzte Öffentlichkeit. Dabei wäre an dieser Stelle mit Öffentlichkeit etwas provokant nicht nur ein Publikum gemeint, sondern das Dazwischen, das die Griechen »Chora« nannten und das schon deshalb als verletzt gelten darf, weil der Begriff heute so fremd klingt. Auch Christo und Jeanne-Claude hatten ein »empfindliches« Dazwischen im Sinn, denn die Ikonografie von Vorhängen als Schwellensymbol und das Vernetzen des Gebäudes über das Gewand mit den Kräften des Windes war Konzept.

Es wird also, im Hinblick auf das Forum im Spreebogen, zunächst darauf ankommen, »einen starken theoretischen Rahmen zu etablieren, um für diese komplexe, politisch und sozial aufgeladene städtebauliche Situation eine angemessene und sozial resonante Einfügung vorzuschlagen«. ¹ Hier an die Bedeutung des Theaters für die Animierung städtischer, kollektiver Prozesse zu erinnern, ist ein solcher theoretischer Rahmen.

»Ins Theater, so Alberto Pérez-Gómez [Kanadischer Architekturtheoretiker, Anmerkung A.H.], kamen die Zuschauer, um mit der Welt Frieden zu machen, um Übereinstimmungen zwischen Geist (*phrenes*) und Wahnsinn zu erkennen, und zu versuchen, das Ungeheuerliche als Gut zu verstehen. Das Theater wird der Ort für Kontemplation und Partizipation, ein Ort der Erkenntnis. [...] Pérez-Gómez' Beschreibung des Eros und dessen Wechselwirkung zum Architekten in seiner Rolle als Heiler oder Schamane stellt wirkungsvoll einen bestimmten Ansatz in der Etablierung des geplanten Theaters heraus. Pérez-Gómez bezieht Marsilio Ficinos Beschreibung von Eros und Magie ganz besonders auf den Architekten. Ficino bemerkt, dass der Liebende (Eros) und der Magier jeweils Bilder manipulieren – ein Vorgehen, das seine Analogien in der Praxis der Architektur hat. Der Architekt wird als Magier angesehen: Jemand der befähigt ist, verzaubernde und ethisch vorbildliche Artefakte herzustellen, die andere befähigen in Einklang mit dem Himmel zu leben, in körperlicher und spiritueller Gesundheit. Ficino betont, dass der Architekt die Materie (pri-

1 Konferenzpapier von Richard Anderson, o.S. (Übersetzung durch A.H.).

ma materia) der Welt liebend umwandeln muss, um die versteckte Ordnung der Welt und deren stärkende Kräfte aufzuzeigen.«²

Ein solches zärtliches und liebendes Verhältnis zur Welt als Voraussetzung der architektonischen Praxis und als Voraussetzung zum Dialog mit den Dingen und den städtischen Nachbarn ist bei gewöhnlichen Bauaufträgen kaum zu erwarten. Auch deshalb gibt es städtebauliche Wettbewerbe.

DIE »MASKEN« DER ARCHITEKTUR

Für einen städtebaulichen Wettbewerb im Berlin der Mauerzeit erfand der New Yorker Architekt und langjährige Dean der Cooper Union, John Hejduk (1929-2000) in den 1980er Jahren die »Architektonischen Masken«. Die Mehrzahl dieser performativen, meist etwas mehr als kioskgroßen, beweglichen Objekte wurde nie baulich realisiert. Einige wurden an Architekturschulen gebaut (*Collapse of Time*, *The House of the Suicide* und *The House of the Mother of the Suicide*), zwei für den Martin-Gropius Bau (*The Painter* und *The Musician*). Einige wurden transformiert und zu realen Wohnungsbauten weiterentwickelt (Internationale Bauausstellung Berlin).

Die »Masken« waren Hejduks Antwort auf eine intensive theoretische und zeichnerische Beschäftigung mit den Möglichkeiten narrativer Architektur, mit ihren expressiven Elementen und ihren figurativen, zeichenhaften Symbolen. Sie folgten auf frühere Werkphasen, die – jeweils zeichnerisch und im Aquarell – eine Art grundsätzliche Anamnese von architektonischer Praxis leisten. Sie leisten liebevoll-zynischen Widerstand gegen eine gesichtslose moderne Stadtlandschaft, indem sie in einer Art komisch-melancholischem Welttheater die pathologischen Exzesse der funktionalen Architektur reflektieren oder dem politisch Ausgegrenzten ein Gesicht geben.

The House of the Suicide und *The House of the Mother of the Suicide* wurden 1991 für kurze Zeit in der Prager Burg installiert. Es waren etwa 4x4 Meter große, präzise mit grauen Metallflächen verkleidete, Kuben. Auf ihrem Dach trugen sie jeweils 49 vertikale, metallische

2 Anderson: Konferenzpapier, o.S. Vgl.: Pérez-Gómez: Alberto, Built upon Love, Cambridge 2006, S. 50–51.

Spitzen (*shards*) von etwa gleicher Höhe, wie der Kubuskörper. Das »Haus der Mutter« konnte betreten werden. Das »Haus des Sohnes« war verschlossen. Die Arbeit war dem tschechischen Studenten Jan Palach gewidmet, der sich 1969 aus Protest gegen die sowjetische Besetzung selbst anzündete.

The House of the Inhabitant Who Refused to Participate wurde nicht gebaut, aber in vielen Zeichnungen veröffentlicht. Hier bewegt sich ein einzelner Akteur zwischen 3x3 zellenähnlichen Boxen, die wie Erker an eine Wand gehängt sind. Auf der Rückseite der Fassade, hinter der im Normalfall der eigentliche Hauskörper vermutet wird, finden sich in diesem Fall nur drei laubengangähnliche Verbindungswege und zwei Treppenhäuser, um die Zellen zu wechseln. Jede der Zellen ermöglicht, separiert nach ekzessiv modernem Raum-Programm-Dogma, die Verrichtung einer Funktion, symbolisch mit einem Möbel gekennzeichnet. Eine komplexe politische Choreografie verbindet den imaginierten Akteur in seinem einsamen städtischen Haus mit seinen Mitmenschen. Er ist öffentlich und partizipiert, selbst wenn er es ablehnt zu partizipieren.

Für einen Wettbewerb im Rahmen der Berliner Internationalen Bauausstellung zeichnete Hejduk 1981 die *Berlin Masks*, einige Jahre später die *Victims* für das ehemalige SS-Gelände neben dem Martin-Gropius Bau. Hejduk gewann die Wettbewerbe nicht. Die Jury konnte sich die Notwendigkeit und den Nutzen dieser, die Stadtlandschaft wie Schach-Figuren erobernden Brücken-, Turm- und Fahrzeugobjekte nicht vorstellen. Der Vorschlag sprengte die Erwartungen dessen, was eigentlich Architektur ist und aus welchen Elementen Städtebau zu bestehen hat. Immerhin wurden später zwei der *Victims*, der Maler und der Musiker, in stimmiger Nähe zur Topographie des Terrors im Lichthof des Martin-Gropius Baus gezeigt. Derzeit wird diskutiert, ob sie für Hejduks »Wohnturm mit Flügeln«, ein Wohnungsbauensemble zwischen Charlotten- und Friedrichstraße, als permanente Wächter realisiert werden.

Eine erfolgreiche künstlerische Schöpfung sind die Zeichnungen Hejduks aber auch ohne ihre bauliche Realisierung. Innerhalb der zeichnerischen Praxis verändern sie das Nachdenken über die Stadt und dürfen als Architektur gelten, denn die gezeichneten oder aquarelierten Bilder erweitern und transformieren die Vorstellungen von den Dimensionen von Stadt. Sie kritisieren eine anonyme, geschichtslose Architektursprache und verweisen über die wundersamen theatriali-

schen Gestalten auf die Metaerzählungen, die für das Bauen von Stadt als kollektiver Gefühls- und Gedankenraum so immanent wichtig sind.

»BERLIN CHILDHOOD THEATRE«

Ein ähnlicher theatralischer Ansatz wird für das geplante öffentliche Forum im »Band des Bundes« zwischen Kanzleramt und Paul-Löbe-Haus vorgeschlagen. Das Projekt wird »Berlin Childhood Theatre« genannt. Der Titel gründet im Potential der Kindheit, sich mit den Dingen verbunden zu fühlen und sie mimetisch nachahmend zu begreifen. Hejduks Masken bzw. ihre neu zu erfindenden Nachfahren, übernehmen auf der Bühne der Polis Berlin die Aufgabe des kritischen Einwandes. Sie reflektieren das Gefangensein im modernistischen Gefüge der Maschinen, Netzwerke und Bildschirmmasken und sind gleichzeitig Boten und Übersetzer aus der Welt des wirklich Anderen. Sie werden für das »Band des Bundes« vorgeschlagen, weil die heute dort erfahrbare städtebauliche Situation eine rationale Strenge suggeriert, die nicht einmal von ihren Architekten selbst intendiert war. Schultes Faszination für das Mysterium des Raumes und das Werk von Louis Kahn ist in der archaischen, geheimnisvollen Architektur des Kanzleramtes und seinen Raumatmosphären und Assoziationswelten immer noch unterschwellig spürbar. Das »Band des Bundes« scheint sich der verdrehten Stadt Berlin und dem Fluß der Spree in Wirklichkeit eher zu entziehen, als die Verbindungen zu bauen, die der Titel suggeriert. Das ist nicht nur der fehlenden urbanen Dichte geschuldet, die sich Schultes und Frank für diesen Ort vorgestellt haben und auch nicht allein dem Fehlen eines öffentlichen Forums.

Eher scheint es, als würde in dieser präzisen Ost-West Geometrie noch offen bleiben, aus welchen Wurzeln sich das geometrische Raster erklärt. Ist es die Perspektive einer Idealstadt der Renaissance, wie sie Piero della Francesca um 1460 gemalt hat und die den Architekten Stefan Braunfels beim Paul Löbe- und beim Marie-Luise Lüders-Haus als Inspirationsquelle begleiteten? Oder ist es die eher geheimnisvolle Architektur von Louis Kahn, die Architektur der Zwischenräume und des Lichtes, in der geometrische Präzision nichts mit einem leeren mathematischen Koordinatensystem zu tun hat, sondern simultan immer auch den Bauprozess und seine handwerklichen Oberflächen zelebriert?

Beide Architekturbüros, Schultes/Frank und Braunfels, verweigern sich der postmodernen Strategie, durch überflutende Bilderwelten zu überzeugen. Von der Grundeinstellung handelt es sich um eine moderne, abstrakte Architektur, die wenig narratives Potential offenbaren will und die Geschichte des Ortes nicht aufzufächern versucht. Ein kurzer Überblick auf die Geschichte der Nutzungen des Spreebogens enthüllt jedoch die Vielschichtigkeit dieses Ortes:

- Im 18. Jahrhundert war er militärischer Übungsplatz des preussischen Militärs vor den Toren Berlins.
- Im 19. Jahrhundert wird der Spreebogen durch die Nähe zum Tiergarten und zu den Vergnügungslokalen »In den Zelten« zum Ausflugsort. Im Spreebogen wird das großbürgerliche Alsenviertel gebaut.
- Um 1900 war der Bogen mit der Kroll-Oper zunächst weiterhin ein Unterhaltungsort. Wegen der geplanten gigantische Volkshalle der Nationalsozialisten wird das Alsenviertel zum Teil abgerissen, später folgen Kriegszerstörungen. Vom Alsenviertel bleibt schließlich nur die Schweizer Botschaft erhalten.
- Nach 1961: Durch die Nähe zur Berliner Mauer entsteht im Spreebogen ein Niemandsland.
- Nach 1989: Wiedervereinigung und Bau des »Band des Bundes«.

Im Reichstag selbst wurde für den Umbau nach der Wiedervereinigung durch Norman Foster ein denkmalpflegerischer Ansatz gewählt, der die Spuren des Zweiten Weltkrieges explizit wieder sichtbar macht und mit ihnen die verschiedenen zeitlichen Schichten/Geschichten. In der Architektur des »Band des Bundes« wird dagegen kein Gefühlsraum geöffnet. Die Fassaden sind von gelungener Monumentalität, aber sie laden nicht ein zur haptischen Erkundung. Sie werden nicht auf den Massstab des menschlichen Körpers hinunterdekliniert und dessen Zeitlichkeit angedient. Stattdessen fluchten die zweimal zweihundert Meter langen Gebäudekanten mit der Minimaltoleranz von computergestützten Werkplänen durch die Landschaft.

Durch die zwei das Forum heute monumental begrenzenden Fassaden von Paul-Löbe Haus und Kanzleramt wird eine Metageschichte der großen Ideale evoziert. Die wirkliche, dramatische Geschichte und das Fragmentarische der Stadt Berlin zeigt sich erst in der fast schon komischen Präsenz der Schweizer Botschaft an diesem Ort. Vielleicht

ist es aber auch gerade dieses narrative Fragment des Alsenviertels, das den gewählten Rückgriff auf Hejduks Architektonische Masken als Gefühlskatalysatoren einleuchten lässt.

»Nach Ernst Cassirer haben wir die Gewohnheit, unser Leben in eine praktische und eine theoretische Sphäre zu teilen. Durch diese Umleitung sind wir geneigt zu vergessen, daß es unterhalb dieser Sphären eine tiefere Schicht gibt, die beide Bereiche verbindet. Sie ist einführend. Wenn diese dritte Sphäre angesteuert wird, verbinden wir uns mit einem primitiven Teil unserer Natur, die nicht von Vernunftregeln beherrscht wird. Der wirkliche Urgrund des Mythos ist nicht ein Urgrund des Denkens, sondern des Fühlens. Masken sind Hilfsmittel, die die Verbindung zu diesem Bereich unserer Existenz erleichtern. Für den Architekten John Hejduk erkunden die Architektonischen Masken die Leerstellen zwischen der Vernunft und dem Drama des Lebens.«³

Gleichsam in einem mimetischen Impuls verschiebt sich unter Hejduks Figuren unbemerkt das Interpretationsfeld und animiert Assoziationen in surreale Welten, zur Psychoanalyse und zum Ritual. Die Maske agiert als emanzipiertes Subjekt. Die Maske hat immer schon zuerst geschaut und den Betrachter fasziniert und gebannt. Komik und Witz sind bei diesen Entwürfen von besonderer Wichtigkeit.

»Das ›Berlin-Childhood-Theatre‹ schlägt einen Ansatz vor, bei dem das Subjekt durch den Gebrauch von Mimesis situiert wird. Das Konzept der Masken, wie es in Hejduks Arbeit zu beobachten ist, bietet dem Benutzer ein Werkzeug an, über den er seinen Platz in einer größeren Erzählung und Gesellschaft finden kann.«⁴

Hejduks Berliner Masken und alle ihre in kannibalistischer Weiterentwicklung erzeugten Nachfahren sind temporär und mobil wirkende Architekturen für zu rationale Städte. Sie werden zumeist von einem oder zwei Akteuren bewohnt. Ihre Gestalt ist biomorph, anthropomorph oder artikuliert technomorph. Es sind Vagabunden, deren Berufungen und Beschäftigungen ein urbanes Psychogramm der Stadt zeichnen. Indem sie die Träume, Ängste und neurotischen Rituale ei-

3 Aus dem Konferenzpapier von Leila Emmrys (Übersetzung durch A.H.). Vgl. dazu Cassirer, Ernst: An Essay on Man, New Haven 1944, S.81–82.

4 Anderson, Konferenzpapier, o.S.

ner Stadt durchspielen, agieren sie gleichzeitig radikal subversiv und im ursprünglich sakralen Sinne hinweisend, »monströs«.

Das von Hejduk erdachte Konzept der Architektonischen Maske dient also als methodisches Werkzeug, um die Bühne des Forums in einen ähnlich narrativen, politisch-poetischen Zusammenhang zu überführen. Zwei Entwurfsansätze für »Berlin Childhood Theatre«-Masken werden abschließend im Folgenden beschrieben.

MEMORY ERASING LOVERS⁵

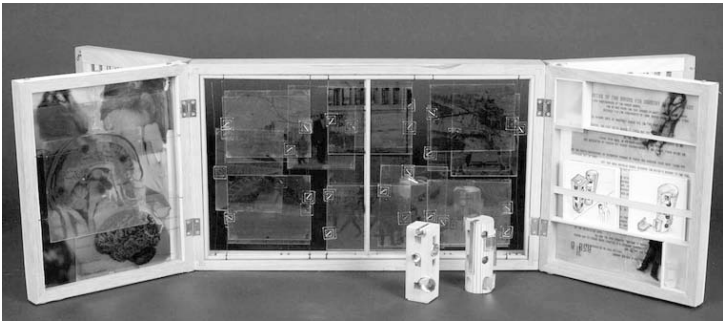


Abb. 1: Leila Emmrys, *Memory Erasing Lovers*
(nach einem Film von Michel Gondry)

Inspiziert vom Film *Eternal Sunshine of the spotless mind* (Regie: Michel Gondry, USA 2004) operiert die Maskenchoreografie mit zwei Liebenden, deren bitteres Verhältnis dazu führt, dass sie jeweils die Erinnerung an den Anderen aus ihrem Gedächtnis ausradieren lassen. Sie werden als zwei Türme artikuliert, die tektonisch mit den Hauptdarstellern korrespondieren und die sich jeweils mit Komponenten schmücken, die den jeweiligen Liebhaber imitieren. Neben der Verbindung wird so auch der Austausch zwischen ihnen dargestellt.

Am Beginn der einen Monat dauernden Performance zeigen die Liebenden Hingabe und Solidarität, indem sie sich pflichtbewußt um alle Komponenten kümmern, die mit dem Partner korrespondieren. Nach einigen Tagen beginnt ein Streit und sie trennen sich ärgerlich. Die erste Liebende beginnt Teile aus den Wänden ihrer Maske auszu-

5 Beschreibender Text und Entwurf: Leila Emmrys.

bauen, die ihren Liebhaber und ihre Verbindung repräsentieren. Das führt dazu, dass der Liebhaber sich mit dem gleichen Verhalten rächt. Immer mehr korrespondierende Teile der Masken werden aus den Türmen ausgebaut und auf dem Ort verteilt. Es verbleiben metallische Narben, die jede Auslöschung belegen.

Nach einiger Zeit werden die verstreuten Teile mit einem erneuerten Sinn für ihr Geheimnis wieder angesteuert. Ihre Herkunft ist vergessen worden. Eher fasziniert als ärgerlich, sammeln die Liebenden die Fragmente wieder ein und erkennen die gemeinsame Bewunderung für die gefundenen Schätze. Zusammen werden die verlorenen Teile wieder in die Masken eingesetzt und eine neue Verbindung hergestellt.

PAN'S LABYRINTH⁶



*Abb. 2: Richard Anderson, Pan's Labyrinth
(nach einem Film von Guillermo del Toro)*

Vorgeschlagen wird eine Hauptdarstellerin im Forum, wie im Film. Sie wird als ein bewegliches, sich verändernder Mechanismus visioniert, der sich aktiv zu anderen Masken am Ort gesellt. Architektonisch ist sie eine abstrakte Repräsentation von Lacans Bild-Schirm. Sie verkörpert alles in Einem: den Blick, den Schirm und das Subjekt der Repräsentation. Lacans berühmte diagrammatische Repräsentation wird in die Vertikale gedreht und nur der untere Kegel wird offen dargestellt. Der gespiegelte obere Kegel suggeriert eine transzendente Himmelfahrt oder Verbindung, denn er löst sich in der Geste Richtung

6 Beschreibender Text und Entwurf: Richard Anderson.

Himmel auf. Die Maske übernimmt bestimmte symbolische Elemente aus dem Film. Eine metallische Aussenhaut weist auf Ophelias Kleid hin und ein warmer hölzerner Innenraum auf die phantastischen schoßartigen Räume, die während der gesamten Geschichte erforscht werden.

Ein Schauspieler lebt in einer kugelförmigen Wohnkapsel, die auf die Spitze der Maske gesetzt ist. Sie treibt die Choreografie der Performance voran. Die Öffentlichkeit hat nicht nur die Möglichkeit die Veränderungen der Maske mitzuerleben. Sie können die Maske auch zeitweise zusammen mit dem Schauspieler bewohnen. (...) Die vorgestellte fantastische Welt, wie sie in der Zusammenfassung des Films beschrieben wird, ist für die Hauptdarstellerin das Fenster zur Welt, das sie für die Möglichkeiten des Alltags und seiner Geheimnisse weckt.

LITERATURVERZEICHNIS

Cassirer, Ernst (1994): *An Essay on Man*, New Haven.

Pérez-Gómez, Alberto (2006): *Built upon Love*, Cambridge.

Stadien/Medien.

Eine Archäologie des Public Viewing

KNUT EBELING

Allein die ubiquitäre Frage »Und wo hast Du das Spiel gesehen«? ist ein Hinweis darauf, dass wir heute gewisse Ereignisse nur noch als übertragene kennen – das Stadionereignis ist zum Ereignis seiner Übertragung geworden. Sobald wir über Sportereignisse wie z.B. Fußballspiele sprechen, ist das Public Viewing mit von der Partie. Wenn »der moderne Sport«, wie Robert Musil meinte, »nicht aus der Ausübung, sondern aus dem Zusehen entstanden ist«, dann sind für dieses Zusehen heute auch die Orte und Medien des Sehens wichtig geworden – so wichtig, dass Ort und Medium der Übertragung im Public Viewing zusammen fallen. Das scheint uns auch ganz angemessen; denn tatsächlich scheint die Live-Übertragung das Medium zu sein, das dem Stadion-Ereignis am nächsten kommt – weder Fotos noch Filme aus Stadien haben eine vergleichbare Wirkung. Allein die Live-Übertragung scheint als Medium wie angegossen auf das Stadionereignis zu passen. Warum uns das so erscheint und welche Medien an der Produktion dieses Eindrucks beteiligt sind, davon handelt der folgende Text.

DIE MEDIEN DER ÖFFENTLICHKEIT

Die Frage nach der Öffentlichkeit legt die Frage nach deren Medien nahe; weil Öffentlichkeiten sich seit den ersten antiken Beschreibungen von massenhaften Versammlungen stets auf Plätzen oder eigens dafür geschaffenen Orten konstituieren, lässt sich nach deren medialen

Qualitäten fragen. Schließlich spricht alles dafür, dass sich das Verhältnis zwischen Ereignis, Medium und Öffentlichkeit im Zeichen des Public Viewing umgedreht hat: Öffentlichkeiten werden nicht mehr durch die Ereignisse geboren, denen sie auf Plätzen oder in Stadien beiwohnen; es sind die Übertragungen von Stadionereignissen, die selbst zu dem Ereignis geworden sind, das Öffentlichkeiten an anderen Orten konstituiert. Anders gesagt: Das Spiel ist nicht mehr nur vom Ort des Spiels aus zu sehen; seit Spiel und Übertragung zusammen fallen, sind diese Dinge von jedem Internet-Anschluss aus zu sehen. Diese Lage hat eine massenhafte Delokalisierung und Deterritorialisierung von ehemals öffentlichen Ereignissen zur Folge. Allein die alltäglich gewordene Frage nach dem Ort der Übertragung erzählt mehr von dieser Deterritorialisierung der Öffentlichkeit, als deren medienlose Geschichten es je vermocht haben.¹ Schließlich gewinnt die Frage danach, wo man ein Spiel gesehen hat, nur dadurch ein Interesse, dass es neuerdings von überall aus sichtbar ist.

Diese delokalisierende Tendenz des Stadions war bereits in deren ursprünglichste griechische Versionen eingebaut. Bereits auf sie trifft zu, was Elias Canetti dann von modernen Stadien behaupten wird, nämlich dass ihre Insassen »der Stadt ihren Rücken zu[kehren]. Sie haben sich aus dem Gefüge der Stadt, ihren Mauern, ihren Straßen herausgelöst.«² Im Folgenden wird man sehen, wie diese Entortung des Orts, den die Griechen »Stadion« nannten, und dessen Hufeisenform sich markant von den römischen Arenen unterschied, nicht nur mit dessen isolierender Bauweise, sondern auch mit dessen medialen Qualitäten zusammen hängt. Zwar scheint es sich beim Stadion und bei der Übertragung von Stadionereignissen um zwei Geschichten zu handeln – die sich jedoch an verschiedenen Punkten kreuzen. Daher kommt, so die These, auch die eigentümliche Faszination des Public-Viewing, eines medialen Rituals, das in seiner Überkreuzung von Ereignis und Übertragung Hörbares und Sichtbares unterschiedlich nutzt.

Stadien stellen Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten her, die seit der Antike extrem variieren. Zwar sind Stadien rituelle Architekturen, die

1 Vgl. Ebeling, Knut: »Zur Archäologie der Öffentlichkeit«, in: Angelika Stepken (Hg.), Kritische Gesellschaften (Ausstellungskatalog), Karlsruhe 2006, S. 104–110.

2 Canetti, Elias: »Die Masse als Ring«, in: ders., Masse und Macht, München 1960, S. 29–30, hier S. 29.

wie andere Architekturen auch ein ganzheitliches Körpererlebnis herstellen. Doch aus diesem synästhetischen Erlebnis lassen sich zwei Sinne medial isolieren: das Sehen und das Hören – und diese Isolierung von Sichtbarem und Hörbarem sowie die Übertragung dieser Sinnesdaten hat eine eigene Geschichte. Weil die Medien der Sinnesübertragung von Sichtbarem und Hörbarem eine bestimmte Anordnung nahe legen, werden die folgenden Dokumente nach diesen beiden Kanälen geordnet.

DER KRATER DURCH KUNST

Zunächst zum ersten Kanal, dem Bild. Stadien erzeugen eine bestimmte Sichtbarkeit; und man darf annehmen, dass dies der Anlass der ersten Stadionbauten oder -vertiefungen gewesen ist. Schließlich waren die ersten griechischen Stadien durchaus primitiv, sie bestanden aus nicht viel mehr als Erdmulden oder natürlichen Hängen. Diese Mulden produzierten eine noch mit dem Erdboden verbundene, gewissermaßen territorialisierte Sichtbarkeit. Dabei ist an dieser Stelle vielleicht eine Begriffsklärung angebracht: Das Stadion ist natürlich, wie sein Name schon sagt, eine griechische Erfindung, die seit den panhellenischen, bzw. den bedeutendsten unter ihnen, den olympischen Spielen spätestens ab dem achten vorchristlichen Jahrhundert verbürgt ist. Dabei war ein *Stadion* eigentlich eine griechische Maßeinheit, woran Martin Heidegger in *Bauen, Wohnen, Denken* erinnerte:

»Ein Abstand, griechisch ein $\sigma\alpha\delta\iota\omicron\nu$, ist immer eingeräumt, und zwar durch bloße Stellen. Das so von den Stellen Eingeräumte ist ein Raum eigener Art. Er ist als Abstand, als Stadion, das, was uns dasselbe Worte Stadion lateinisch sagt, ein »spatium«, ein Zwischenraum. So können Nähe und Ferne zwischen Menschen und Dingen zu bloßen Entfernungen, zu Abständen des Zwischenraums werden.«³

3 Heidegger, Martin: »Bauen/Wohnen/Denken«, in: ders., Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 149f. Willy Zschietzschmann pflichtet Heidegger bei: »Stadion – ein altgriechisches Wort, das sich unverändert bis heute erhalten hat, allerdings verengt auf eine einzige Bedeutung: wir verstehen unter einem Stadion heute die Gesamtanlage einer offenen Kampfbahn für leichtathletische Wettkämpfe mit den die Bahn ringsum ein-

Der Abstand eines griechischen $\sigma\tau\alpha\delta\iota\omicron\nu$ betrug 600 Fuß. Warum ausgerechnet 600 Fuß, ist unklar, wobei es nach mythologischer Überlieferung Herakles war, der diese Strecke in einem Atemzug laufen konnte. Eine andere Erklärung besagt, dass er die Distanz festlegte, indem er 600-mal seinen gigantischen Fuß vor den anderen setzte. Dabei kam bei diesen 600 Fuß je nach regionalem Fußmaß eine Distanz zwischen 165 und 196 m. heraus. Das war dann auch die Länge, die die ersten Stadien erhielten, deren Entfernung die Läufer bei den heiligen Spielen einmal abzulaufen hatten (im Doppellauf zweimal). Die Bezeichnung eines Längenmaßes hat sich also auf die Wettkampfanlage übertragen.⁴

Eine zweite Wurzel neben den hufeisenförmigen griechischen *Stadien* sind die jüngeren ovalen römischen *Arenen*: also der Circus für Wagenrennen und das Amphitheater für Kampfspiele. Wenn wir also heute diese ovalen Arenen als ›Stadion‹ bezeichnen, dann ist das eine baugeschichtliche Verwechslung zwischen hufeisenförmigen griechischen Stadien und ovalen römischen Arenen. Diese Konfusion ist auch mit jener Antike-Rezeption oder -Transformation zu erklären, von der folgendes Zitat eines berühmten Ruinenreisenden berichtet, der die Urszene des Stadionbaus folgendermaßen nacherzählt:

»Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben: man tritt auf Bänke, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran (...) besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater. Kommt das Schauspiel öfter auf derselben Stelle vor, so baut man

schließenden Sitzreihen für die Zuschauer. Die Griechen hingegen verstanden unter diesem Wort dreierlei: ein Längenmaß, eine Wettkampfstätte und einen Wettlauf.« (Zschietzschmann, Willy: Wettkampf- und Übungsstätten in Griechenland. Stadion – Palästra – Gymnasium. Eine Übersicht, I. Das Stadion, Stuttgart 1960, S. 7).

4 Vgl. dazu ausführlich: Knut Ebeling, »Die Flut des Raums. Eine Archäologie der Masse«, in: ders./Kai Schiemenz, Stadien. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Raumforschung, Berlin 2009, S. 107–160.

leichte Gerüste. Der Architekt bereitet einen solchen Krater durch Kunst, damit dessen Zierat das Volk selbst werde.«⁵

Man hat die berühmte Stelle und ihren Autoren vielleicht erkannt: Es war Johann Wolfgang von Goethe, der auf seiner *Italienischen Reise* am 16. September 1786 das Amphitheater von Verona erblickt. Goethes Wort vom »Krater durch Kunst« enthält eine Minimaldefinition des Stadions: Stadien sind Architekturen, die Menschen über sich selbst erheben, damit sie ein Ereignis sehen (und hören) können. Dabei lösen sie sich bereits – anders als in den antiken Mulden – vom Boden und heben sich über die natürliche Sicht hinaus. Mit Goethes »leichten Gerüsten« ist der erste Schritt einer Deterritorialisierung des Sehens markiert, an deren Ende die vollkommene Ortlosigkeit des Public Viewing stehen wird. Diese Deterritorialisierung des Sehens hat auch Konsequenzen für ihre Erforschung: Weil das Ereignis erst durch eine Architektur sichtbar gemacht wird, sollte ihre methodische Rekonstruktion auch die Gestelle der Masse berücksichtigen – die weniger durch eine idealistische »Ästhetik des Sports«⁶ als vielmehr durch die Frage nach ihrer ästhetischen und medialen Wahrnehmung in den Blick geraten.

DIE SICHTBARKEIT DER MASSE

Doch bevor die Masse die Gestelle und »Gerüste« sieht, erblickt sie etwas anderes: nämlich sich selbst darauf, die Masse. Im Stadion sitzt die Masse auf Gestellen und Gerüsten sich selbst gegenüber. Um es mit Carl Diem zu sagen, dem wichtigsten und verdächtigsten deutschen Sportfunktionär des 20. Jahrhunderts: Im Stadion sitzt man »wie um einen runden Tisch herum« und fühlt sich »als eine verbundene Gemeinde«.⁷ Weniger politisch-theologisch formuliert: Das Stadion spielt eine Rolle in der Geschichte der Produktion von Sichtbarkeit – weswegen man es neben Theater und Freiluftbühne, Oper und Muse-

5 Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise* (=Goethe Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 11: Autobiographische Schriften III, hg. v. Erich Trunz), München 1982, S. 40.

6 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: *Lob des Sports*, Frankfurt a.M. 2004.

7 Carl Diem, zitiert bei Zschietzschmann: *Das Stadion*, S. 35.

um einerseits, sowie neben Gefängnis, Hospital und Asyl andererseits diskutieren muss.⁸ Giorgio Agamben hat zuletzt an prominenter Stelle auf die Verwendung von Stadien als Gefängnis, Lager oder Camp hingewiesen – wobei diese Form der Um- und Nachnutzung bereits aus der Nachantike und dem Frühmittelalter bekannt ist – und das Stadion in eine Reihe mit dem Paradigma des Lagers gestellt: »Ein Lager ist dann sowohl das Stadion von Bari, in dem 1991 die italienische Polizei vorübergehend die illegalen Einwanderer aus Albanien zusammentrieb, bevor sie sie zurückgeschifft hat, als auch das Vélodrome d’Hiver, in dem die Vichy-Behörden die Juden vor der Übergabe an die Deutschen gesammelt haben (...).«⁹

Was das Stadion jedoch von anderen Architekturen der Sichtbarkeit wie Theater oder Museum unterscheidet, ist die Tatsache, dass es auch die »verbundene Gemeinde« (Dien) sichtbar macht, die wie um einen runden Tisch herum sitzt. Genau diese Verschränkung von Sichtbarkeit und Gemeinschaft hat auch Goethe bemerkt. Am gleichen 16. September 1786 notiert er die folgenden Worte:

»Wenn es [das Volk] sich so beisammen sah, mußte es über sich selbst erstaunen, denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als *eine* Gestalt, von *einem* Geiste belebt.«¹⁰

Mit anderen Worten: Das Amphitheater stellt eine Sichtbarkeit her – und zwar zunächst nicht nur die Sichtbarkeit eines Ereignisses, sondern die Sichtbarkeit des »Volkes«. Noch bevor das Stadion dem Volk ein Ereignis zeigt, zeigt es ihm sich selbst. Das Gestell des Stadions führt der Gemeinschaft ihr eigenes Bild vor; und dieses Bild ist ein geordnetes. Das Stadion diszipliniert den Volkskörper vom chaotischen Tier zum »edlen Körper«. Diese Verwandlung ist insofern ungewohnt, als wir in heutigen, hooliganhaften Zeiten ja eher die umge-

8 Vgl. Schramm, Helmar u.a. (Hg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen von Kunst und Wissenschaft, Berlin 2003.

9 Agamben, Giorgio: Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt a.M. 2002, S. 183f.

10 Vgl. Goethe: Italienische Reise, S. 40.

kehrte Dynamik imaginieren: nämlich friedliche Bürger, die sich im Stadion in Goethes »irrende Tiere« verwandeln. Gewiss muss man Goethes Ordnungsvorstellung des Volkes den Hinweis hinzufügen, dass das »Volk«, von dem er handelt, während seiner Vorstellung nicht anwesend ist: Als Goethe das Amphitheater von Verona besuchte, war es leer. Dabei scheint die Abwesenheit des Volkes im Stadion für Goethes lebhaftere Vorstellung kein Hindernis gewesen zu sein; im Gegenteil. Auch darin besitzt das Stadion eine mediale Qualität, dass es das Volk als Gespenst herbeizaubert.

DIE ERFINDUNG DES ›LIVE‹

Genau 150 Jahre dauerte es, bis dieses Gespenst des Volkes demselben in 180 Zeilen pro Bild und 25 Bildern pro Sekunde vor Augen geführt wurde: 1936 flimmerte die Masse zum ersten Mal live über die angeschlossenen Fernsehschirme. Die Eröffnungsfeier der faschistischen Olympischen Spiele am 1. August im Berliner Olympiastadion war das erste Ereignis, das direkt übertragen wurde. Dessen Bilder wurden mit der ersten halbelektronischen Filmkamera aufgenommen; halbelektronisch deshalb, weil die Bilder noch auf Filmmaterial aufgenommen wurden, das dann elektronisch abgetastet wurde. Das geschah in einem ersten Fernseh-Reportagewagen, der im Berliner Olympiastadion eingesetzt wurde: ein umgebauter Möbelwagen mit eingebauter Schnellentwicklungs- und Abtasteinrichtung. Nach 85-120 Sekunden waren die Bilder in den Berliner Fernsehstuben und Reichspostämtern. Der Sprung von Goethes imaginierten oder repräsentierten Stadionbesuchern zur telegenen Versammlung ganzer Nationen in Fleisch und Blut war vollzogen.

Vom Anfang der Live-Berichterstattung ist leider kaum noch etwas erhalten – ganz im Gegensatz zu den berühmten Filmaufnahmen der olympischen Spiele, die durch Riefenstahls Filme bis heute eine enorme Publizität behaupten. Dabei spielt das Zwischenfilmverfahren – also die Ablage auf Filmmaterial vor der elektronischen Übertragung – medienarchäologisch eine durchaus ambivalente Rolle in der spärlichen Erhaltung der Live-Reste: Einerseits ist die sofortige Sendung der Bilder natürlich der Grund für den Verlust von Aufnahmen, die in der Regel nicht aufbewahrt wurden; doch zugleich ist das Zwischenfilmverfahren andererseits auch der Grund dafür, dass vom Beginn des Li-

ve überhaupt irgend etwas erhalten ist: Schon 1938, als die halbelektronische von einer vollelektronischen Kamera verdrängt wurde, verschwand alles in der Übertragung. Kurz: Mit dem Zwischenfilmverfahren waren die Aufnahmen stationär genug, um überhaupt gespeichert werden zu können; zugleich waren sie jedoch auch augenblicklich übertragbar genug, um ihnen jeden Nutzen der Aufbewahrung zu nehmen und sie in ihrer Sofortübertragung zu ›verbrennen‹.

Ganze drei Aufnahmen sind von den ersten Live-Übertragungen aus dem Berliner Olympia-Stadion 1936 erhalten: ein Fußballspiel und zwei Handballspiele. Die Ausschnitte, die im Bundesfilmarchiv in Berlin konsultierbar sind, sind kurz genug, um sie kurz zu kommentieren. Der erste erhaltene Ausschnitt stammt aus dem Fußball-Halbfinale Österreich-Polen am 11. August 1936 vor 82.000 Zuschauern. In dessen diffusen Szenen erkennt man ganz gut – nämlich daran, dass man kaum etwas erkennt –, dass die junge Direktübertragung mit dem Mannschaftssport Fußball noch ziemlich überfordert war. Die Kamera hat noch nicht ihre heutige überblickende Perspektive eingenommen, weshalb sie ständig auf der Suche nach einem Ball ist, den man in seiner braunen Tarnung kaum erkennt. Wenn er gar nicht mehr zu erkennen war, wurde eine Übertragung auch schon mal ganz abgebrochen: Das war bei dem Länderspiel Deutschland-Italien im gleichen Jahr der Fall, wo das Wetter einfach zu schlecht wurde. Während das Bild in diesen frühen Beispielen noch sichtbar überfordert ist, ist es der Kommentar, der die Handlung trägt; die junge Live-Übertragung richtet sich noch nach ihrem Vorgängermedium, nämlich am Rundfunk aus.

DAS BILD IM STADION

Beim Handballspiel Deutschland-Schweiz am 12. August 1936, dessen Direktübertragung ebenfalls im Bundesfilmarchiv lagert, wird dieser Eindruck noch irritierender. Dort sieht man die Spieler nur noch Haken schlagen wie Kaninchen. Vielleicht aus diesem Grund entscheidet sich der Kameramann ab einem gewissen Moment dafür, den Blick im Stadion schweifen zu lassen und sich der Person zuzuwenden, die gerade in der Führerloge Platz genommen hat. Dieser Ausschnitt ist etwas kürzer und kurioser; hier wird ein Objektiv bei laufender Kamera ausgetauscht, um sich vermeintlich größeren Ereignissen zuzuwenden:

nämlich dem Ereignis der Führererscheinung, das mit dem Stadionereignis, nämlich dem 3:0, konkurriert. Dabei ist das kommentierte Auswechseln des Objektivs bei laufender Kamera sicher einer der ersten selbstreflexiven Momente in der Geschichte der Live-Sendung: Das Medium tritt hier in der unfallartigen Lücke zwischen zwei Einstellungen in Erscheinung. In diesen Einstellungen schweift der Blick der Kamera durchs Stadion, auf die Masse, die ihren Blick gierig erwidert.

Die These ist nun, dass die Fernsehübertragung ihre Premiere nicht ohne Grund in einem Stadion feierte: Weil das Stadion seinen Insassen bereits von sich aus ein Bild zeigt, eignete sich das Stadion-Bild hervorragend für die Übertragung. Weil das Stadion bereits ein Bild produziert, konnte man dieses Bild auch entfernten Betrachtern zeigen. Die Stadionübertragung ist also die Fortsetzung des Stadionbesuchs mit anderen Mitteln (und Medien) – weswegen sowohl das Fernsehen als auch das Public Viewing ihre Urszenen an diesen Orten erlebt haben. In diesem Sinn spricht Peter Sloterdijk in seinem Text zu den Kollektoren davon, dass der »Kollektor« die Bedingung für den »Konnektor«, das auf Distanz verbindende Medium, sei.¹¹

Für diese These spricht der Befund, dass das übertragene Bild der besprochenen Live-Übertragungen noch sehr dem Bild des Besuchers im Stadion gleicht: Die Live-Kamera hat ihre Perspektive aus dem Blick des Stadionbesuchers heraus entwickelt. In ihren beschränkten anfänglichen Ausschnitten sieht sie jedoch nicht mehr, sondern viel weniger als der ordinäre Besucher. Bekanntlich werden sich beide Bilder immer weiter auseinander entwickeln – bis zu dem Punkt, dass man heute in der Übertragung Vogelperspektiven und Superzeitlupen sieht, die der Stadionbesucher nie zu Gesicht bekommt (denn auch die Leinwände im Stadion zeigen ja etwas anderes als die Übertragung). Bei den letzten großen Fußball-Turnieren wurden erstmals so genannte *tactical-* oder *ingol-cams* eingesetzt, die uns beispielsweise die Dinge aus der Perspektive des Torhüters beim Abstoß zeigten. Zusätzlich zu den 30 Kameras im Stadion beobachteten auch Hubschrauber das Geschehen aus Google-Earth-Perspektive.

11 Sloterdijk, Peter: »Die Kollektoren: Zur Geschichte der Stadion-Renaissance«, in: ders., Sphären III. Schäume, Frankfurt a.M. 2004, S. 626–646, hier S. 644.

DER SOUND DES STADIONS

Der Public Viewer *sieht* bei seinem Public-Viewing-Event jedoch nicht nur etwas anderes, er *hört* auch etwas völlig anderes als im Stadion. Damit kommt man zum zweiten, zum unterprivilegierten Kanal, dem Hören. Bekanntlich werden (zumindest moderne) Stadien auch als Verstärker, als akustische Trichter gebaut (was von den griechischen Stadien nicht bekannt ist). Und genau diesen Sinn, dass es hier um außergewöhnliche akustische Effekte geht, hat auch der verbreitete Hinweis, Stadien seien die Kathedralen – oder zumindest die Kultarchitektur – des 21. Jahrhunderts.¹² In Statements wie diesem wird oft der Eindruck erweckt, die Architektur des Stadions sei eine überhistorische Konstante, eine Architektur, deren Form, Zweck und Nutzen sich von den griechischen Mulden bis zu unseren Medienschüsseln kaum etwas geändert hat. An diesem Eindruck ist jedoch nicht nur ein nahezu gleich bleibender Zweck beteiligt – Ereignisse sichtbar zu machen, die ohne die »leichten Gerüste« nicht für derart viele Menschen sichtbar wären; auch die akustische Komponente, ein Ereignis hörbar zu machen, scheint an dem Eindruck einer ahistorischen und überzeitlichen Anmutung dieser Architekturform beteiligt zu sein. In diesem Sinne äußert sich der globale Stadionbauer, der Architekt Volkwin Marg:

»Alle modernen Fußballarenen kann man als Hysterieschüsseln verstehen. Sie sind ähnlich konzipiert, um den synchronen Ur-Schrei zum kollektiven Ur-Erlebnis zu potenzieren. Sie sind eng, steil und haben ein Dach als Schalldackel. In der Schalcker Arena wirkt das extrem. Beim Umbau des Berliner Olympiastadions wollte ich beweisen, dass diese verdichtete Atmosphäre auch über die Distanz einer Leichtathletiklaufbahn in einem Universalstadion funktionieren kann. Früher ging der Schall komplett nach oben weg, heute bleibt er im Resonanzkörper des Stadions.«¹³

Jemand, für den der Sound des Stadions ebenso wichtig wurde wie für moderne Stadionarchitekten, war Elias Canetti. Im Sommer 1927

12 Marg, Volkwin: Stadionarchitektur: Kathedralen für das Fernsehen. Online: <http://www.tagesspiegel.de/sport/stadionarchitektur-kathedralen-fuer-das-fernsehen/1824668.html> (letzter Zugriff am 31.8.2011).

13 Ebd.

denkt er über eine Theorie der Masse nach; und es ist ein gewisses Geräusch, das dabei eine Rolle spielt:

»Eine schwache Viertelstunde Weges von meinem Zimmer, auf der anderen Talseite in Hütteldorf drüben, lag der Sportplatz Rapid, wo Fußball-Kämpfe ausgetragen wurden. An Feiertagen strömten große Menschenmengen hin, die sich ein Match dieser berühmten Mannschaft nicht leicht entgehen ließen. Ich hatte wenig darauf geachtet, da mich Fußball nicht interessierte. Aber an einem Sonntag nach dem 15. Juli, ich hatte die Fenster offen, hörte ich plötzlich den Aufschrei der Masse. (...) Sehen konnte ich von meinem Fenster aus nichts, Bäume und Häuser lagen dazwischen, die Entfernung war zu groß, aber ich hörte die Masse, und sie allein, als spiele sich alles in nächster Nähe von mir ab. (...) Damals, vom Orte ihres Anlasses abgelöst (...) bekam ich ein Gefühl für das, was ich später als Doppel-Masse begriff und zu schildern versuchte.«¹⁴

Das Hören dieses »Aufschreis der Masse«, diese »Schule des Hörens«, wie der Teil der autobiographischen Aufzeichnungen aus Wien 1926-28 überschrieben ist, gab Canetti auch den Anstoß – wenn nicht zur ganzen Theorie von *Masse und Macht*, so doch wenigstens zu dem Abschnitt des Buches, der mit »Die Masse als Ring« überschrieben ist.¹⁵ Dort entwickelt er anhand der Arena die Theorie einer Masse zwischen Be- und Entgrenzung, festen und flüssigen Zuständen.

ARENA-ARCHÄOLOGIE

Tatsächlich ist diese »Schule des Hörens« jedoch auch ort- und damit sichtbar zu machen: Das Stadion, von der Canetti seine »laute Nahrung« empfing, obwohl er sie zunächst nicht sah, nannte sich »Pfarrwiese«, ein – natürlich legendäres – Stadion im Wiener Stadtteil Hütteldorf. Der Ort ist jedoch diversen Neubauprojekten zum Opfer gefallen, was die Wiener auf die Idee einer so genannten »Arena-Archäologie« gebracht hat: auf die Suche nach *lost grounds*, alten und verschwundenen Fußballplätzen, eigentlich ein englisches Hobby –

14 Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931, München 1980, S. 239f. Dank an Holger Brohm (Berlin) für den Hinweis auf diese Stelle.

15 Vgl. Canetti: Die Masse als Ring.

aber auch der Pfarrwiese wird noch heute ein einschüchternder, nur mit englischen Fußballstadien vergleichbarer *roar* nachgesagt.¹⁶

Es dauerte nicht lange, da war der »Aufschrei der Masse« nicht nur in Tagebüchern, sondern auch im Radio zu vernehmen. Noch im November des gleichen Jahres 1927 wird zum ersten Mal ein Fußballspiel im Radio übertragen, das englische Cupfinale FC Arsenal gegen Sheffield United. Während man anfangs nur Kommentare sendete, übertrug man bald auch das Geräusch der Masse mit, das Canetti gehört hatte. Ein frühes Beispiel für diese Geräuschübertragung ist das Fußball-Länderspiel Deutschland-Italien am 2. März 1930 im Frankfurter Waldstadion. Diese Übertragung mit dem damals prominenten Kommentator Paul Laven ist heute öffentlich auf der Internetseite des Deutschen Rundfunkarchivs hörbar.¹⁷ Laven war der erste Sportreporter der »Hessischen Funkstunde«, den Paul Hindemith bei einer Ruderregatta zum Rundfunkreportieren überredet hatte.

Der Höhepunkt der Reportage ist das 0:1 für Italien, das für den Hörer völlig unvorbereitet fällt. In der erregten Schilderung erinnert das überraschende Tor an die ersten Fernseh-Liveübertragungen: Ebenso wie der Torschuss dort kaum sichtbar war, ist er im Rundfunk am Anfang dramaturgisch kaum vorbereitet. Das Tor fällt aus heiterem Himmel. Plötzlich überschlägt sich die Stimme des Kommentatoren mit den Worten »kein Mensch hat das erfasst«.¹⁸ Tatsächlich war gerade dieses Nichterfassen charakteristisch für die Situation der frühen Liveübertragung: Es war gerade die Nichterfassbarkeit und die Distanz zum Geschehen, die den Hörfunk zu Beginn ebenso geprägt hat wie wenig später das Fernsehen. Die Hörfunkübertragung wurde anfangs als enorm unanschaulich empfunden. Aus diesem Grund publizierten die Rundfunkanstalten in ihren Programmheften visuelle Orientierungspläne, die der trägen Vorstellungskraft auf die Beine helfen sollten (Abb. 1).¹⁹

16 Vgl. Eppel, Peter u.a. (Hg.): *Wo die Wuchtel fliegt. Legendäre Orte des Wiener Fußballs*, Wien 2008.

17 Livereportage Fußball-Länderspiel Deutschland – Italien (0:2). Online: <http://www.dra.de/ram/dok0606.ram> (letzter Zugriff am 31.8.2011).

18 Ebd.

19 Zum Plan vom Fußball-Länderspiel Deutschland-Holland am 18.4.1926 in Düsseldorf vgl. die Programmzeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* 4.1926, H. 16, S.1088.

Zur Frage der medialen Rekonstruktion von unsichtbaren Spielzügen ist auch der Hinweis von Bernhard Siegert hilfreich, dass die Abseitsregel 1925, also wenige Jahre vor dieser Übertragung, geändert wurde, was aus dem Spiel des *dribbling* ein Spiel des *passing* machte.²⁰ Das hatte hier jedoch nicht den Effekt, dass der Kommentator das Spiel spannender gestalten kann (so die These von Siegert). Im Hörbeispiel wird der Kommentator vom beschleunigten Spiel schlicht überrumpelt. Auch nach der Änderung der Abseitsregel waren offenbar noch Pläne erforderlich, weil »kein Mensch« die Geschehnisse sonst »erfasste«.

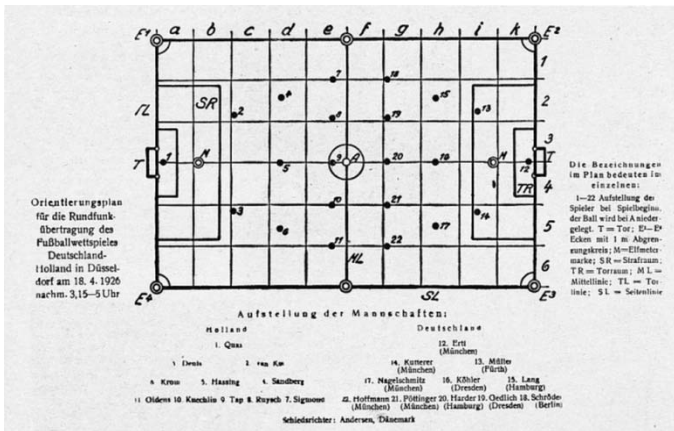


Abb. 1: Visueller Orientierungsplan des Fußball-Länderspiels Deutschland-Holland am 18.4.1926 in Düsseldorf

Kein Mensch hatte zunächst auch die Masse erfasst, die sich bei der Übertragung des Länderspiels Deutschland-Italien 1930 ebenfalls bemerkbar zu machen beginnt. Die Frankfurter Masse steht beim 0:1 wie eine »Salzsäule starr«, wie Paul Laven in seiner Hörfunkreportage feststellt. Seine entsetzten Worte kommentieren nicht nur ein Ereignis, sondern auch die Reaktion der Menge auf dieses Ereignis. Es liegt also einigermaßen nahe, dass nicht nur das vom Stadion produzierte Bild die Medialität des Stadions mit seinem Medienverbund aus Kollektor und Konnektor erzeugt. Auch der vom Stadion produzierte oder verstärkte Sound spricht für die These von der Stadionübertragung als

20 Siegert, Bernhard: »Ein höheres Walten des Wortes. Sportreportagen im deutschen Radio 1923–1933«, Neue Rundschau 112 (4), 2001, S. 65–80.

Fortsetzung des Stadionbesuchs mit anderen Medien: Wie das Stadionbild eignete sich auch das Stadiongeräusch deshalb so gut für die Übertragung, weil sich im Stadion bereits ein Schall ausbreitet und überträgt – selbst wenn der Stadionsound nicht mit dem übertragenen Signal identisch ist. Auf die Spitze getrieben lautet also die These zur Medialität des Stadions: Andere Medien können sich deshalb so gut an Stadien anschließen, weil diese Architekturen bereits eine mediale Qualität besitzen. Weil diese frühen Übertragungen Verstärkereffekte voraussetzen, werden Stadien plötzlich zum Teil von Medienverbänden.

An diesen Medienverbänden partizipieren auch Medien, die an der Übertragung nicht aktiv beteiligt sind, wie ein mediales Fan-Utensil, ebenfalls aus dem Frankfurter Waldstadion zeigt: Auf der »tönenden Stadionkarte« wurde der für die Fans bekannte Stadionsound für die Ewigkeit in Rillen gebannt. Heute ist der spezifische Sound jedes Fußballstadions im Internet nachzuerleben.

DIE ARCHITEKTUR DES STADIONS

Das Primat der Übertragung vor dem Ereignis hat auch die Stadionarchitektur verändert. In dieser nach wie vor boomenden Architekturgattung ist eine doppelte Bewegung zu verzeichnen: Während die Stadionarchitektur zur Übertragung tendiert, tendiert die Übertragung ihrerseits wieder zu stadionären Ausmaßen und Formen. Zunächst also zur Tendenz zur Übertragung: Die Architektur der Stadien schließt sich in jüngerer Zeit immer mehr nach außen ab und wird gleichsam zum Fernsehstudio. Diese Tendenz bemerkt beispielsweise auch der Architekt Michel Lévi, der den Bau des *Stade de France* folgendermaßen kommentiert:

»Das Stadion ist vollkommen dem Medium Fernsehen unterworfen. Weil 80.000 Besucher im Stadion kommunizieren, können 3,7 Milliarden (potenzielle) Fernsehzuschauer mit ihnen in Kontakt treten, bzw. durch die Illusion einer totalen Verschmelzung fast den Eindruck bekommen, selber anwesend zu sein. Der physische Kontext, in dem das Stadion platziert ist, gehört nicht zu

diesem Mediensystem. Das Stadion sieht logischer Weise wie ein isoliertes, von seiner Umgebung losgelöstes Objekt aus.«²¹

Auch das Stadion gehorcht also mehr und mehr dem Primat der Übertragung vor dem Ereignis; das Stadion deterritorialisiert sich fortwährend, bis das *Stade de France* mit seinem fast geschlossenen Dach und seiner Abschließung nach außen einem gelandeten Ufo ähnelt (Abb. 2).



Abb. 2: *Stade de France* in Saint-Denis

Die zweite aktuelle Tendenz nach der Verschmelzung von Stadion und Übertragung ist die Übertragung hinein in Stadien. Mit der totalen Übertragung des Stadions geht die Stadionwerdung des Public Viewing einher: Während am Beginn der Liveübertragung aus Stadien *heraus* gesendet wurde, so tendieren die Übertragungen heute dazu, wieder in stadionähnliche Gebilde *hinein* übertragen zu werden. Unter den zahllosen Videos, die im Internet zur WM 2006 in Deutschland kursieren, finden sich diverse Beiträge aus der damals so genannten »adidas-Arena«. Die *adidas-Arena* war jene temporäre Stadionminiaturnatur, die während des WM-Sommers 2006 ausgerechnet vor dem Berliner Reichstagsgebäude aufgebaut wurde (Abb. 3). Die Modell-Arena war außen mit einer Plastikhaut verkleidet, die im Maßstab 1:10 die

21 Michel Lévi: A monument to our futility: The Stade de France in La Plaine St-Denis, Archis 6, 1998, S. 8–19, hier S. 10 (Übersetzung durch K.E).

von Ernst March und Albert Speer auf Führerbefehl überholte Außenverkleidung des Berliner Olympiastadions von 1936 zitierte (Abb. 4). Was hier dekorativ eingesetzt wurde, war jenes architekturhistorische Monstrum, das griechische und römische Architekturzitate wild durcheinander geworfen hatte – was Peter Sloterdijk übrigens dazu bewog, das Berliner Reichssportfeld als »nationalsozialistisches Las Vegas« zu bezeichnen.²²

Die *adidas*-Arena vermochte auch dieses Superlativ noch zu steigern: Hier hatte man es mit einer Verschmelzung des Stadionphänomens mit dem Phänomen des Public Viewing zu tun – mit einem Stadion, in dem es kein Ereignis, sondern nur noch das Ereignis der Masse gab, die sich selbst feierte, wie die erhaltenen Videos aus der *adidas*-Arena zeigen.²³ Es blieb ihr auch nichts anderes übrig, denn sie hatte ja keine Möglichkeit der Einflussnahme aufs Geschehen: Der Gesang in der *adidas*-Arena war ein autistischer Gesang, der nirgends ankommt, jedenfalls nicht bei denen, die er einmal unterstützen sollte. Das perfektionierte Public Viewing schließt also den Kreis, buchstäblich und kommt wieder im Stadion an – und nicht nur in Stadion-Simulationen. Schließlich werden ja neuerdings regelmäßig auch echte Arenen von Videoleinwänden gefüllt.



Abb. 3 & 4: Adidas Arena, Berlin, 2006

Wie sind diese merkwürdigen Entwicklungen einzuschätzen? Zum Public Viewing (dem bei Fußball-Weltmeisterschaften pro Spiel mindestens geschätzte 20 Mio. Menschen folgen) liegen bisher einige sozialwissenschaftliche Analysen vor, die das Phänomen als Annäherung an die Stadionatmosphäre deuten. Dabei ist schon der Begriff einiger-

22 Sloterdijk: Kollektoren, S. 640.

23 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=Qw89THYYge0> (letzter Zugriff am 31.8.2011).

maßen kurios: Public Viewing ist ein Scheinanglizismus, der erst mit der WM 2006 in Umlauf gebracht wurde. Seitdem ist der Begriff wieder nach England zurück übertragen worden, wo man zwar bereits in den 1990er Jahren mit öffentlichen Screenings experimentiert hatte, ohne dies jedoch Public Viewing zu nennen. Noch kurioser ist die Tatsache, dass Amerikaner unter *public viewing* ja die öffentliche Aufbahrung von Verstorbenen, also die Leichenschau, verstehen – was derzeit übrigens rege Debatten auf den einschlägigen Leichenbestatter-Weblogs auslöst.

Die Versuchung ist jetzt natürlich einigermaßen groß, im Public Viewing eine Art Begräbnisritual zu sehen, das die Leiche des an eine Präsenz gebundenen Ereignisses ein letztes Mal öffentlich vorführt. Diese – man könnte sie Simulationstheorie des Stadions nennen²⁴ – geht von einem toten Ereignis aus, angesichts dessen sich seine Verdopplungen epidemisch vermehren. Was jedoch in beiden Deutungen auf dem Spiel steht, der sozialwissenschaftlichen wie der simulationstheoretischen, ist das Verhältnis zwischen Ereignis und Übertragung. Und hier ist die zentrale Frage: Verstärkt die Übertragung die Bedeutung des Präsenz-Ereignisses oder höhlt sie sie aus? Ist es heute gleichgültig, ob man ein Spiel im Stadion oder in einer Public-Viewing-Arena sieht – oder verstärkt das Public Viewing das echte Ereignis, das als Zeuge verfolgt wird? Oder ist aus dem Besucher als Zeugen ein bloßer Ereignis-Konsument geworden? Wie die Antwort auf diese Fragen auch ausfällt: In jedem Fall werden sie den Befund belegen, dass das Verhältnis zwischen Ereignis und Übertragung im Wandel ist – und dass die Übertragung selbst wieder ein öffentliches Ereignis geworden ist. Stadionereignis und das Ereignis der Übertragung sind sich wieder sehr nah gekommen – wie nah, das illustriert wahrscheinlich am besten das Statement des deutschen Fußballers Christoph Metzelder, der seine Fans beim Public Viewing der EM 2008 wissen ließ: »Ich würde auch gern auf die Fanmeile kommen, ich muss aber selber spielen.«

Gewiss ist das Public Viewing nicht nur die Fortsetzung oder Vergrößerung des Fernsehens mit anderen Mitteln; das Metzelder-Statement zur Aufwertung Public Viewing legt nahe, dass es auch die Fortsetzung des Stadionbesuchs in anderen Medien ist: Es stellt eine neue Qualität dar. Und für dieses qualitativ neue Erlebnis ist entschei-

24 Vgl. Baudrillard, Jean: Die Transparenz des Bösen, Berlin 1992, S. 93f.

dend, dass es sich nicht am Fernsehen orientiert, sondern am Stadionbesuch selbst, der mit allen Mitteln und Medien simuliert wird – nicht zuletzt mit den Möglichkeiten der kollektiven Ekstase und Ansteckung.²⁵ Wie sich diese Ansteckung flächendeckend ausbreiten kann, war bei dem ›Sommermärchen‹ der Fußball WM 2006 in Deutschland zu bestaunen: Die Geburt eines neuen Nationalgefühls weniger aus dem Geist denn aus der Technik des Public Viewing.

Die Konzeptionen von Ansteckung und Ekstase weisen darauf hin, dass der Körper beim Public Viewing wieder stärker einbezogen wird: Das Fernsehen hatte (schon von seinen Dimensionen her) den Körper vom Ereignis abgekoppelt und ihn diszipliniert. Das selbst zu stadionhaften Formen und Ausmaßen tendierende Public Viewing ist wieder näher an der Herkunft des Rituals, wenn sich in ihm Ort und Übertragung kreuzen. Jeder Public-Viewing Besucher kann an den aktiv partizipierenden Fans, den kostümierten und gestikulierenden Fans, sehen, wie die Differenz zwischen ›echtem‹ und ›simuliertem‹ Stadionbesuch heute gegen Null tendiert.

STADIEN – TERRITORIEN

Hinzu kommt heute, dass die digitale Technik nahezu unbegrenzte Möglichkeiten bietet, ganze Stadt- und Landschaften in öffentliche Ereigniszonen umzuwandeln. Stadien werden bei diversen Großereignissen mittlerweile von Fan-Camps ersetzt, von Territorien der Übertragung, die sich allein durch die Ausdehnung der Übertragung definieren. Die alte architektonische Grenze der Sichtbarkeit – die schon bei Canetti durch die weiträumigere Hörbarkeit erweitert worden war – wird durch die mediale Grenze der Übertragbarkeit ersetzt. Das beste Beispiel hierfür war nicht die Berliner Fanmeile, sondern die so genannte Frankfurter »Main-Arena« der WM 2006: Hier wurden rechts und links auf beiden Seiten des Mains Tribünen sowie schwimmende Leinwände in der Mitte des Mains aufgebaut, mit denen nachts sogar Schiffe kollidierten (Abb. 5).

25 Zum ästhetischen Konzept der Ansteckung vgl. Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.): Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München 2005.



Abb. 5: Main Arena, Frankfurt am Main 2006

Wie der Besucher im Stadion konnten die Zuschauer ihre Spiegelbilder auf der anderen Flussseite sehen: Es gab also durchaus echte Stadion-Qualitäten (wie in der *adidas*-Arena auch). Aufgrund dieser räumlichen Ausdehnung heißt es neuerdings ja auch nicht mehr Fernseh- oder Video-*Stube*, wie bei den Olympischen Spielen 1936, sondern *Public-Viewing-Area*. Und es ist durchaus aufschlussreich, dass bei diesen synchronen Übertragungsgebieten, wie beispielsweise bei der Fußball EM im Schweizer Liestal, dann plötzlich wieder landschaftliche Situationen eine Rolle spielen: womit man wieder bei den ersten Stadionmulden Olympias angekommen wäre. Mit ihnen wäre der Kreis geschlossen – und das Risiko einer Universal-Architektur namens Stadion heraufbeschworen: also die Gefahr der Konstruktion eines universellen architektonischen Referenten namens ›Stadion‹, der durch alle Zeiten gleich bliebe. Hier hilft der Blick auf die Medien, die an Stadien und andere Öffentlichkeiten angeschlossen werden: und die beginnen und enden nicht erst bei Goethes universellen »leichten Gerüsten«, die die Sichtbarkeit erst ermöglichen – die es möglich machen, dass deren »Zierat das Volk selbst werde«.

LITERATURVERZEICHNIS

- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002.
- Baudrillard, Jean: *Die Transparenz des Bösen*, Berlin 1992.
- Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, München 1980.
- Canetti, Elias: »Die Masse als Ring«, in: ders., *Masse und Macht*, München 1960, S. 29–30.
- Ebeling, Knut: »Zur Archäologie der Öffentlichkeit«, in: Angelika Stepken (Hg.), *Kritische Gesellschaften (Ausstellungskatalog)*, Karlsruhe 2006, S. 104–110.
- Ebeling, Knut: »Die Flut des Raums. Eine Archäologie der Masse«, in: ders./Kai Schiemenz, *Stadien. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Raumforschung*, Berlin 2009, S. 107–160.
- Eppel, Peter u.a. (Hg.): *Wo die Wuchtel fliegt. Legendäre Orte des Wiener Fußballs*, Wien 2008.
- Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.): *Anstreckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*, München 1982 (= *Goethe Werke*, Hamburger Ausgabe. Band 11: *Autobiographische Schriften III*, hg. von Erich Trunz).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Lob des Sports*, Frankfurt a.M. 2004.
- Heidegger, Martin: »Bauen/Wohnen/Denken«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 149f.
- Schramm, Helmar u.a. (Hg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen von Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2003.
- Siegert, Bernhard: »Ein höheres Walten des Wortes. Sportreportagen im deutschen Radio 1923–1933«, *Neue Rundschau* 112 (4), 2001, S. 65–80.
- Sloterdijk, Peter: »Die Kollektoren: Zur Geschichte der Stadion-Renaissance«, in: ders., *Sphären III. Schäume*, Frankfurt a.M. 2004, S. 626–646.
- Zschiezschmann, Willy: *Wettkampf- und Übungsstätten in Griechenland. Stadion – Palästra – Gymnasion. Eine Übersicht, I. Das Stadion*, Stuttgart 1960.

Für eine neue Heteronomieästhetik.

Überlegungen zu Kunst, Politik und Stadtraum im
Anschluss an Jacques Rancière, Dan Graham,
Alfredo Jaar und Colectivo Situaciones

OLIVER MARCHART

DAS ÄSTHETISCHE PARADOX

In den 1980er und 90er Jahren ist in der deutschsprachigen Debatte die ursprünglich philosophische Bedeutung des Begriffs der Ästhetik als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung im allgemeinen wieder stärker ins Gedächtnis gerückt. Gernot Böhme, Martin Seel oder Wolfgang Iser versuchten Ästhetik – oder »Aisthētik« – nicht so sehr als Lehre von den schönen Künsten, denn als allgemeine Wahrnehmungslehre zu positionieren. Denn schon im 18. Jahrhundert bei Alexander Baumgarten, also im Gründungsmoment von Ästhetik überhaupt, wird bekanntlich unterschieden zwischen einerseits Ästhetik als »Logik des unteren«, d.h. des sinnlichen Erkenntnisvermögens, und zwar in Abgrenzung vom »oberen« des Verstandes, und dem, was wir heute unter »ästhetischer Theorie« verstehen und was Baumgarten charmant als »Philosophie der Grazien und der Musen« bezeichnet hatte.¹ Diese beiden Seiten des Ästhetikbegriffs folgen einander wie

1 Eine Rückkehr zu Ästhetik als einer solchen »Philosophie der Grazien und der Musen« wurde von Jean-Luc Nancy advoziert, der mit dem Begriff der Musen auf die innere Vielfältigkeit des pluralen Singulars der Kunst ab-

ihr jeweiliger Schatten, wenn auch die Betonung immer auf die eine oder die andere Seite dieses Begriffs gelegt wird und verschieden motiviert ist. Der *shift* in den deutschsprachigen Ästhetikdebatten und das Interesse am »unteren, sinnlichen Erkenntnisvermögen« der 1980er Jahre entsprang wohl nicht zuletzt der Vernunft- und Rationalitätskritik der Postmoderne.

Diese Debatte hat sich heute weitgehend erschöpft. Und man möchte dies fast begrüßen; und zwar nicht etwa, weil es am Aufklärungsrationalismus an sich etwas unbesehen zu bewahren gälte, sondern weil die »Asthetik«-Theorien der deutschen Post- und Spätpostmoderne zu einer weitgehenden Enthistorisierung und Entpolitisierung unseres Blicks auf Ästhetik beigetragen haben: und zwar auf Ästhetik in beiderlei Sinn. Denn was durch diese Neubewertung der »unteren Erkenntnisvermögen« wieder verschüttet wurde, ist das vormals durchaus vorhandene Verständnis, dass die Entwicklung der Ästhetik an ein politisches Projekt – an das hegemoniale Projekt des Bürgertums – von Anfang an gebunden war. Dieses Projekt musste sich in wechselnden Allianzen gegen eine Fürsten- und Adelsgesellschaft durchsetzen und erfand dazu das Ideologem der Autonomie. Gegen die Gerichtshöfe des Despotismus erfand sich Kant den autonomen Gerichtshof der Vernunft, gegen das heteronome, vom Feudalismus unterworfenen Subjekt erfand sich die Aufklärung den »Menschen« als ein autonomes Subjekt; gegen die Singularität des absoluten Herrschers und die selbstbewußte Partikularität des Adels erfand sich die neue Klasse der künftig Herrschenden die Idee der Universalität und gab vor, nur sie selbst könne diese Universalität verkörpern; und gegen die repräsentative Öffentlichkeit der Höfe, um in der Terminologie von Habermas zu bleiben, erfand sich das Bürgertum autonome Öffentlichkeiten der Kultur und des Raisonnements, ausgehend von der von Habermas so genannten literarischen Öffentlichkeit (wie etwa den Salons).²

Die vom Bürgertum entwickelte Autonomieästhetik – beginnend mit den Kategorien des in-sich-selbst-Vollendeten der schönen Künste

zielt, die uns immer nur im singulären Pluralen der Künste begegnet. Auch dies charmant und leider völlig unbeeindruckt von feministischer Kunstgeschichte und -theorie. Vgl. Nancy, Jean-Luc: Die Musen, Stuttgart 1999.

2 Vgl. Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt a.M. 1962.

bei Karl Philipp Moritz und dem »interesselosen Wohlgefallen« und der »Zwecklosigkeit ohne Zweck« bei Kant – schließt das Feld der Kunst also unmittelbar an das bürgerliche Autonomieprojekt in Politik und Moral an. Deshalb ist Ästhetik von einem inneren Zwiespalt gekennzeichnet, den sie bis heute nicht abstreifen konnte. Denn einerseits behauptet sie die Autonomie ihres Gegenstandes, andererseits unterstellt sie diese Autonomie dem heteronomen Zweck eines hegemonialen Projekts; sie muss also eine Autonomie postulieren, die immer mehr und immer anderes will als nur sich selbst.

Wie sehr Autonomie immer schon Heteronomie ist unter anderem Namen, das wird wohl nirgends so deutlich wie bei Friedrich Schiller, an dem jüngst wieder ein erstaunliches Interesse nicht nur in den Debatten der ästhetischen Theorie aufgekeimt ist, sondern auch im Ausstellungsbetrieb, man denke an die explizite Bezugnahme der documenta 12 und ihres künstlerischen Leiters Roger Buegel auf Schiller.³ Schiller setzt Baumgartens und Kants Projekt der Rehabilitierung des unteren Erkenntnisvermögens der Sinnlichkeit fort. Zugleich übergibt er an die »ästhetische Erziehung« jene Aufgabe universaler, d.h. bürgerlicher Emanzipation, welche die Französische Revolution – aus Schillers Perspektive – im Feld der Politik nicht verwirklichen konnte. Das ist, wie gesagt, Schillers Perspektive. Aus Perspektive der französischen Revolution müsste man hingegen sagen, dass Schiller unter deutschen Bedingungen der Unmöglichkeit von Revolution im Feld der Kultur verwirklichen wollte, was Robespierre und Saint-Just eine »Revolution ohne Revolution« genannt hatten.⁴ So ist Schiller also der

3 Zu deren Kritik vgl. Marchart, Oliver: Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung, Köln 2008.

4 Der Begriff der Bildung besitzt dabei dennoch ein gramscianisches Moment, auf das wir noch kommen werden. Nicht umsonst hat Terry Eagleton das Schiller-Kapitel in seinem Buch Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie betitelt »Schiller und die Hegemonie«. Und tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen Schillers und Antonio Gramscis Thesen, jedenfalls einigen Thesen, überraschend: »Jede progressive Politik wird ebenso sicher scheitern wie der Jakobinismus, wenn es ihr nicht gelingt, sich bei einer Umwandlung des menschlichen Subjekts auch dem Psychischen zu widmen. Das ›Ästhetische‹ Schillers entspricht in anderer Form Gramscis Begriff der ›Hegemonie‹; beide Begriffe sind zudem politisch entstanden

Auffassung, dass man, »um jenes politische Problem [eines wohlgeordneten Staates, O.M.] in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert«.⁵ Diese letztlich politische und – für Schiller – moralische Aufgabe der Einübung von Freiheit kann Kunst aber nur unter der paradoxen Bedingung übernehmen, dass sie selbst autonom bleibt, also gerade nicht politisch wird.

Dieses paradoxe Muster einer Ästhetik, die für den Bereich der Kunst Autonomie einklagt und ihn zugleich einem äußeren heteronomen Ziel unterstellt, werden die Ästhetik-Debatten bis heute nicht los. Selbst wo Adorno die Heteronomie der Kunst als *fait social* anerkennt, hält er dennoch an der – wenn auch letztlich unmöglichen – Autonomie von Kunst fest, da – ähnlich wie bei Schiller – nur eine autonome Kunst den angeblich zweckfreien Zweck erfüllen könne, einen Vorschein des Nicht-Identischen in die dem Bann universaler Identität verfallene Gesellschaft zu werfen. Und Jacques Rancière, um auf den im Kunstfeld derzeit wohl meistdiskutierten Ästhetik-Theoretiker zu kommen, schraubt die Paradoxiespirale zwischen Autonomie und Heteronomie noch eine Drehung weiter, ohne ihr allerdings entkommen zu können oder zu wollen, denn auch für Rancière ist das paradoxe Verhältnis von Autonomie und Heteronomie für die moderne Ästhetik konstitutiv und letztlich unübersteigbar. Rancières Position changiert zwischen der Anerkennung der historischen, politischen und gesellschaftlichen Funktion von Ästhetik und der Abwehr allzu heteronomistischer Anforderungen an die Kunst. In seinem Vortrag mit dem Titel *Ist Kunst widerständig?* verortet Rancière den Widerstand der Kunst gerade im Aushalten der Spannung zwischen der Deleuze zugeschriebenen Position, alles sei politisch (und die Kunst im Besonderen), und der Lyotard zugeschriebenen neo-adornitischen Position, Kunst dürfe nicht politisch werden; also letztlich im Aushalten der Spannung zwischen den gegenwärtigen Formen von Heteronomie- und Autonomieästhetik. So heißt es bei Rancière:

durch die Enttäuschung über den Zusammenbruch revolutionärer Hoffnungen. Politisch zu halten ist nur, was in einer umgestalteten »Kultur« und in einer revolutionierten Subjektivität fest verwurzelt ist.« Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, Stuttgart und Weimar 1994, S. 111.

5 Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften, Frankfurt a.M. 2008, S. 560.

»Die Kunst lebt seit zwei Jahrhunderten [nämlich seit Schiller, O.M.] von genau dieser Spannung, die sie zugleich in sich selbst sein und außer sich selbst sein und eine Zukunft versprechen läßt, die dazu bestimmt ist, unvollendet zu bleiben. Das Problem ist folglich nicht, beide an sich zurück zu verweisen, sondern die Spannung selbst aufrecht zu erhalten, die eines mit dem anderen verspannt, eine Politik der Kunst und eine Poetik der Politik, die nicht zusammenkommen können, ohne sich gegenseitig zu unterdrücken. [...] Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben.«⁶

Auf diese Weise wird nun die Spannung oder, wie Rancière an anderer Stelle schreibt, die »Konfusion«, durch die Ästhetik immer schon im Geheimen ausgezeichnet war, ganz offen nicht länger als Problem, sondern als Lösung jenes Dilemmas, das sie selbst produziert hat, vorgeschlagen. Ob das eine wirklich befriedigende Lösung ist oder nicht letztlich doch nur ein Art »Schiller für Fortgeschrittene«, diese Frage möchte ich an dieser Stelle nicht weiter verfolgen, vor allem weil mir andere Aspekte der ästhetischen Theorie Rancière durchaus produktiv erscheinen. Und doch muss zumindest angemerkt werden, dass Rancière mit dieser These einem im Kunstfeld gängigen Missverständnis Vorschub leistet, nennen wir es das Rancière-Missverständnis. Es besteht in der erleichterten Verabschiedung der Frage nach dem potentiell Politischen an künstlerischen Praxen. Man hält nun diese Frage für ohnehin geklärt, da uns Rancière vorgeblich erklärt hätte, Kunst sei, da mit der Aufteilung und Neu-Aufteilung des Sinnlichen beschäftigt, auf ihre Art ohnehin politisch. Daraus lässt sich bequem der Umkehrschluss ziehen, dass Kunst gar nicht politisch sein muss, und zwar weil die dissensuelle Praxis der Aufteilung des Sinnlichen ohnehin schon politisch sei – und damit, so muss man schließen, jede Kunst (und zwar auch und besonders dort, wo sie nicht politisch scheint).

Mit der documenta 12 ist dieses Rancière-Missverständnis, das Exponenten des Kunstfelds erlaubt, sich noch in den unpolitischsten eigenen Praktiken, Arbeiten und Ausstellungen als »politisch« zu gerieren, nahezu kanonisiert worden. Roger Buegels verordnete Rückkehr ins Jahr 1795, zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, mag als unmögliche Zeitreise lächerlich anmuten, und doch hat die bürgerliche Dominanzkultur nie aufgehört, die gründen-

6 Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig?, Berlin 2008, S. 34.

den Mythen ihre Macht zu reproduzieren, wie etwa die eines autonomen Subjekts, das zu seiner eigenen Autonomie erst durch ästhetische Bildung findet. Im Fall der d12 konnte man den Eindruck gewinnen, dass ihr pseudo-politisches Programm auf einer formalistischen und sensualistischen Fehllektüre Rancières und seines Begriffs der »Aufteilung des Sinnlichen« basierte. Dieses Konzept Rancières legt aber ganz andere Schlussfolgerungen nahe.

DIE AUFTEILUNG DES SINNLICHEN – HEGEMONIETHEORETISCH BETRACHTET

Die Lösung des Problems besteht natürlich nicht so sehr in Rancières Ästhetik im Sinne einer »Philosophie der Grazien und der Musen«, also in seiner Kunsttheorie, sondern in seiner politischen Fassung der Theorie der »unteren Erkenntnisvermögen«, also der Aisthetik im klassischen Sinn einer allgemeinen Wahrnehmungstheorie. Nur dass Rancière, im Unterschied zur deutschen Aisthetik-Debatte der vergangenen Jahre, einen sehr wohl politisierten Begriff des Sinnlichen in Anschlag bringt. Sein Konzept der »Aufteilung des Sinnlichen« bezeichnet die Festlegung eines Gemeinsamen wie auch der Teile dieses Gemeinsamen, durch »Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben«. ⁷ Damit formuliert Rancière eine ursprüngliche oder »Erste Ästhetik« der Wahrnehmung und Strukturierung der sozialen Welt, die durch und durch politische Wurzeln besitzt, also eigentlich auch keine Erste Ästhetik ist, wie er sie nennt, sondern, auch wenn Rancière selbst nicht so weit gehen würde, eine *prima philosophia politica*. ⁸ So vergleicht Rancière die Aufteilung des Sinnlichen mit Kants System der Formen a priori und Foucaults Epistemen, insofern

7 Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006, S. 25f.

8 Vgl. Kap. 9 in Marchart, Oliver: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Berlin 2010.

»sie bestimmen, was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist. Die Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor. Die Politik bestimmt, was man sieht und was man darüber sagen kann, sie legt fest, wer fähig ist, etwas zu sehen und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen, sie wirkt sich auf die Eigenschaften der Räume und die der Zeit innewohnenden Möglichkeiten aus.«⁹

Und doch bleibt Rancière mit dieser politisch begründeten Ästhetik dem ursprünglichen Programm Baumgartens und der Aufklärungsästhetik treu, denn schon für Baumgarten und seine Nachfolger, gab es – ganz so wie bei Rancière – ein *privilegiertes* Terrain der Exemplifizierung dieser allgemeinen Theorie der Sinnlichkeit: und dieses Terrain waren die schönen Künste. Bewahrt die Kunst aber ihr Privileg als jenes Feld, auf dem die letztlich politische allgemeine »Lehre von der Aufteilung des Sinnlichen« exemplarisch veranschaulicht wird, dann wird dem, wie ich es nannte, Rancière-Missverständnis Tür und Tor geöffnet. Denn natürlich kann Kunst weder ein epistemisches noch ein politisches Privileg in Anspruch nehmen. Aus einer post-romantischen und post-bürgerlichen Perspektive ist Kunst eine soziale Praxis, die zur Aufteilung des Sinnlichen in gleich nahem oder entferntem Verhältnis steht wie jede andere soziale Praxis, also wie z.B. Shopping, Hausarbeit, Sport oder Lohnarbeit. Schon gar nicht wäre Kunst *an sich* politisch oder gar widerständig, nur weil sie das Sinnliche auf ihre eigene Weise aufteilt. Aus Sicht einer konsequent durchgeführten Heteronomieästhetik müsste vielmehr die politische Natur *jeder* »Aufteilung des Sinnlichen« – im Feld der Kunst wie in jedem anderen – unterstrichen werden. Ein Teil von Rancière's Erfolg im Kunstfeld, so meine Vermutung, kommt daher, dass er dies eben nicht tut, sondern am privilegierten oder exemplarischen Verhältnis, welches die Kunstästhetik zur allgemeinen Wahrnehmungsästhetik immer schon unterhalten hat, weiterhin festhält.

Und genau darin mag der Grund zu suchen sein, warum eine Bezugsperson bei Rancière so gut wie nie auftaucht, obwohl sich Rancières Konzept der Aufteilung des Sinnlichen aufs Haar gleicht mit deren Konzept von Hegemonie: Antonio Gramsci. Wie für Rancière die Aufteilung des Sinnlichen besteht Hegemonie für Gramsci in einer

9 Rancière: Aufteilung des Sinnlichen, S. 26f.

bestimmten Rekonfiguration unseres Alltagsverstand und unserer Weltanschauungen, unserer Wahrnehmung der sozialen Welt. Das impliziert für Gramsci die, wenn man so will, Neu-Aufteilung von Konsens und freiwilliger Zustimmung, und zwar nicht nur im Kunstfeld, sondern innerhalb des verwinkelten Grabensystems der gesamten Zivilgesellschaft. Auf deren Terrain des »Sinnlichen« (im hegemonietheoretischen Verständnis) werden, um bei der Rancière'schen Terminologie zu bleiben, bestimmten Gruppen oder Allianzen bestimmte »Orte« zugewiesen, die an anderer Stelle wiederum Ausschlüsse produzieren. Hegemonie bezeichnet dieses unabstellbare »Spiel« der permanenten Neuaufteilung des sozialen Universums, allerdings nach Maßgabe von Macht- und Kräfteverhältnissen. Die Zivilgesellschaft ist also von Konflikten gezeichnet, von kreuz- und querlaufenden Antagonismen, die Ein- und Ausschlüsse, sowie Zuteilungen zur jeweils einen oder anderen Seite organisieren.

DAN GRAHAM UND DIE HALBTRANSPARENTE ÖFFENTLICHKEIT DES SOZIALEN

Die Relevanz von Gramscis Hegemonietheorie, verstanden als Theorie der Aufteilung des Sinnlichen, lässt sich an verschiedenen künstlerischen Strategieoptionen illustrieren. Wenn ich dies ein weiteres mal an Beispielen aus dem Bereich der Kunst tue, so nicht etwa deshalb, weil ich Kunst in der Nachfolge Baumgartens für ein privilegiertes Terrain sozialer Erfahrung hielt. Vielmehr möchte ich zeigen, wie künstlerische Praktiken – im Sinne einer konsequent entfalteten Heteronomieästhetik – die Neu-Aufteilung des Öffentlichen, genauer: des Stadtraums organisieren können, dass ihnen dies aber im politischen Sinne nur dann effektiv gelingt, wenn sie mit tatsächlich politischen, also ihnen selbst gegenüber heteronomen Praktiken verknüpft werden. Ziehen wir ein Beispiel aus unzähligen möglichen heran, Dan Grahams quasi-architektonische Interventionen in den Stadtraum, und greifen wir hier wiederum eine politisch besonders exponierte Intervention auf.

Anlässlich des 100. Geburtstags von Guiseppe Terragni wurde bei Graham eine Public Art Commission in Auftrag gegeben, die die Jubiläumsausstellung zu Terragni begleiten sollte. Grahams Arbeit – das hieß für ihn natürlich: ein Pavillon – war vor der berühmten Casa del

Fascio auf der Piazza del Popolo von Como zu realisieren. Der Name des Gebäudes ist natürlich kein Zufall. Die Casa war als Parteihaus der Faschisten für Como in Auftrag gegeben worden und wurde 1936 fertiggestellt. Terragni, der Hauptvertreter des Razionalismo war nicht nur einer der wichtigsten italienischen Architekten des 20. Jahrhunderts, er war auch zugleich überzeugter Faschist bis in den Tod. Wie ging Graham mit diesen heiklen Bedingungen um? Zunächst nahm er mit seinem Glaspavillon, den er auf der Piazza del Popolo errichtete, nicht nur zur Moderne Terragnis Bezug, sondern auch zum barocken Dom von Como auf der gegenüberliegenden Seite des Platzes. Der Titel der Arbeit, *Half Square/Half Crazy*, spielt auf die Spaltung des Platzes zwischen Moderne und Barock an. Entsprechend nehmen die Glaswände des Pavillons auf der einen Seite die Form des Kubus und auf der anderen die Kurvaturen des Barock auf.

Wie steht es hier um das Verhältnis einer Public Art-Intervention zum urbanen bzw. architektonischen Kontext? Welche Art von Öffentlichkeit wird von Graham produziert? Eine Öffentlichkeit jedenfalls, die nicht mit der Stadt- oder Verkehrsöffentlichkeit deckungsgleich ist. Aber welche? Ganz allgemein könnte man das in Grahams Arbeiten hergestellte Verhältnis zwischen dem privaten, dem öffentlichen und dem sozialen Raum mit der in der Architekturtheorie und -praxis der 1990er Jahre beliebten Figur der Falte beschreiben, der Deleuze zufolge bestimmenden Figur des Barock (nicht zuletzt der Philosophie von Leibniz), was zumindest den Vorteil hätte, sich in Grahams jüngeres Interesse am Barock, das sich nicht zuletzt in der Krümmung der Glasflächen niederschlägt, einzupassen. Grahams Intervention führt – schon rein optisch – zu einer Krümmung des Stadtraums. Indem Graham den öffentlichen Raum – öffentlich im Sinne von Stadtraum – qua Spiegelung auf sich zurückfaltet, erzeugt er einen halb-transparenten Raum innerhalb des Stadtraums. Lässt sich darin auch eine *kritische* Intervention in Bezug auf die faschistische Moderne Terragnis erkennen? (Einer der Architekturträume Terragnis war immerhin der eines transparenten gläsernen Hauses.) Offen gestanden, ich erkenne sie nicht, aber wenn man wohlwollend ist, könnte man irgendeine Art formaler Dekonstruktion darin vermuten, dass das Gebäude Terragnis,

das den Platz in seiner puristischen Orthogonalität bestimmt, in der Spiegelung des Pavillons anamorphotisch barockisiert wird.¹⁰

Wenn es sich dabei überhaupt um Kritik handeln sollte, dann um eine bloße Form-Kritik, also eine formalistische Kritik, die einen wechselseitigen Kommentar beider Gebäudeformen produziert, ohne in irgendeiner Weise den Faschismus des Terragni-Gebäudes zu adressieren. Welche Art von Öffentlichkeit produziert eine solche Kritik? Genauer: Welche Art Öffentlichkeit entsteht die durch die skulpturale Faltung des Platzes? Denn wird nicht immer wieder gesagt, Grahams Pavillons würden einen neuen sozialen Raum innerhalb des Stadtraums entstehen lassen? Tatsächlich scheint ja dieser Pavillon auch als neuer, wenn auch temporärer *meeting point* für die Stadtbevölkerung gedacht, die in ihm und um ihn herum flaniert, für die Kinder, die in ihm Fangen spielen, usw. Man könnte daher wohl zu Recht sagen, bei dieser Arbeit entstehe eine Öffentlichkeit, die eine Form des *Sozialen* produziert, eine Neuverknüpfung sozialer Relationen und Trajektorien von Passanten im Stadtraum. Was man hingegen kaum sagen kann, ist, dass sie mit einer Kritik an der faschistischen Moderne einhergehen würde. Und was man keinesfalls sagen kann, ist, dass hier eine *politische* Öffentlichkeit entstehen würde. Graham produziert mit seiner Intervention eine neue Form des Sozialen oder der Soziabilität, die nun vorübergehend den öffentlichen Raum besetzt bzw. einen sozial definierten öffentlichen Raum hervorbringt. Womöglich könnte dieser Raum beschrieben werden mithilfe einer Heteronomieästhetik des Sozialen, wie sie in etwas anderer Hinsicht bekanntermaßen Nicolas Bourriaud vertritt,¹¹ nicht aber durch eine politische Heteronomieästhetik.

10 Graham hält Terragni also nicht, im übertragenen wie wörtlichen Sinne, den Spiegel vor, sondern er hält auch der geraden Linie die gekurvte entgegen. Nicht etwa im Sinne von Friedensreich Hundertwasser, demzufolge die gerade Linie gottlos und unmoralisch ist, sondern als ein Kommentar zur Moderne, der einerseits die Moderne kurviert und, wenn man so will, auf sich selbst zurückfaltet, ohne sie andererseits umstandslos zu verabschieden, denn natürlich bleiben die Bezüge des Kubus zur Minimal Art aufrecht.

11 Vgl. Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.

ALFREDO JAAR UND DIE »AESTHETICS OF RESISTANCE«

2005, ein Jahr nach Graham, unterrichtete Alfredo Jaar als Gastprofessor an der Fondazione Antonio Ratti in Como. Auch Jaar beschloss, die Casa del Fascio zum Gegenstand einer Arbeit zu machen. Diese Arbeit bildete den Abschluss, den Epilog einer längeren Auseinandersetzung mit Italien, Jaars *Gramsci-Trilogie* aus den Jahren 2004 und 2005 mit dem Titel *The Aesthetics of Resistance*.¹² Der Prolog zu der eigentlichen Trilogie bestand in einer fotografischen Spurensuche nach der Person Gramscis. Ausgehend vom Cimitero acattolico in Rom, auf dem Gramsci begraben liegt, registriert die Kamera auf ihrem weiteren Weg durch die Stadt u.a. die heutigen Einschreibungen der Politik in Form von Demonstrationen. Alfredo Jaar liest Gramsci als Vertreter einer Heteronomieästhetik, die an die Möglichkeit glaubte, mit Hilfe künstlerischer Praxis in die Gesellschaft zu intervenieren, d.h. hegemoniale Verschiebungen auf dem Feld der Kultur herbeizuführen. So sucht Jaar auch nach einem Wiedergänger Gramscis und findet den von der italienischen Regierung ins Gefängnis geworfenen Philosophen Antonio Negri. In Jaars eigenen Worten:

»After visiting Negri, I continue my walk around the city looking for signs of Gramsci's presence, trying to make connections between Fascist Italy of the 1930s and contemporary society. Looking at the bridges across the Tiber River, the symbolism of divisions between rich and poor, powerful and marginalized, and progressive and conservative comes to mind. The concept of bridging these opposites provided for Gramsci's revolutionary thinking. I ask myself, where is Gramsci today? In my walk around Rome on that special day, I am searching for him – he who was one of the greatest thinkers of the twentieth century, someone who believed in the capacity of culture to affect social life. Here I am taking a nostalgic trip, almost a lament, wondering if there is someone writing the Prison Notebooks for the twenty-first century. These are some of the question I reflect upon in each of the thirty-six images of the prologue.«¹³

12 Vgl. Jaar, Alfredo: *The Aesthetics of Resistance*, Como 2005.

13 Jaar, Alfredo: »In step with Gramsci«, unter: <http://voidmanufacturing.wordpress.com/2008/12/14/alfredo-jaar-interview-in-step-with-gramsci/> (letzter Zugriff am 16.1.2012).

Die drei Hauptteile der eigentlichen Trilogie werden dann in die Innenräume italienischer Galerien und Kunstinstitutionen verlegt. Ich werde auf diese eigentliche Trilogie nicht eingehen und halte sie auch für weniger interessant als den Epilog zur Trilogie, der die fotografischen Motive des Prologs aufnimmt und Jaars Untersuchung der Verbindungen zwischen dem faschistischen Italien der 1930er Jahre und der heutigen Gesellschaft im öffentlichen Raum fortsetzt. Gegenstand dieser Untersuchung ist das Gebäude Terragni (Abb. 1).



Abb. 1: Giuseppe Terragni, Casa del Fascio (Como)

Dieses ist nicht nur ein Meisterwerk der klassizistisch angehauchten Proportionsmoderne, es ist auch in sich eine architektonische Propagandamaschine. Und Jaar versteht durchaus die Funktion dieser Propagandamaschine. Denn ein großer Teil der Fassade wurde deshalb von Terragni nicht von Fenstern bzw. Loggias durchbrochen, weil er als Propagandafläche dienen sollte – in einer Entwurfszeichnung des Architekten etwa für ein monumentales Fotoportrait Mussolinis. Alfredo Jaar projiziert nun zurück auf diese Propagandafläche, indem er zuallererst das Grundraster der Fassade – fünf mal vier quadratische Durchbrüche – auf dieser Fläche in Projektionen weiterführt und damit die Abwesenheit von Durchbrüchen und also die Fläche als Fläche kenntlich macht. Und schließlich bespielt er diese Fläche selbst neu. Zuerst mit Farbbalken, offenbar ein leicht erkennbarer Index des heutigen Medienfaschismus Berlusconi und damit auch der technologischen Weiterentwicklung der Propagandainstrumente als Maschinen zur Aufteilung des Sinnlichen. Und schließlich tauchen aufs Neue die Fotografien vom Cimentero acattolico aus dem Prolog auf. Nun wird das Monument des Opfers des Faschismus auf das Monument des

Faschismus selbst projiziert: »I thought that this structure, the Casa del Fascio, would be, ironically, a perfect memorial to Gramsci. [...] Here, the fascist building is transformed into Gramsci's grave.«¹⁴

Diese Arbeit bezieht sich auf ganz andere Weise auf Terragnis Gebäude als die Arbeit Grahams, aber auch auf den Platz, den öffentlichen Raum als Stadtraum und als potentiell politische Öffentlichkeit. Die Frontalität, die im Propagandadispositiv angelegt ist, wird nicht umgangen oder – im buchstäblichen Sinn – durch einen Spiegelpavillon umgehbar gemacht. Eine gänzlich andere Form der halbtransparenten Spiegelung bzw. hier: der Bildüberlagerung wird produziert. Das faschistische Monument scheint nach wie vor durch die Projektionen hindurch, doch wird es überlagert von einem weiteren, einem antifaschistischen Monument. Einem Monument nicht allein für das Opfer des Faschismus, das Gramsci war, sondern auch für den *Gegner* des Faschismus: Zwei Antagonisten werden auf diese Weise übereinandergelegt, die kommunistische Partei Italiens, von Gramsci mitbegründet, und der Faschismus Mussolinis, der in einer gewissen Weise in sich selbst zurückgefaltet wird. Der Bezug auf den Prolog zeigt dabei, dass die Arbeit nach der heutigen Variante dieses Antagonismus sucht. Denn Alfredo Jaar hatte sich ja auf die Suche begeben nach einem neuen Gramsci und nach einer neuen politischen Kraft, die es mit dem heutigen Medienfaschismus aufnehmen könnte.

DIE BARRIKADE – SKULPTUR DES ANTAGONISMUS

Jaars Spurensuche ist ohne Zweifel kritischer als Grahams formalistischer Kommentar. Dennoch würde ich nicht so weit gehen, zu sagen, dass mit Jaars Arbeit eine politische Öffentlichkeit im strengen Sinn hergestellt worden wäre. Denn erst das Politische würde eine solche Öffentlichkeit hervorbringen und künstlerische Praxis zu einer wirklich heteronomen, nämlich zu einer ganz anderen Praxis machen. Aus dieser Perspektive auf das Politische und auf politische Öffentlichkeit, wie ich sie einzunehmen vorschlage, kann keine Praxis an sich schon als politisch gelten, kann aber jede politisch werden.¹⁵ Aus Perspektive

14 Ebd., o.S.

15 Bei Jaars Arbeit scheint es sich hingegen eher um eine Reflexion der Bedingungen der Möglichkeit von Politik zu handeln. Deswegen ist hier auch

einer Heteronomieästhetik des Politischen müsste man somit eine sozial definierte Öffentlichkeit unterscheiden von einer politischen Öffentlichkeit. Denn das Politische ist notwendig gekoppelt an Konflikt und Antagonismus. Und Antagonismus besitzt die Eigenschaft, die Zirkulationsströme von Kapital und Arbeit oder von bloß flanierenden Passanten zu blockieren und umzuleiten, etwa in einen Streik oder eine Demonstration. Deshalb ist die archetypische »Skulptur« politischer Öffentlichkeit die Barrikade, wie sie z.B. der politische Philosoph Claude Lefort am Tag nach einer Barrikadennacht des Pariser Mai '68 eindrücklich beschrieben hat:

»Am Tag nach der ersten Barrikadennacht strömen Pariser und Einwohner der Vororte zu Tausenden mit ihren Familien in die Rue Gay-Lussac; sie gehen hin und her, betrachten unaufhörlich die verbrannten Autos, die Löcher im Straßenbelag, die eingeschlagenen Schaufenster, die Haufen von Pflastersteinen. Was können sie tun? Das, was sie immer getan haben, sie fotografieren. Aber schon jetzt ist das Auge seiner Funktion enthoben. An diesem Nachmittag prüfen die Menschen eingehend etwas, was sich ihnen entzieht, einen Exzess, den keine fotografische Aufnahme festhalten kann.«¹⁶

An dieser Beschreibung fällt auf, dass sie nicht mehr die politische, sondern schon wieder die soziale Öffentlichkeit der besichtigenden Passanten am nächsten Morgen einfängt. In dem sich entziehende Exzess, der selbst nicht fotografiert werden kann, wird man jenen Antagonismus vermuten müssen, der die eigentliche Blockade der Zirkulationsströme bewirkt hatte. Fotografieren lassen sich nur dessen Relikte: die ausgebrannten Reste der Barrikadennacht. Dennoch sind diese skulpturalen Überreste politischen Handelns, die Anlass zur sozialen Praxis des Besichtigungsspaziergangs geben, nicht mit Grahams Pavillon vergleichbar. Grahams öffentlicher Raum des Sozialen entsteht nicht durch eine ursprüngliche politische Blockade der Zirkulations-

keine Angst zu spüren vor Frontalität, vor Vereindeutigung und Komplexitätsreduktion und vor einem als Masse angerufenen politischen Subjekt, das sich nun wieder vor der entwendeten Propagandamaschine versammelt. Es handelt sich um eine Praxis, die kein Problem damit hat, ihre Mittel ein Stück weit außerkünstlerischen, heteronomen politischen Zwecken zu Verfügung zu stellen. Doch sie tut das auf bewusste Weise.

16 Lefort, Claude: Die Bresche, Wien 2008, S. 37.

ströme, sondern durch deren ursprüngliche Umleitung und Einfaltung. Graham wendet die Ströme und faltet sie in sich selbst zurück, ohne sie im Dienste erkennbar politischer Zwecke zu blockieren. Das von Grahams Arbeit angerufene Subjekt ist daher auch nicht ein politisches Kollektiv (wie beispielsweise im Mai 68 die immer wieder angerufene Allianz aus Studenten und Arbeitern), sondern es sind die Passanten, die als je vereinzelt sich selbst wie auch die jeweils anderen im halbtransparenten Spiegel betrachten.

Eine Heteronomieästhetik müsste, als philosophische Disziplin, dieses Moment des Politischen und des Öffentlichen – und zwar als unterschieden vom Sozialen – konzeptuell und theoretisch fassen. Sie müsste zu verstehen versuchen, was notwendig ist, damit die verstreuten und sich vielfach spiegelnden und in ihren Spiegelbildern überlagernden Individuen, die durch Dan Grahams Pavillon strömen, damit all diese Passanten einer sozialen Öffentlichkeit angerufen werden zu einem gemeinsamen politischen Subjekt. Eine solche politische Heteronomieästhetik wird sich aber nicht an Interventionen in den Stadtraum, wie sie Jaar und Graham unternehmen, entwickeln lassen, sondern eher an Fällen künstlerischer Praxis, mit der – entlang der Bruchlinie des Antagonismus – die Passage hin zur Politik gesucht wird. Betrachten wir also eine Intervention in den Stadtraum, der genau diese Passage gelingt.

COLECTIVO SITUACIONES UND DAS LICHT POLITISCHER ÖFFENTLICHKEIT

Ein Beispiel für eine künstlerische Praxis, der die Passage zur wirklichen Politik gelingt, und deren Kunstcharakter demgemäß keine Rolle mehr spielt, ist die Arbeit der argentinischen Gruppe Colectivo Situaciones. Sie beteiligte sich an kontinuierlichen Aktionen gegen die amnestierten Mörder und Folterer des argentinischen Militärregimes von 1976-1983. Da diese Personen unbehelligt und zumeist unerkant in der Nachbarschaft leben, ging es in diesen Aktionen vor allem darum, eine Gerechtigkeit, die »von oben« verweigert wurde, »von unten« herzustellen, indem man diese Personen durch Strategien der Ächtung wieder sichtbar machte. Dazu wurde das Format der *Escrache* erfunden. Im *Escrache* »kommen die Mannigfaltigkeiten des sozialen Aktivismus, der politischen Aufklärung, der künstlerischen

schen Intervention und der Selbstbestätigung eines Stadtteils zum Ausdruck«, heißt es bei *Colectivo Situaciones*.¹⁷ Seit Mitte der 90er Jahre wurden vor den Wohnhäusern der Verbrecher des Militärregimes Demonstrationen organisiert. Doch nicht nur das: Deren Fotografien und Telefonnummern wurden in der Nachbarschaft verteilt und plakatiert. Straßen, Zebrastreifen und Hauswände wurden mit deren Adressen bemalt. Der Stadtraum wurde so als öffentlicher Raum im strengen, d.h. im politischen Sinn redefiniert. Das gelang nicht zuletzt durch dessen neue Kartographierung: Stadtpläne, an denen die Wohnorte des *genocidas* markiert waren, wurden erstellt und plakatiert. 1999 und 2000 wurden mobile *Escraches* organisiert, die mehrere »Besuche« von Ex-Militärs entlang einer festgelegten Route absolvierten. Die Grupo de Arte Callejero entwickelte eine weitere Markierungsstrategie, indem sie die Symbolik von Verkehrsschildern benutzte, um ehemalige Folter- und Tötungszentren, sowie die heutigen Wohnungen der Folterer im Straßenbild zu markieren.

Der Umgang mit dem Stadtraum unterscheidet sich deutlich von der Strategie Grahams. Das Wort *Escrache* stammt aus dem Dialekt und kann in etwa mit »ans Licht bringen« übersetzt werden. Grahams Pavillon brachte in keiner Weise den Faschismus Terragnis ans Licht. Im Gegenteil, die formalistische Zugangsweise und der soziale Charakter des eingefalteten Raums vor dem Gebäude trugen eher zu dessen Verdunkelung bei.¹⁸ Anders bei Jaar, der ihn erkennbar themati-

17 *Colectivo Situaciones*: *Escrache*. Aktionen nichtstaatlicher Gerechtigkeit in Argentinien, Berlin, S. 4.

18 So kommt es nicht überraschend, dass man in den sozialen Bewegungen auf eine gehörige Skepsis gegenüber solch formalistischen Ansätzen trifft. In einer Diskussion von *Colectivo Situaciones* mit Mitgliedern der Grupo de Arte Callejero heißt es:

»GAC: Die Sache ist, dass viele Leute unsere Aktionen analysieren, als ob es ›Kunstwerke‹ wären. Aber um die *Escraches* und deren Objekte kunstkritisch zu betrachten, gäbe es besser Kongresse, auf denen sie unter dem Aspekt der künstlerischen Darstellung abgehandelt werden können. Für mich ist das eine höchst überflüssige Sichtweise, die mich einfach zu sehr aufregt.

GAC: Ohne Zweifel geht es hier um den dominanten Einfluss der Formalist/innen und der Kunsthochschulen. Seit es die universitäre Kunstausbildung gibt, ist jede Generation von Kunstkritiker/innen zu 80 Prozent for-

sierte und damit eine, wie man es nennen könnte, Öffentlichkeit der Kritik herstellte im Unterschied zur sozialen Öffentlichkeit Grahams. Aber auch bei Jaar wurde, trotz seiner Aktualisierungsbemühungen, die Passage zur Politik und damit in die politische Öffentlichkeit nicht vollzogen. Und zwar aus folgendem Grund: Der Zusammenhang mit den aktivistischen Bewegungen der Gegenwart (nach denen Jaar ja gesucht und die er fotografiert hatte), wurde von Jaar zwar postuliert, aber nicht in seiner tatsächlichen Praxis aktualisiert. Und so konnte auch kein Antagonismus aktualisiert werden.

Anders bei einer Gruppe wie *Colectivo Situaciones*. Sie arbeitet wie selbstverständlich mit jenen politischen Gruppen zusammen, die sich der Aufarbeitung der Militärdiktatur verschrieben haben, insbesondere mit den H.I.J.O.S. – einer Vereinigung der Söhne und Töchter der Verschwundenen –, aber auch mit Stadtteilversammlungen und *asambleas*, mit denen teilweise über Monate hinweg Aktionen in der Nachbarschaft entwickelt und organisiert werden. Auf diese Weise wird eine künstlerische Gruppe zu einem, um Antonio Gramscis Begriff zu verwenden, »organischen Intellektuellen«, dessen Funktion vor allem in der Organisation eines neuen, gegen-hegemonialen Konsenses besteht.¹⁹ Der politische Arbeitsmodus impliziert wiederum, dass dieser »organische Intellektuelle« letztlich als Kollektiv – in Zusammenarbeit mit anderen Kollektiven – auftreten wird und nicht so sehr als künstlerische Einzelpersönlichkeit.

Der politische Arbeitsmodus setzt aber vor allem ein Kriterium voraus, das umgekehrt Bedingung der Möglichkeit jeder wirklichen Kollektivbildung ist: den Antagonismus. Wir hatten ja die antagonistische

malistisch geprägt. Sie studieren nur die Form, auch wenn es sich um Künstler/innen handelt, die in einer engen Beziehung zu ihrem sozialen Kontext arbeiten.

Julieta: Sie entfernen jeden Inhalt aus der künstlerischen Arbeit.

GAC: Sie analysieren die Arbeit nur unter dem formalen Aspekt. Die Tatsache, etwas als »Kunstwerk« zu definieren, erlaubt ihnen, dessen Grenzen und Möglichkeiten eindeutig festzulegen. Mit der Feststellung »Das ist ein Kunstwerk!« unterdrücken sie alle Elemente, die das künstlerische Feld übersteigen«. Ebd., S. 114.

19 Vgl. Marchart, Oliver: »Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?«, in: Marianne Eigenheer (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt a.M. 2007, S. 172–179.

Situation grob als eine Figur der Blockade von Zirkulationsströmen definiert. Nun ist evident, dass genau in solchen Blockaden das Ziel der *Escraches* besteht. So heißt es in einer Rede der H.I.J.O.S. vor dem Haus des Folterers Ernesto Weber:

»Heute stehen wir vor dem Haus des Unterdrückers Weber, um auf den Vorschlag der Versöhnung zu antworten, den uns die Inhaber der Macht unterbreiten. Wir antworten, dass Weber frei herumläuft, dass er folterte, entführte, ermordete, raubte und doch unbestraft geblieben ist. Wir antworten, dass es wie ihn Tausende gibt, die mit frohem Mut durch die Straßen der Städte unseres Landes flanieren. Wir antworten, dass wir nicht daran denken, in unseren Wohnungen sitzen zu bleiben und dort wehklagend unsere Verschwundenen und Ermordeten zu betrauern, dass wir stattdessen auf die Straße gehen, die öffentlichen Räume besetzen, dass sie es sein werden, die früher oder später nicht mehr ihre Wohnungen verlassen können.«²⁰

Nicht nur wird durch eine solche Demonstration die Zirkulation der Verkehrsströme unterbrochen, es soll auch die Bewegungsfreiheit, das freie Flanieren der Folterer behindert werden. Stellt man dieses Moment der Blockade in Rechnung, erstaunt es nicht, dass die *Escraches* ihren Höhepunkt zur Zeit der argentinische Sozialproteste der Jahre 2001ff. fanden, die ja ihrerseits die Straßenblockade zu einem ubiquitären Protestformat machten. Sie schlossen dabei an die Tradition der Kämpfe der *piqueteros* an, der Arbeitslosen, deren Namen sich von den *piquetes*, nämlich den »illegalen Straßenblockaden« (ursprünglich »Streikposten«) ableitet. Das Protestformat der *Escraches* kann als eine Variante der *piquetes* verstanden werden, nur dass es bei ihm inhaltlich nicht um Fragen ökonomischer Gerechtigkeit, sondern um solche historischer Gerechtigkeit geht, auch wenn man mit manchen piquetero-Organisationen Allianzen schloss.

Mit den Straßenblockaden, die Colectivo Situaciones in Zusammenarbeit mit vielen anderen politischen Organisationen – von den H.I.J.O.S. bis zu den *piqueteros* – errichtete, wurde ein Antagonismus re-aktualisiert, der latent die argentinische Gesellschaft prägt. Ein Format wurde gefunden, um das Trauma der Morde und ihrer Straffreiheit in politische Aktion zu übersetzen, d.h. in einen Antagonismus zu transformieren. Die Aktualisierung dieses Antagonismus vor den

20 Colectivo Situaciones: *Escrache*, S. 33.

Häusern der Mörder, lässt *business as usual* unmöglich erscheinen. Zumindest für jene Zeit, in der sich im Stadtraum eine politische Öffentlichkeit auftut und die unerkannt und unbehelligt lebenden Verbrecher ins Licht dieser Öffentlichkeit gezerrt werden. Es erscheint passend, dass *Escrache* zum Namen für jene Bresche wurde, die solche Aktionen in die sprichwörtliche Mauer des Schweigens schlugen. Denn ein politischer Antagonismus, wenn er sich auftut, wirft schlagartig ein grelles Licht auf die unhinterfragten Gewissheiten, die routinisierten Abläufe, die Konsensformationen und nicht zuletzt die Leichen im Keller unserer sozialen Welt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Colectivo Situaciones: *Escrache. Aktionen nichtstaatlicher Gerechtigkeit in Argentinien*, Berlin 2004.
- Eagleton, Terry: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart und Weimar 1994.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1962.
- Jaar, Alfredo: *The Aesthetics of Resistance*, Como 2005.
- Lefort, Claude: *Die Bresche*, Wien 2008.
- Marchart, Oliver: »Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?«, in: Marianne Eigenheer (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt a.M. 2007, S. 172–179.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010.
- Marchart, Oliver: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln 2008.
- Nancy, Jean-Luc: *Die Musen*, Stuttgart 1999.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.
- Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008.
- Schiller, Friedrich: *Theoretische Schriften*, Frankfurt a.M. 2008.

Wie politisch ist Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«?

Über Autonomieästhetik am Beispiel des
Realitätstheaters von »Rimini Protokoll«

MARITA TATARI

Rancières berühmte Formel einer »Neuaufteilung des Sinnlichen«, aus ihrem Kontext gerissen und in Verbindung mit einer Kunst gebracht, die scheinbar mit der Repräsentation bricht, kann als reale Intervention, als ein Ereignis, das seinen Teilnehmer verwandelt und die Realität umgestaltet, missverstanden werden. Ich möchte jedoch zeigen, dass es um das Gegenteil geht: Die ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen« verdeutlicht eine der neuzeitlichen Autonomieästhetik inhärente Problematik und erlaubt auch innerhalb einer dem Realen zugewandten Kunst, eine Kontinuität jener Repräsentationsproblematik zu erkennen.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind einige Aspekte, die in Bezug auf die Theatergruppe Rimini Protokoll (das sind Stephan Kaegi, Helgard Haug und Daniel Wetzel) mehr oder weniger deutlich in der Literatur schon hervorgehoben wurden.¹ Rimini Protokoll gehört zu den Theaterformationen, die sich im letzten Jahrzehnt dem Re-

1 Vgl. Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007; Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008; Müller-Schöll, Nikolaus: »(Un-)glauben. Das Spiel mit der Illusion«, Forum Modernes Theater 22(2), 2007, S. 141–151.

alen zugewandt und vorgenommen haben, mit dem Repräsentationstheater zu brechen. Anhand einiger dramaturgischer Punkte, die eine Reihe von Arbeiten Rimini Protokolls kennzeichnen, argumentiere ich zuerst, dass dieser vermeintliche Bruch mit dem Repräsentationstheater kein Bruch mit der Repräsentation bzw. der Darstellung ist. Im Gegenteil: Es geht um die Erfahrung der Plastizität des Realen, um eine Freisetzung seiner ihn formenden Kraft, d.h. des Tuns seiner ihn formenden Darstellung.

In einem zweiten Schritt bringe ich dieses Tun mit Rancières Problematik einer »Neuaufteilung des Sinnlichen« in Verbindung. Ich werde zeigen, dass Rancière nicht auf eine Neugestaltung der Realität hinweist, sondern auf die punktuelle Freisetzung ihrer Plastizität.

Schließlich geht es mir darum, die politische Instanz einer solchen Operation zu hinterfragen. Diesbezüglich argumentiere ich, dass die »Neuaufteilung des Sinnlichen« eine gesellschaftskritische Funktion hat, nur indem sie keiner politischen Zweckmäßigkeit unterliegt: Paradoxerweise kann sie mit Jean-Luc Nancy als nicht-politisch gedacht werden.

REALITÄT UND FIKTION

»Es ging darum, die Zuschauer an Orte zu transportieren, wo die Welt geschieht« sagt Stephan Kaegi in einem Interview über sein Projekt »Cargo Sofia. Eine bulgarische LastKraftWagen-Fahrt« (2006). Dort wurden die Zuschauer buchstäblich außerhalb des Theaters transportiert. Im umgebauten Lastwagen, der durch einen Glaswand den Blick auf die Stadt erlaubt, begleiteten sie LKW-Fahrer in die Stadt. Dieser Satz scheint mir jedoch nicht nur den mit diesem speziellen Projekt verbundenen Transport zu betreffen, sondern einen Hinweis auf die Dramaturgie mehrerer Arbeiten Rimini Protokolls zu enthalten: dass es nämlich in ihrem »Realitätstheater« darum geht, die Formbarkeit der realen Welt zu erfahren. Diese These soll durch einige für dieses Theater zentrale dramaturgische Punkte erläutert werden.

In den meisten Arbeiten Rimini Protokolls kommen weder Schauspieler, die eine Figur verkörpern, noch Laien in einer Rolle vor, sondern Menschen, die von Rimini Protokoll als »Experten des Alltags« verstanden werden und in der Aufführung als Zeugen oder Vertreter einer gesellschaftlichen Funktion, eines Berufs, eines Fachwissens auf-

treten: LKW-Fahrer, Muezzine, Trauerredner, Call-Center-Mitarbeiter, Bürgermeisterkandidaten sind einige jener Vertreter, die von Rimini Protokoll auf die Bühne gebracht werden. Die Experten erwecken unser Interesse oft dadurch, dass sie Vertreter gesellschaftlicher Funktionen sind, welche im herrschenden öffentlichen Diskurs in anderen Perspektiven erscheinen. In der herrschenden Realitätsvorstellung tritt die Zweckmäßigkeit oder das Produkt ihrer Funktionen meist abgetrennt von ihren Herstellern auf. Die von den Experten ausgeübte gesellschaftliche Funktion wird auf einen ihrer Entstehungspunkte zurückgeführt, so dass innerhalb der Produkt-Funktion, die sie vertreten, ihre Hersteller erscheinen.

Dargestellt werden also Menschen als Vertreter echter Funktionen/Berufe, usw. Der Punkt dabei ist jedoch nicht bloß, Echtes statt Fiktives darzustellen. Die minimale, fast protokollarische Gestik, die Wiederholung der Erzählungen in jeder Aufführung (die der Erzählung etwas von ihrer Echtheit nimmt und als vom Laien gespielte Rolle erscheint) oder – umgekehrt – die leichte Veränderung der Bedingungen von Aufführung zu Aufführung (die die Experten, wenn sie zu sicher in ihren Rollen werden, verunsichert), lässt das dargestellte Reale gleichermaßen und unentschieden als Reales *und* als Fiktion bzw. Rolle erscheinen. Die Zuschauer sind sich nicht sicher, ob das, was sie sehen, »echt« bzw. keine bloße Rolle, oder ob es doch Spiel-Fiktion ist. Es entsteht ein Riss in der jeweils dargestellten objektiven Realität der Experten, ein Abstand zwischen Dargestelltem und Darstellung, d.h. ein Abstand zwischen dem, was dargestellt bzw. gezeigt wird, und dem Tun der Darstellung, durch das dieses dargestellt wird.

Hier wird nicht, wie in einer Fernsehshow, Echtheit zum Konsum angeboten. Ganz im Gegenteil wird eine Reflexion angestoßen über die »Gemachtheit« (bspw. die jeweiligen Experten-Funktionen als eingenommene Rollen), d.h. über die Darstellung als Bedingung der vermeintlichen Echtheit der dargestellten Personen und ihrer Berichte. Gleichzeitig lenkt die Verbindung der Experten-Berichte mit persönlich-biografischen Geschichten von der gewöhnlichen Vorstellung der Funktion, die sie als Experten vertreten, ab. Obwohl von jener Funktion der Experten berichtet wird, geht es dabei – zumindest in den gelungensten Arbeiten Rimini Protokolls – doch nicht darum, wie im herkömmlichen Dokumentartheater, Wissen zu vermitteln, sondern darum, die jeweils befragte Realität in ihrer innewohnenden Plastizität

erfahrbar zu machen.² So wird eine Spannung erzeugt innerhalb der readymadehaften Bruchstücke des Realen, die die Experten des Alltags sind: Es entsteht ein Abstand zwischen Dargestelltem und Darstellung.

Ein ähnlicher Abstand zwischen dem, was repräsentiert wird, und dem theatralischen Spiel, das das jeweils Repräsentierte ermöglicht, entstand nach der historischen Krise des modernen Dramas, mit der Auflösung der dramatischen Dialektik von Spiel und Praxis in ihre konstitutiven Elemente. Bei Rimini Protokoll wird nunmehr aber umgekehrt nicht die mimetische Verwandlung verfremdet und auf ihre faktischen Bedingungen (auf das Spiel als Spiel) verwiesen, wie es – abgesehen von allen Unterschieden – von Brecht bis hin zu Pollesch geschah. Sondern die faktische Realität wird auf ihre mimetische Bedingung zurückgeführt. Es geht nicht um das Scheitern des Dargestellten, das Scheitern der ästhetischen Utopie durch die Darstellung, die jene Utopie ermöglichen sollte; es geht nicht um die Entpuppung der Utopie als Spiel, bzw. als unmöglich (wie in einer »Metatragödie des Spiels«³), sondern um die plastische Kraft des Realen.

Das Hervorbringen einer den realen Experten-Figuren innewohnenden Spannung zwischen Darstellung und Dargestelltem (ihre als unentschlossen erfahrene Echtheit auf der Bühne), die oft gleichzeitig eine Spannung zwischen Herstellen und Produkt ist (zwischen der Funktion, die sie vertreten, und den Experten als Herstellern dieser Funktion), das heißt die Spannung zwischen ihrer faktischen Dimension und der von ihnen vertretenen gesellschaftlichen Funktion befreit diese Bruchstücke des Realen von ihrer Verfestigung und erzeugt die Bewegung des Prozesses, durch den jeweils eine Identität, ein Produkt oder eine gesellschaftliche Rolle geschaffen wird: Die geronnenen Gestalten des Realen werden beweglich. Es wird innerhalb jener Gestalten der Punkt erfahren, woraus ihre Plastizität entspringen kann; es wird jener Moment erfahren, wo die Möglichkeit, das zu sein, was sie

2 Vgl. Dreyse, Miriam, »Die Aufführung beginnt jetzt«, in: Dreyse/Malzacher: Experten des Alltags, S. 76–99; Malzacher, Florian, »Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung«, in: Dreyse/Malzacher: Experten des Alltags, S. 14–45; sowie: Müller-Schöll: (Un)glauben.

3 Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt a.M. 2005.

schon sind, offen als Möglichkeit stehen kann.⁴ Erst auf dieser Ebene, der Ebene einer Freisetzung der Plastizität jener Bruchstücke des Realen, verläuft eine dramatische Spannung.⁵

Gewissermaßen im Rückwärtsgang wird die jeweils dargestellte reale Identität, welche die faktische Person innerhalb ihrer Funktion aufhebt, in ihrer konstitutiven Spannung erfahren, so dass, für einen Moment, Raum entstehen kann für diese oder für andere Verknüpfungen zwischen Faktizität und sozialer Rolle.

Der Schwerpunkt liegt also nicht darin, die realen Elemente zu dokumentieren und in die Beschreibung eines Bereichs der Realität einzuordnen. Die dramaturgische Auswahl der Experten, die Fokussierung auf Nebensächlichkeiten sowie das Durchkreuzen der verschiedenen Berichte je nach dramaturgischem Konzept ordnen die dargestellten Elemente nicht innerhalb der schon bekannten sozialen Strukturen an, welche die vermeintliche Objektivität des Realen gestalten, sondern bringen eine leichte Verschiebung in den real herrschenden Hierarchien hervor. Im Gegensatz zu herkömmlichen Dokumentarformen werden die verfestigte Organisation des Realen und seine festgelegten Bedeutungsverknüpfungen verschoben und so das dargestellte Reale in Bewegung gebracht.

Herkömmlich wird die Dokumentarform als Zeugnis einer Wirklichkeit gefasst. Im Gegensatz zur einer Autonomieästhetik liegt ihr Zweck außerhalb von ihr: Sie soll einen wahren Bericht über ein Gebiet der Wirklichkeit geben, sie soll unterrichten. Sie wird als Mittel verstanden für die Enthüllung einer außerhalb der Kunst liegenden Wahrheit. So kann sie auch politischen Zwecken dienen: ein verborgenes Gesicht der Realität dokumentieren, um die herrschende politische Ordnung zu stören. In diesem Fall sind sowohl die darstellenden Mittel

4 Ich kann hier nur kurz darauf hinweisen, dass die Erfahrung der Möglichkeit, das zu sein, was man schon ist, philosophisch Freiheit heißt und nicht zufällig von Hegel mit dem Drama grundsätzlich verbunden wurde.

5 Die dramatische Spannung verläuft z.B. durch eine bei den Zuschauern erzeugte Verunsicherung und Sympathie (ob das, was sie sehen, real ist oder nicht, ob die Vertreter ihre Rollen spielen, bzw. gut spielen können oder nicht, usw.). Vgl. Malzacher: Dramaturgien der Fürsorge. Man müsste hier natürlich eine Aufführung im Einzelnen analysieren. Besonders interessant diesbezüglich ist die Versetzung auf diese Experten-Ebene der Dramaturgie von Schillers Wallenstein bei Rimini Protokoll 2005.

der Kunst wie die Kategorie der Realität unreflektiert vorausgesetzt. Das Gegenteil geschieht im Theater, von dem hier die Rede ist: Die Mittel der Darstellung sowie die Echtheit bzw. Realität als solche werden hinterfragt.

Für diese Bewegung ist ein weiterer dramaturgischer Aspekt Rimini Protokolls bedeutsam. Die Experten stellen sich nicht einfach dar, sondern dem Publikum vor und reden es manchmal direkt an. Die Anrede läuft aber eindeutig weder auf die Erzeugung einer persönlichen Verbindung oder einer emotionalen Nähe zwischen Zuschauern und Akteuren, noch auf eine Aktivierung und Einbeziehung der Zuschauer hinaus. Im Gegenteil erzeugt sie eine Balance zwischen Nähe und Distanz, die es verhindert, in einer Emotionalität zu fusionieren. So verstärkt jene Anrede oder live-Begegnung zwischen Publikum und den Experten die Erfahrung des prozessualen Charakters des Realen. Denn die Zuschauer sind Teil der herrschenden Realitätsvorstellung, dessen Bruchstücke dargestellt werden. Das dargestellte Reale, welches während der Aufführung verfremdet wird, ist nichts anderes als ein Aspekt der herrschenden Realitätsvorstellung, in welcher die Zuschauer selber eingeschrieben sind, jeder Zuschauer zweifach und gleichzeitig: nach seiner speziellen, unterschiedlichen sozialen Rolle oder Funktion außerhalb des Theaters sowie im Theater nach seiner sozialen Rolle als Teil eines Publikums, das dem Spektakel betrachtend-reflexiv gegenübersteht. Die Zuschauer besetzen einen Platz im Gewebe des Realen, von dem aus sie vom Berichteten erfahren. Durch ihre Anrede, die die Distanz des Betrachtens nicht auslöscht, gerät ihr eigener Anteil im dargestellten Bruchstück des Realen in Bewegung. So werden die Zuschauer von ihrem zugeschriebenen Betrachter-Platz etwas weggerückt, ohne in eine neue Position zu gelangen.

Diese Balance zwischen Nähe und Distanz, diese unentschlossene, in der Schwebe gehaltene Haltung, die meines Erachtens Rimini Protokolls Theater so interessant macht, wird nicht immer gehalten. Bei Wetzels und Haugs Prometheus-Aufführung im Sommer 2010 in Athen etwa handelt es sich, trotz der begeisterten Aufnahme beim Publikum, meiner Meinung nach um eine diametral andere Art von Kunst, die schließlich einen politischen Inhalt vermittelt: Die Repräsentanten der Bevölkerung Athens auf der Bühne, die Darstellung und Erwähnung politisch aktueller, emotional aufgeladener Fakten (eine von der griechischen Mafia schwer verletzte, für die Arbeitsrechte kämpfende, bulgarische Putzfrau), die emotionale Musik und das

Athener Publikum, das die Aufführung aus der Perspektive der aktuellen politischen Krise Griechenlands empfand, führten schließlich zur bewegenden Bejahung eines multikulturellen, dynamischen Athens.

Trotz einiger Ausnahmen: In den meisten Arbeiten Rimini Protokolls erfahren die Zuschauer durch die Spannung zwischen Dargestelltem und Darstellung einerseits, durch die Verschiebung der die Realität beherrschenden Hierarchien andererseits Verfremdungen und Verschiebungen des Realen. Sie werden der Spannung zwischen einer ihnen zugewiesenen gesellschaftlichen Funktion und der faktischen Bedingung dieser Funktion ausgesetzt.

In den jüngsten Arbeiten vor allem Kaegis wird jedoch dieses Prinzip in neuen Weisen auf die Probe gestellt. So liegt in *Heuschrecken* (2010) der Schwerpunkt nicht so sehr auf den Heuschrecken-Experten, als auf ihrem Gegenstand, den 10.000 Heuschrecken, die in einer enormen Konstruktion, welche die verschiedenen Kontinente der Erde repräsentiert, zu Protagonisten werden. Es wird wieder versucht durch Nicht-Darstellendes die Darstellung zu verfremden: das Zuschauen auf eine verfremdete Darstellung gerät als Zuschauen ins Schwanken. Die verfestigte Vorstellung vom menschlichen Leben auf der Erde, indem sie mit Nicht-darstellendem (Insekten) verglichen wird, kommt in Bewegung.

Bei *Best Before* (Haug und Kaegi 2010) stellen sich Experten von Computer-Spielen vor, gleichzeitig aber koordinieren die Experten ein Computer-Spiel, an dem alle Zuschauer mit eigenen Controllern teilnehmen. Die Zuschauer steuern Avatare und müssen jeweils Entscheidungen treffen, die auf der Leinwand eine ganze fiktive gesellschaftliche Realität gestalten, bis zum Tod der ferngesteuerten Avatare. Wieder wird hier mit nicht-darstellenden Mitteln die Darstellung erprobt. Die Darstellung wird aus dem Punkt heraus erfahren, woraus ihr Tun entspringt: es sind die jeweiligen Entscheidungen, die den Verlauf der Darstellung bestimmen. Die Zuschauer, deren Leben mit der sich bildenden Geschichte des von Ihnen ferngesteuerten Avatars verglichen wird, erfahren schließlich das Dargestellte aus dem Punkt heraus, woraus jeweils dessen Gestaltung, Form oder Darstellung entspringt.

Auf jeden Fall geht es dabei nicht um eine dem Spektakel entgegengesetzte authentische Erfahrung, sondern um die jeder verfestigten Identität inhärente und zugleich verborgene Plastizität der sowohl im Spektakel verfestigten Identität des Dargestellten, als auch der im herrschenden Gewebe des Realen verfestigten sozialen Funktionen. Die

ästhetische Unterbrechung des Dargestellten wirkt gesellschaftskritisch. Es handelt sich aber nicht um eine Ausstellung und Abstandnahme vom herrschenden Gesellschaftsmodus, die eine reflexive Gegenhaltung provozieren möchte (wie in der herkömmlichen Aufnahme Brechts). Aspekte der Realität werden nicht sichtbar gemacht, um sie uns bewusst zu machen und bestimmte Zustände anzuklagen, bspw. das Konsumverhalten.

Wenn ich von kritischer Funktion rede, dann auch nicht im Sinne eines ästhetischen Modells sinnlicher Erfahrung, welches zur Emanzipierung vom gesellschaftlich herrschenden Erfahrungsmodus führen sollte. Es wird kein solches meta-politisches Modell angeboten: Weder wird es dargestellt, wie es im klassischen Drama durch die mimetische Verwandlung der Praxis geschah, noch wird ein solches Modell performativ durchgeführt, z.B. durch die modellhafte aktive Teilnahme der Zuschauer. Ebenso wenig wird durch die ästhetische Erfahrung die Aneignung der verborgenen, enteigneten Natur des Menschen und der entsprechende Gesellschaftswandel versprochen. Es handelt sich auch nicht um die negative Erfahrung des Scheiterns jeder ästhetischen Utopie, wie z.B. in einer Metatragödie des Spiels, welche das Scheitern der vermeintlich mimetisch verwandelten Praxis am Spiel schildert. Vielmehr wird, indem die Realität unentschieden dargestellt, verschoben und verfremdet wird, ihre (und damit unsere, der Zuschauer) Bildungskraft und Formbarkeit ins Spiel gebracht.

Ich habe hier Rimini Protokoll als Beispiel eines dem Realen zugewandten Theaters genommen, das, statt eines Bruchs mit der Darstellung, wie es an der Oberfläche erscheint, vielmehr eine Reflexion der Darstellung und ihrer Formbarkeit hervorbringt. Ich möchte im Folgenden zeigen, inwiefern jene Reflexion der Darstellung – die Erfahrung ihrer Formbarkeit – gerade nicht mit der Autonomieästhetik der Moderne bricht, sondern sie im Gegenteil trifft. Genau auf diese gegenwärtige ästhetische Problematik, als einer schon der neuzeitlichen Ästhetik innewohnenden Problematik, machen mehrere heutige Stimmen, u.a. Rancière und Nancy, aufmerksam.

DAS GESCHEHEN EINES NEUEN AUFTEILENS VERSUS »NEUAUFTEILUNG DES SINNLICHEN«

Die in der neuzeitlich verselbstständigten Kunst enthüllte Sinnlichkeit verbindet sich mit dem Versprechen einer Emanzipierung von der innerhalb der Gesellschaft herrschenden Sinnlichkeit. Mit ihrer Verselbstständigung widersetzt sich die Kunst jedem außerästhetischen Zweck. Bedingung und Anspruch der Kunst schließen sich in der Moderne gegenseitig aus. An diesem Widerspruch scheitert das ästhetische Regime der Moderne: Die Kunst, so wie Schiller sie exemplarisch denkt, bringt eine andere Art von Erfahrung hervor. Sinn und Vernunft, diese Triebe, deren jeweilige Verhältnisse für Schiller die menschliche Erfahrung bestimmen, werden in der Erfahrung der Kunst anders als in der außerästhetischen Erfahrung belebt. In dieser, der ästhetischen Erfahrung eigenen Sinnlichkeit, d.h. der eigenen Art der Aktivierung und Verbindung der Vernunft mit den Sinnen, sah Schiller das Modell einer Erfahrung, die eine ideale Gesellschaft formen könnte. Schon Schiller aber, der ausdrücklich die ästhetische Sinnlichkeit mit der menschlichen Freiheit und dem Versprechen einer neuen Form kollektiven Lebens verband, beharrte auf der Unbestimmbarkeit der Sinnlichkeit in der Kunst, ihrem Widerstand gegenüber jeder bestimmten Gestalt, jeder Form, jedem Begriff, auch jedem Modell.

Gegenwärtig greift Rancière diese der Moderne innewohnende, wengleich gescheiterte Problematik auf.⁶ Sein »ästhetischer Status« der Kunst verweist auf jene Sinnlichkeit, die das Verhältnis von Vernunft und Sinnen nennt, und bedeutet nicht nur die sinnliche Wahrnehmung oder die Empfänglichkeit der Sinne etwa im Gegensatz zur Intellektualität, sondern die Gestalt eines Verhältnisses dieser Kategorien, die die Wahrnehmung, Erfahrung, Deutung und Organisation des Realen bestimmt.

Rancière macht in Bezug auf Schiller darauf aufmerksam, dass die jeweilige Gestalt der Sinnlichkeit eine bestimmte Organisation des Realen impliziert, worin die unterschiedliche Teilhabe der Menschen in verschiedenen Funktionen jeweils in einer bestimmten Weise verteilt sind.⁷ Wenn Rancière die gesellschaftlichen Gestaltungen »Aufteilung des Sinnlichen« (oder »die Polizei«) nennt, so verweist er implizit das

6 Vgl. Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007.

7 Vgl. ebd.

Reale auf eine Gestalt der Sinnlichkeit. Die ästhetische Kunst – im kantischen und schillerschen Sinn des freien Spiels und der gegenseitigen Belebung von Vernunft und Sinnen – ist dagegen gekennzeichnet durch eine unbestimmbare Sinnlichkeit, welche sich auf keine Gestalt festlegen lässt.

Es ist meines Erachtens grundlegend, Rancières in der Kunst enthüllte Sinnlichkeit, deutlicher als Rancière es selber macht, als *unbestimmbar* zu verstehen. Wenn die Kunst durch eine unbestimmbare Sinnlichkeit gekennzeichnet ist, dann impliziert sie einen Dissens in der herrschenden Organisation des Realen nicht deshalb, weil sie eine andere Organisation des Realen hervorbringt – die ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen« bringt keine neue Ordnung hervor. Vielmehr stört die Kunst, ihrer unbestimmbaren Sinnlichkeit wegen, jede Aufteilung des Sinnlichen. Sie destabilisiert die herrschende Organisation des Realen, ohne jedoch eine bestimmte Aufteilung hervorzubringen.

Rancières »Neuaufteilung des Sinnlichen« darf nicht als eine Intervention ins Reale missverstanden werden. Wenn die ästhetische Sinnlichkeit, ganz im Sinne der neuzeitlichen Ästhetik, unbestimmbar ist, soll man die mit dieser unbestimmbaren Sinnlichkeit verbundene Neuaufteilung des Sinnlichen als das Geschehen eines neuen Aufteilens begreifen, d.h. man sollte das Aufteilen als die Wirkung eines Verbs verstehen, welches zu keiner Gestalt gerinnt.

Nur unter dieser Voraussetzung kann die Kunst das, was Rancière die »Kraft oder Macht des Anonymen« nennt, bejahen. Eben weil die Kunst kein Modell der Sinnlichkeit anbietet, konstituiert sie eine Erfahrung, an welcher jeder teilnehmen kann, unabhängig von der Stelle, die er in der aktuellen oder in einer hypothetischen Organisation des Realen besetzt. So verweist die Kunst auf die Kontingenz jeder in der Gesellschaft ausgestalteten Aufteilung des Sinnlichen.

Die Kunst verweist jeden Einzelnen auf sein Vermögen, an einer Aufteilung des Sinnlichen teilzunehmen. Weil sie auf keine bestimmte Gestalt der Sinnlichkeit und dadurch auch auf keine bestimmte Organisation des Realen hinausläuft, schreibt sie Niemandem einen bestimmten Platz im Realen zu. Dadurch entspricht sie der Gleichheit, welche für Rancière im Grunde des Politischen liegt, wobei er die Politik als Unterbrechung jeder gestalteten Aufteilung des Sinnlichen denkt.

Rancière betont in seinem Buch *Der emanzipierte Zuschauer*, dass jede Aufteilung des Sinnlichen, auch die zwischen Künstler und Publikum, zwischen Lehren und Lernen, in der Kunst verschoben wird.⁸ Die unbestimmbare Sinnlichkeit als Dissens wird nicht in einer, sondern in jeder Organisation des Realen gedacht, d.h. sie bringt keine neue Organisation des Realen hervor. Die in der Kunst erkannte Kraft des Anonymen verweist jeden auf sein Vermögen, sich im Realen zu verwirklichen. Anders gesagt – obwohl Rancière das Wort nicht verwendet –, in der ästhetischen Erfahrung entspringt die Freiheit. Doch dieses Vermögen sich zu verwirklichen, diese Erfahrung der Freiheit, geschieht unter der Voraussetzung, dass keine Lehre, kein Modell, keine Gestalt hervorgebracht wird. Im Gegenteil, es ist mit einer Kritik jeder Gestalt verbunden, es impliziert eine immanente Infragestellung jeder Normativität politischer Handlung. Das heißt aber, dass dieses Unterlaufen jeder politischen Gestalt nicht wiederum als Lehre der Freiheit gedacht werden darf.

Das Unterlaufen jeder politischen Gestalt soll aus der Perspektive der verschobenen Aufteilung des Realen gedacht werden, nicht aus der Perspektive des Subjekts: nicht als eine Erfahrung, die als Modell im ethischen oder politischen Leben dienen kann, sondern als faktisches Geschehen. Das Geschehen einer Neuaufteilung des Sinnlichen ist das Geschehen eines (Auf-)Teilens von Qualitäten, Sensibilitäten, usw. zwischen denen, die am jeweiligen Kunst-Geschehen teilnehmen. Ein Geschehen, das sich zu keiner Ordnung gestaltet und sich in keiner Gestalt des Realen anordnet, sondern seine eigene Materialität, seine Faktizität, die *res extensa* seiner Zeitlichkeit ist.

Obwohl für Rancière die »Bejahung der Kraft des Anonymen« der der Politik zugrunde liegenden Gleichheit entspricht, kann die Kunst nicht als Modell oder Analogon außerästhetischer Ziele dienen. Wenn man die ästhetische Sinnlichkeit, wie ich es vorgeschlagen habe, als unbestimmbar denkt, dann wird die mit der politischen Gleichheit verbundene »Anonymität« der Kraft nur durch das Augenblickliche des ästhetischen Geschehens möglich: Die Kunst diktiert und konstatiert nichts; sie ist vielmehr ein Geschehen, welches zu sich zurück läuft.

8 Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009.

IST DIE ÄSTHETISCHE »NEUAUFTEILUNG DES SINNLICHEN« POLITISCH?

Gerade dieser Geschehenscharakter der Kunst lässt sich meines Erachtens mit einer der letzten Arbeiten Jean-Luc Nancys denken,⁹ die sich zwar begrifflich von Rancière unterscheidet, aber inhaltlich nicht so entfernt ist, wie es den Anschein hat. Obwohl die Kunst nicht das eigentliche Thema ist, wird man eingeladen, die heutige Kunst, scheinbar im Gegensatz zur Rancière, als nicht-politisch zu denken. Und zwar nicht, weil es in ihr nicht mehr wie in der Moderne um den Sinn unseres Gemeinsamseins ginge, sondern weil das Register des Sinns, d.h. der Zweckmäßigkeiten des Menschen, nicht zur Politik gehören sollte.

Diese Behauptung, dass das Register des Sinns nicht zur Politik gehören sollte, stimmt teilweise überein mit der Meinung, dass die Politik notwendig unbegründet bleiben sollte. Gerade weil es keinen symbolischen, ontologischen Sinn, keinen Sinn des Gemeinsamseins, kein Gemeinschaftliches gibt, worauf die Gesellschaft gründen kann, sollte die Politik ständig ihre eigenen Regeln neu erfinden und ständig ihre Prinzipien in Frage stellen oder umwerfen.

Nancy behauptet nun aber, dass es eine politische Notwendigkeit ist, die Politik als eine Sphäre zu denken, welche den Zugang zu anderen Sphären, wo Sinn (also auch Sinn des Gemeinsamseins) stattfinden kann, versichert.

Die Politik sollte die Eröffnung solcher Sphären erlauben und immer neu erfinden, ohne sie jedoch zu begründen oder zu bestimmen. Denn die Einstellung, dass alles politisch ist, setzt die Politik als bestimmbare Gestalt des Gemeinsamseins voraus, eine Gestalt, die sie eben nicht hat und nicht haben darf. Die Politik sollte nicht der Ort sein, wo Zweckmäßigkeiten übernommen werden, sondern nur der Ort des Übergangs zur Möglichkeit von Zweckmäßigkeiten.

Diese Behauptung impliziert eine Transformation des Registers des Sinns, eine Mutation des Verhältnisses der Menschen zu ihren Bestimmungen und Zweckmäßigkeiten. Ich möchte hier diese Mutation, die Nancy reflektiert, in die oben geführte Diskussion der modernen Ästhetik einbringen, in die Diskussion der antinomischen Spannung, welche von Schiller bis hin zu Adorno in der Kunst erkannt wurde

9 Nancy, Jean-Luc: Die Wahrheit der Demokratie, Wien 2009.

zwischen ihrer Verselbständigung und ihrem Absolutheitsanspruch. Denn die auf ihre eigene Sphäre beschränkte Kunst gibt nicht ihren Anspruch auf, die menschliche Zweckmäßigkeit zu enthüllen. Im Gegenteil: Ihre Beschränkung ist gerade die Bedingung dafür. Wie kann man den Absolutheitsanspruch als auf eine Sphäre beschränkt denken, noch dazu – da sich »die« Kunst nicht auf eine Gestalt oder einen Begriff festlegen lässt – als jeweils auf eine unbestimmbare Sphäre beschränkt? Wie kann man die Allgemeingültigkeit des Schönen oder den Absolutheitsanspruch des ästhetischen Sinns als einzeln denken? Im Rückblick lässt sich in der neuzeitlichen Ästhetik die heutige Forderung erkennen, den ästhetischen Sinn und seinen Anspruch auf Allgemeinheit paradoxerweise in seinem jeweiligen einzelnen Vorkommen als ein Geschehen zu betrachten.

Wenn also der Sinn in beschränkten, jedoch unbegründeten und unbestimmbaren Sphären stattfindet, dann sollte man »die« Zweckmäßigkeit des Menschen als singuläres Geschehen radikal vielfältig denken – ein Paradox, das das Denken herausfordert. Der ästhetische Sinn enthüllt nicht die Bestimmung des Menschen und seiner Geschichte, denn er kann weder als Modell dienen noch negativ das undarstellbare Modell als Wahrheit der Politik anbieten. Der mit der Zweckmäßigkeit des Menschen und also mit dem Gemeinschaftlichen der Gesellschaft verbundene ästhetische Sinn (mit Nancy nicht-politisch gedacht) diktiert der Politik nichts.

Vielmehr wird der Sinn zurückgeführt auf ein jeweiliges Auftreten, auf ein jeweiliges sinnliches Geschehen. »Der Sinn« also wäre nichts als die Verräumlichung und Eröffnung eines Jetzt – wobei seine jeweilige Sinnlichkeit als Aktualität seiner Unendlichkeit betrachtet werden sollte: absolute Präsenz des Inkommensurablen, wie Nancy Derridas »différance« auslegt. Der Sinn wird in eine Sinnlichkeit zurückgebracht, die jeweils geteilt wird und als solche der Akt der Eröffnung eines Raumes ist.

So gedacht aber, ist der Sinn die Bedingung des Gemeinsamen nur als Äußerlichkeit des Sinnlichen. Nur als solche Äußerlichkeit impliziert der Sinn jeweils einen Bezug zwischen den Menschen. Der ästhetische Sinn ist demgemäß nicht der Gehalt oder die Form der Sinnlichkeit, sondern einzig und allein seine sinnliche Mitteilung und dadurch auch seine Teilung. Das Gemeinschaftliche würde dementsprechend in der Kunst nicht dargestellt, sondern paradoxerweise jeweils im Singu-

lar stattfinden. Es wäre aber schlicht sein eigener Umlauf, jedes Mal eine andere Teilung der Sinne.

So verstanden ist der ästhetische und damit inhärent kritische Status der Kunst performativ, nicht einfach oder notwendig, weil er jede Darstellung ausschließt (etwa ein Plädoyer für Performativität versus Darstellung), sondern weil der Sinn der ästhetischen Performanz oder Darstellung untrennbar vom ästhetischen Geschehen ist, das Geschehen vom Teilen einer sinnlichen Äußerlichkeit, welche sich nicht in Innerlichkeit umdrehen, in keine Gestalt, keinen Begriff einschließen lässt. Deswegen verschiebt ein solches Geschehen jede Organisation des Realen, jede »Aufteilung des Sinnlichen«. Es verschiebt, mit Rancière gesagt, den Teil des Lehrens wie den des Lernens. Daraus folgt, dass man die mit der Kunst verbundene Kritik jeder Normativität als faktische Verschiebung der Sinnlichkeit eines jeden in der ästhetischen Erfahrung denken sollte, als augenblickliche Verschiebung seines Anteils an der jeweiligen Gestalt des Realen.

Genau eine solche faktische Verschiebung der Sinnlichkeit bringt meines Erachtens die von Rimini Protokoll unternommene Umkehrung der dramatischen Spannung hervor, die, anstatt über das Reale hinaus auf seine mimetische Verwandlung abzuzielen, im Realen seine Formbarkeit frei lässt. Ein solches Theater vermittelt keinen politischen Inhalt. Seine Performativität bringt jedoch das Gemeinsamsein und die entsprechende gesellschaftliche Formung ins Spiel. Es handelt sich keineswegs um die Verkörperung einer idealen Gemeinschaft, an der alle, Künstler wie Zuschauer, teilnehmen würden, sondern um die Versetzung des jedem eingeschriebenen Anteils im dargestellten Realen und um die augenblickliche Befreiung der Plastizität des Realen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008.
- Dreysse, Miriam, »Die Aufführung beginnt jetzt«, in: Miriam Dreysse/ Florian Malzacher (Hg.), Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007, S. 76–99.
- Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007.
- Malzacher, Florian, »Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung«, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hg.), Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007, S. 14–45.
- Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt a.M 2005.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »(Un-)glauben. Das Spiel mit der Illusion«, Forum Modernes Theater 22(2), 2007, S. 141–151.
- Nancy, Jean-Luc: Die Wahrheit der Demokratie, Wien 2009.
- Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007.
- Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009.

Ästhetik und Vernunft.

Jacques Rancières politische Philosophie

LEANDER SCHOLZ

In seinem Buch *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* (1995) hat Jacques Rancière eine Problematik zum Ausgangspunkt der Beziehung von Politik und Philosophie gemacht, die als systematische Problematik im philosophischen Diskurs des 18. Jahrhunderts auftaucht und seitdem unter dem Titel einer *philosophischen Ästhetik* ein eigenständiges Feld der Reflexion darstellt. Während die rationale Metaphysik der Aufklärung, prominent vertreten durch Christian Wolff, die logische Immanenz von Begriffsbeziehungen ins Zentrum ihrer theoretischen Bemühungen um eine *reine Vernunft* gestellt hat, kennt die kritische Philosophie Immanuel Kants zwei Quellen der Erkenntnis, nämlich Sinnlichkeit und Verstand, deren jeweilige Eigenständigkeit eine philosophische Logik erfordert, die nicht nur in der Lage sein muss, Begriffe mit Begriffen verknüpfen zu können, sondern deren Leistung vor allem darin besteht, eine Beziehung zwischen Begriffen und Gegenständen herzustellen.¹ Als *transzendente Ästhetik* antwortet diese philosophische Logik bei Kant auf die historische Diskussion um den Vorrang von Verstand oder Sinnlichkeit, von Metaphysik oder Empirismus, indem im Zentrum der Erkenntnisfähigkeit eine Synthesisleistung vermutet wird, in der Sinnlichkeit und Verstand in einem *Schematismus* ursprünglich aufeinander bezogen sind. Aus diesem Grund ist für Kant die Frage entscheidend, ob *synthetische Urteile a*

1 Zu dieser Problematik vgl. Heidegger, Martin: Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen, Tübingen 1987, S. 92ff.

priori möglich sind, das heißt, ob sich etwas über die Synthesisleistung von Sinnlichkeit und Verstand sagen lässt, bevor ein Gegenstand der Erfahrung überhaupt als Gegenstand der Erfahrung gegeben ist.

Neben den empiristischen Philosophien gibt es allerdings noch einen zweiten Diskursstrang, der zur Aufwertung einer Sinnlichkeit beigetragen hat, die traditionell meist abwertend als *unteres* Erkenntnisvermögen verstanden wurde, nämlich die rhetorische Logik, die es im Unterschied zur Begriffslogik und deren allgemeinen Aussagen stets mit konkreten Einzelbeispielen zu tun hat.² Besonders deutlich kommt dieser rhetorische Diskursstrang im 18. Jahrhundert bei Alexander Gottlieb Baumgarten zum Ausdruck, wenn er in seiner umfangreichen Schrift *Aesthetica* (1750/58) eine »ästhetikologische« Verknüpfung von einer logischen abhebt, indem er nicht die klassischen Kriterien *clara et distincta* in den Vordergrund rückt, sondern die gesteigerte Merkmalsfülle eines Gegenstandes, die bei seiner begrifflichen Erfassung zum Vorschein kommen kann.³ Die historischen Bemühungen, eine philosophische Logik auszuformulieren, die Begriffe und Gegenstände aufeinander beziehen können soll, münden im 18. Jahrhundert daher in zwei gegenläufige Betonungen der Beziehung von Verstand und Sinnlichkeit: In der transzendentalen Ästhetik steht die grundsätzliche Möglichkeit der begrifflichen *Repräsentation* eines empirischen Gegenstandes im Zentrum. Und in der reflexionstheoretisch ausgerichteten Ästhetik, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) im Anschluss an die Systematisierung des rhetorischen und poetologischen Wissens bei Baumgarten ausgearbeitet hat, soll dagegen die *Präsenz* eines empirischen Gegenstandes als solche zur Geltung kommen, insofern diese in keiner begrifflichen Erfassung aufgehen kann. Im ersten Fall geht es darum, entlang der angenommenen Synthesisleistung des Verstandes die Umwandlung von Differenz in Einheit nachvollziehen zu können. Im zweiten Fall geht es darum, die Möglichkeit zu er-

2 Vgl. dazu Baessler, Alfred: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt 1967, S. 211ff.

3 Vgl. Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik, Lateinisch-Deutsch, hg. u. übers. v. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1988, § 427, S. 57 u. § 556, S. 139f. Vgl. dazu Paetzold, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer, Wiesbaden 1983, S. 48ff.

schließen, das Differente als Differentes zur Kenntnis nehmen zu können. In der Terminologie der kritischen Philosophie wird die jeweilige Beziehung von Verstand und Sinnlichkeit derart gefasst, dass die Urteilskraft im ersten Fall »bestimmend« und im zweiten Fall »reflektierend« verfährt.⁴

Bis in die Gegenwart hinein bildet diese Unterscheidung den wirkmächtigen Hintergrund für den Umstand, dass das theoretische Feld der Ästhetik von einer komplexen Verdoppelung der Sinnlichkeit einmal im Sinne von *Aisthesis* und einmal im Sinne von *Ästhetik* konstituiert und heimgesucht wird. Denn der Versuch, das Differente der Sinnlichkeit mittels einer synthetischen Logik in die rationale Metaphysik zu integrieren, um dadurch die Krise der rationalen Metaphysik zu bewältigen, hat zugleich die Kluft zwischen Präsenz und Repräsentation präzise benannt. Und um diese Kluft geht es Jacques Rancière, wenn er die theoretischen Reflexionen im Diskurs des 18. Jahrhunderts auf diese Problematik zum Ausgangspunkt seiner Bestimmung des Verhältnisses von Politik und Philosophie macht und den zentralen politischen Konflikt in der stets strittigen Frage gegeben sieht, wer sprechen und seine Argumente vortragen darf und wer nicht. Denn für Rancière besteht der politische Konflikt nicht allein in einer Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Parteien, die einen gemeinsamen Raum der Wahrnehmung voraussetzt, in dem diese Parteien füreinander sichtbar sind und sich daher überhaupt als solche begegnen können. Vielmehr muss der politische Konflikt schon dort lokalisiert werden, wo es noch keinen gemeinsamen Raum der Wahrnehmung gibt, bei dem für alle sichtbar ist, wer gerade spricht, wer die Bühne betreten hat und wer zum Publikum dieser Bühne gehört. Weil die Austragung eines politischen Konflikts für Rancière unmittelbar mit der Einrichtung einer politischen Bühne einhergeht, kann es sich auch nicht um einen in erster Linie diskursiv zu verstehenden Konflikt handeln, sondern bedarf es einer theoretischen Perspektive, die es erlaubt, den vorgängigen Konflikt der Sichtbarkeit angemessen zu beschreiben. Im Folgenden soll daher Rancières Rückgriff auf das theoretische Feld der Ästhetik im Hinblick auf diese Problemstellung rekonstruiert und

4 Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1990, Einleitung, IV, S. 15ff. Vgl. dazu Simon, Josef: »Erhabene Schönheit. Das ästhetische Urteil als Destruktion des logischen«, in: Herman Parret (Hg.), Kants Ästhetik, Berlin/New York 1998, S. 246–274.

die Frage diskutiert werden, welche Verschiebungen der traditionellen Fragestellungen der politische Philosophie daraus resultieren.

DER OPERATOR DES STREITS

Dass die philosophische Ästhetik als Gegenmodell zur vorwiegend juristischen Auffassung von Politik im 18. Jahrhundert verstanden wird, ist an sich nichts unbedingt Bemerkenswertes. Denn von Friedrich Schiller bis Hannah Arendt wurde die *zweite Ästhetik* von Kant als mögliche Quelle für eine Korrektur des vernunfttheoretischen Ansatzes begriffen, insofern hier die »*exemplarische Gültigkeit*« einer politischen Auseinandersetzung im Vordergrund steht und nicht das vorab gegebene Allgemeine.⁵ Bemerkenswert ist vielmehr, dass ein Philosoph, der wie Jacques Rancière in der marxistischen Tradition steht oder zumindest einmal stand, sich auf eine Problematik der idealistischen Philosophie bezieht, um dadurch eine neue Interpretation des marxistischen Verständnisses von Politik in Gang zu setzen. Besonders deutlich wird dieser Anspruch, wenn Rancière der Meinung ist, die »Schriften des jungen Marx« hätten der idealistischen Ästhetik ihre entscheidende Grundlage zu verdanken, und damit das Ziel verfolgt, der Kunstpraxis zu einer für die materialistische Tradition ungewöhnlichen Aufwertung zu verhelfen: »Die Schriften des jungen Marx, die die Arbeit zum Ausweis des Menschen als Gattungswesen machen, sind einzig auf der Basis des ästhetischen Programms des deutschen Idealismus möglich: Kunst als Umwandlung des Gedankens in die sinnliche Erfahrung der Gemeinschaft.«⁶ Um die Reichweite dieser Aussage begreifen zu können, muss man sich in Erinnerung rufen,

5 Arendt, Hannah: Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie, übers. v. Ursula Ludz, hg. v. Ronald Beiner, München/Zürich 1985, S. 102. Zur Bezugnahme auf Friedrich Schiller bei Jacques Rancière vgl. Hartle, Johan Frederik: »Die Trägheit der Juno Ludovisi. Schillers politische Ontologie in der zeitgenössischen Debatte«, in: Friedrich Balke/Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), *Ästhetische Regime um 1800*, München 2009, S. 241–257.

6 Rancière, Jacques: »Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik«, in: ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006, S. 21–70, hier S. 69.

dass die Problematik der Sinnlichkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und damit auch für Karl Marx eine vollkommen andere ist als in der idealistischen Ästhetik. Während sich das theoretische Feld der Ästhetik im 18. Jahrhundert aus dem Interesse an einer synthetischen Logik ergibt und somit in erster Linie einer begrifflichen Problematik geschuldet ist, die G.W.F. Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835/42) als das »sinnliche *Scheinen* der Idee«⁷ aufgefasst hat, wird der philosophische Komplex der Sinnlichkeit im 19. Jahrhundert vor allem im Hinblick auf eine materielle Logik des Sozialen fundamental reformuliert. Zwar wird das damit verbundene Primat der Sinnlichkeit von Ludwig Feuerbach bis Friedrich Nietzsche sehr unterschiedlich entfaltet, aber gemeinsam ist den jeweiligen theoretischen Interessen an den materiellen Grundlagen, auch der intellektuellen Produktion, dass sich diese in deutlicher Frontstellung zur idealistischen Ästhetik ausbilden.⁸ Bemerkenswert ist deshalb insbesondere der Vorschlag von Rancière, einen zentralen Text der marxistischen Philosophie, nämlich die *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (1843/44), in dem Marx die idealistische Philosophie grundsätzlich kritisiert und sich um eine Loslösung von deren Prämissen bemüht, aus der Perspektive der idealistischen Ästhetik noch einmal neu zu lesen.

Um die weitreichenden Folgen dieser Relektüre für das Verständnis der Beziehung von Politik und Philosophie nachvollziehen zu können, muss man sich vor allem die ungewöhnliche Interpretation des Klassenbegriffs bei Marx vor Augen führen, die Rancière im Rückgriff auf die idealistische Ästhetik vornimmt. Für Marx ist der Begriff der Klasse in sozialer Hinsicht unmittelbar aus der Position abgeleitet, die eine bestimmte Gruppe innerhalb der materiellen Produktion einnimmt, sodass jede Klasse solche Interessen verfolgt, die mit dieser besonderen Position verbunden sind. Politisch wird der Klassenbegriff für Marx erst dann, wenn sich eine bestimmte Klasse selbst als »all-

7 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, Bd. 13, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 151.

8 Vgl. dazu Löwith, Karl: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*, Hamburg 1986, S. 65ff.

gemeiner Repräsentant«⁹ der Gesellschaft versteht und als solcher auch anerkannt wird. Das gilt für Marx sowohl für die historische Herrschaft des Adels im Sinne eines die Allgemeinheit verkörpernden Standes als auch für die Herrschaft des Bürgertums als diejenige Klasse, die ihrem Selbstverständnis nach seit der Französischen Revolution die Menschheit repräsentiert. Nicht ohne Grund paraphrasiert Marx in diesem Zusammenhang die berühmte Parole des dritten Standes, die Joseph Sieyès in seiner Abhandlung *Was ist der Dritte Stand?* von 1789 weitläufig entfaltet hat: »*Ich bin nichts, und ich müßte alles sein.*«¹⁰ Die Forderungen einer besonderen Klasse nach einer sozialen Verbesserung ihrer Lage hängen für Marx unmittelbar mit der jeweiligen Klassenlage und den jeweiligen historischen Machtverhältnissen unter den verschiedenen Klassen zusammen. Politisch im engeren Sinne werden diese Forderungen, wenn sie über das Interesse einer einzelnen Klasse hinausgehen und auf die allgemeine Emanzipation der Gesellschaft abzielen. Weil dann mit der Emanzipation einer besonderen Klasse das Versprechen einer allgemeinen Befreiung der Gesellschaft einhergeht, ist der Anspruch einer besonderen Klasse, zur »*allgemeinen Herrschaft*« zu gelangen, für Marx ein legitimer Anspruch.¹¹ Erst in diesem Übergang von sozialen zu politischen Forderungen qualifiziert sich eine besondere Klasse, bei der sich »*alle Mängel der Gesellschaft*« verdichten, als die entscheidende Klasse, die in der Lage ist, diese gesellschaftlichen Mängel zu beheben:

»Damit die *Revolution eines Volkes* und die *Emanzipation einer besondern Klasse* der bürgerlichen Gesellschaft zusammenfallen, damit *ein* Stand für den Stand der ganzen Gesellschaft gelte, dazu müssen umgekehrt alle Mängel der Gesellschaft in einer anderen Klasse konzentriert, dazu muß ein bestimmter Stand der Stand des allgemeinen Anstoßes, die Inkorporation der allgemeinen Schranke sein, dazu muß eine besondre soziale Sphäre für das *notorische Ver-*

9 Marx, Karl: »Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung«, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 1, Berlin 1956, S. 378–391, hier S. 388.

10 Ebd. S. 389.

11 Vgl. dazu Lenin, Wladimir Iljitsch: Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgabe des Proletariats in der Revolution, Berlin 1980, S. 30ff.

brechen der ganzen Sozietät gelten, so daß die Befreiung von dieser Sphäre als die allgemeine Selbstbefreiung erscheint.«¹²

Zur Gewinnung der historischen Möglichkeit, dass aus der Emanzipation einer Klasse die emanzipative Umwälzung des Gemeinwesens werden kann, muss diese Klasse zum »negativen Repräsentanten der Gesellschaft«¹³ werden, um so als allgemeiner Sachwalter dieser Umwälzung fungieren zu können.

Wenn Rancière im Hinblick auf diese Passage bei Marx meint, der Klassenbegriff müsse vorrangig als ein »Operator des Streits«¹⁴ verstanden werden, der vor allem dazu dient, den politischen Kampf der »Anteilslosen« um ihren nicht zugestandenen »Anteil« am Gemeinwesen in Gang zu setzen, insofern er es erlaubt, dass sich die Ausgeschlossenen allererst als Subjekte dieses Kampfes verstehen und konstituieren können, dann löst er den politischen Begriff der Klasse derart von seinem sozialen Fundament ab, dass das für Marx mit dem politischen Kampf zwingend verbundene *télos* der Umgestaltung des Gemeinwesens sehr weit in den Hintergrund rückt. Während für Marx der Begriff der Klasse zunächst ein sozialer Begriff ist, der seine Grundlage in der sinnlichen Wirklichkeit der materiellen Produktion hat und der erst durch den politischen Bezug zum Gemeinwesen ein strategischer Begriff wird, kehrt Rancière diese Perspektive geradezu um, wenn er den strategischen Einsatz des Klassenbegriffs zum Ausgangspunkt seiner politischen Philosophie macht. Wo bei Marx der Klassenbegriff in der sinnlichen Wirklichkeit fundiert ist, erscheint bei Rancière aus diesem Grund die Namensgebung als das politisch vorrangige Problem der Existenz und der Wirkmächtigkeit der Klasse: »Der Name des Proletariats ist der reine Name der Ungezählten, eine Weise der Subjektivierung, die den Anteil der Anteilslosen in einen neuen Streit stellt.«¹⁵ Bei Marx ist die Klasse sozial schon vorhanden, bevor sie die Bühne der Politik betritt und dort als politischer Akteur um die Wahrnehmung und die Erfüllung ihrer Forderungen kämpft. Für Rancière ist der historische Auftritt der Klasse auf der Bühne der Politik

12 Marx, Kritik der Rechtsphilosophie, S. 388.

13 Ebd. S. 389.

14 Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, Frankfurt a.M. 2002, S. 95.

15 Ebd. S. 95.

zugleich der Akt ihrer Formierung. Nur vor dem Hintergrund dieser Verschiebung des Klassenbegriffs von seiner sozialen zu seiner politischen Fundierung lässt sich verstehen, warum Rancière der Meinung sein kann, dass die Klasse vor ihrem Auftritt auf der Bühne der Politik nicht existiert und sich aus »Ungezählten« zusammensetzt, die keine Stimme im politisch-juridischen Sinne haben.¹⁶ Denn dieser Umstand gilt nur im Hinblick auf die politische Dimension der Klasse und allein im Rahmen einer Auffassung von Politik, bei der die Stimmabgabe zum zentralen politischen Akt aufrückt und die daher seit dem 18. Jahrhundert mit einem gesteigerten Interesse an einer polizeilichen Identitätsfeststellung einhergeht.¹⁷ Dass Rancière das Problem der Klasse in erster Linie aus der Perspektive einer juridischen Politiktradition aufwirft, von der sich Marx in der *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* zu lösen versucht hat, führt den marxistischen Politikbegriff zurück in die Bahnen dieser juridischen Tradition, die nicht mehr mittels einer Umwälzung des Gemeinwesens überschritten, sondern einer permanenten Kritik seitens der »Anteillosen« ausgesetzt werden soll.

DIE POLITIK DES NAMENS

Besonders anschaulich lässt sich diese Verschiebung anhand der »geschichtlichen Episode« verdeutlichen, die in der von Rancière vorgenommenen Interpretation des Klassenbegriffs aus der Perspektive des 18. Jahrhunderts als eine politische Urszene fungiert und die er selbst als Szene bezeichnet, die einen »der ersten politischen Fälle des modernen proletarischen Subjekts« darstellt. Dabei handelt es sich um den »beispielhaften Dialog anlässlich des Prozesses, der 1832 dem Revolutionär Auguste Blanqui« gemacht wurde:

16 Zur demokratischen Paradoxie des Zählens vgl. Derrida, Jacques: »Das Recht des Stärkeren (Gibt es Schurkenstaaten?)«, in: ders.: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2003, S. 15-158, hier S. 66-83.

17 Zum Verhältnis von Politik und Polizei vgl. Balke, Friedrich: »Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes«, in: ders./Mayer/Scholz: *Ästhetische Regime*, S. 9–36.

»Vom Gerichtspräsident gebeten, seine Profession anzugeben, antwortet dieser einfach: ›Proletarier‹. Gegen diese Antwort wendet der Präsident ein: ›Das ist doch keine Profession‹, nur um genauso schnell den Angeklagten antworten zu hören: ›Das ist die Profession von dreißig Millionen Franzosen, die von ihrer Arbeit leben und keine politischen Rechte haben.‹ Worauf der Präsident zustimmt, diese neue ›Profession‹ vom Gerichtsschreiber notieren zu lassen.«¹⁸

Auf die Problematik, dass Blanqui in sozialer Hinsicht kein Proletarier war und im Gegensatz zu Marx an eine politische Revolution *von oben* glaubte, geht Rancière nicht weiter ein.¹⁹ Friedrich Engels hat Blanqui als einen politischen Revolutionär beschrieben, der »weder eine sozialistische Theorie noch bestimmte praktische Vorschläge sozialer Abhilfe« hatte und die Ansicht der »vorigen Generation« vertrat, dass »eine kleine wohlorganisierte Minderzahl, die im richtigen Moment einen revolutionären Handstreich versucht, durch ein paar erste Erfolge die Volksmasse mit sich fortreißen und so eine siegreiche Revolution machen kann.«²⁰ Was Rancière an der geschilderten juristisch-politischen Szene interessiert, besteht ganz im Sinne dieser Charakterisierung in dem symbolischen Akt der Identifizierung des Revolutionärs mit der Profession des »verachtenswerten manuellen Arbeiters.«²¹ Denn Rancière begreift die Aussage von Blanqui als eine »Zugehörigkeitserklärung zu einem Kollektiv«, die imstande sein soll, dieses Kollektiv allererst als politisches Subjekt hervorzubringen: »Die proletarische Zugehörigkeitserklärung [...] erklärt den Abstand zwischen zwei Völkern: demjenigen der erklärten politischen Gemeinschaft und dem, das sich als von dieser ausgeschlossen definiert. [...] Blanqui schreibt unter dem Namen der Proletarier die Ungezählten in den Raum ein, in dem sie als Ungezählte zählbar sind.«²² Erst dann, wenn der Gerichtsschreiber den Namen der Proletarier notiert, kann die von Blanqui herbeigeführte Unterbrechung des Verfahrens als er-

18 Rancière: Unvernehmen, S. 49.

19 Vgl. dazu Deppe, Frank: *Verschwörung, Aufstand und Revolution. Blanqui und das Problem der sozialen Revolution im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1970, S. 83ff.

20 Engels, Friedrich: »Programm der blanquistischen Kommuneflüchtlinge«, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 18, Berlin 1973, S. 528–535, hier S. 528.

21 Rancière: Unvernehmen, S. 49.

22 Ebd. S. 50.

folgreich angesehen werden. Zunächst zögert der Gerichtspräsident, ob er die neue Kategorie der Proletarier als Bezeichnung einer Profession zulassen soll. Aber in dem Moment, in dem das geschieht, existieren die Proletarier für Rancière aufgrund ihrer juristischen Anerkennung im politischen Raum als wahrnehmbares Subjekt.

Entscheidend an dieser politischen Urszene, die den erstmaligen Auftritt der Klasse der Proletarier auf der Bühne der Politik zwingend an die Akzeptanz des Namens der Proletarier bindet, ist für Rancière, dass es sich um ein Sprachereignis handelt, das die performative Potenz besitzt, der Klasse der Proletarier zur Existenz zu verhelfen. Nicht die sinnliche Wirklichkeit ist dabei der Ausgangspunkt des Klassenbegriffs, sondern die Namensgebung, die in die Wahrnehmung der sinnlichen Wirklichkeit interveniert und die Rancière unter dem Titel einer *Poetik des Wissens* von soziologischen und historischen Kategorien abgrenzt:

»Der Name »Proletarier« expliziert seine lateinische Etymologie (die zur einfachen Reproduktion bestimmte Menge) weit besser als die »strengen« Definitionen, mit denen Historiker und Soziologen sich ablagen. Was immer man über Aufstieg und Niedergang des Handwerks vorbringen mag, wenn ein Mechaniker ein sozialer Kämpfer wird, ist er in erster Linie ein Mann des Eisens, ein Schriftsetzer ein Mann des Buchstabens und ein Schneider ein Mann des Scheins.«²³

Diese von Rancière entfaltete Logik der Sprachereignisse verweist nicht mehr auf die materialistische Philosophie, sondern hat ihre Vorläufer in der kulturellen Tradition der adamitischen Namensgebung, die Hegel in einem berühmten Satz programmatisch zusammengefasst hat: »Es ist in Namen, daß wir *denken*.«²⁴ Noch bevor ein Gegenstand in seine zentralen Merkmale zergliedert und begrifflich gefasst werden kann, muss dieser Gegenstand demnach schon als Name im »*Reich der Vorstellung*« existieren. Nicht der unmittelbare Gegenstand ist daher

23 Rancière, Jacques: Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1994, S. 142.

24 Hegel, G.W.F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, Bd. 10, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, § 462, S. 278.

der Ausgangspunkt der Begriffsbildung, sondern der Name des Gegenstandes: »Der Name ist so die *Sache*, wie sie im *Reich der Vorstellung* vorhanden ist und Gültigkeit hat.«²⁵ Zwischen eine gegebene Sache und ihrem adäquaten Begriff schiebt sich der Name einer Sache, der zwischen der Präsenz des Gegenstandes und seiner Repräsentation sowohl eine Kluft erzeugt als auch diese Kluft überbrückt: »Der erste Act, wodurch Adam seine Herrschaft über die Thiere constituirt, ist, daß er ihnen Nahmen gab, d.h. sie als seyende vernichtete und sie zu für sich ideellen machte.«²⁶ Im Namen wird die unmittelbare Präsenz des Gegebenen »vernichtet« und für ihre »ideelle« Repräsentation verfügbar gemacht. Die von Jacques Lacan formulierte psychoanalytische Theorie der *symbolischen Ordnung*, bei der die Relation von Sprache und Sein im Rahmen einer negativen Ontologie verstanden wird, schließt unmittelbar an diese Problematik bei Hegel an, wenn der Name eines Menschen von der Existenz dieses Menschen in dem Sinne abgesetzt wird, dass »sein Name nichts zu tun hat mit seiner lebendigen Existenz, sie überschreitet und sich jenseits fortsetzt.«²⁷ Aus dieser Theorietradition heraus muss man die theoretische Aufmerksamkeit für eine *Politik des Namens* begreifen, um verstehen zu können, warum der symbolische Akt der Namensgebung bei Rancière zur entscheidenden politischen Auseinandersetzung aufrückt und warum diese Auseinandersetzung den juridischen Horizont des klassisch-liberalen Politikbegriffs nicht überschreiten kann.

DAS PRIMAT DER PRAXIS

Weil sich für Aristoteles das Sein im *lógos* offenbart, ist der Philosoph auf besondere Weise befähigt, das Wesen der Politik zu definieren, über die Gerechtigkeit und die Tugenden der *pólis* zu sprechen und

25 Ebd.

26 Hegel, G.W.F.: Jenaer Systementwürfe I: Das System der spekulativen Philosophie, hg. v. Klaus Düsing, Hamburg 1975, S. 288. Vgl. dazu Agamben, Giorgio: Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität, übers. v. Andreas Hiepko, Frankfurt a.M. 2007, S. 74ff.

27 Lacan, Jacques: Die Psychosen. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch III (1955–56), übers. v. Michael Turnheim, hg. v. Jacques-Alain Miller, Weinheim/Berlin 1997, S. 116.

festzuhalten, wer *von Natur aus* der politischen Freiheit fähig ist und wer nicht. Selbst der politische Praktiker ist daher noch auf die philosophischen Weisungen angewiesen, die sich aus einer Offenbarung des Seins im *lógos* herleiten lassen, wenn er nicht gegen die Ordnung des Seins handeln will, was für Aristoteles auf lange Sicht unmöglich ist. Aus dieser Perspektive vollzieht sich politisches Handeln stets in einem ethischen Rahmen, durch den im Vorhinein festgelegt ist, was zum Bereich der Politik gehört und was nicht. Im Unterschied dazu offenbart sich das Sein für Marx nicht in philosophischen Interpretationen, sondern in den diversen Praktiken, durch die das Sein expliziert wird.²⁸ Weil das praktische Verhalten zum Sein der theoretischen Reflexion dieses Verhaltens vorausgeht, kann es umgekehrt keinen theoretischen Standpunkt geben, der sich nicht dem Bereich der Praxis zu verdanken hat. Jede theoretische Reflexion verweist zwingend auf einen praktischen Kontext, aber keine Praxis bedarf einer theoretischen Reflexion, um sich als solche etablieren und entwickeln zu können. Auch die politische Praxis existiert bereits, bevor es eine Theorie politischer Handlungen gibt und bevor diese Praxis als politische Praxis begrifflich gefasst ist. Aus dieser Neubestimmung des Verhältnisses von Theorie und Praxis bei Marx hat Louis Althusser den Schluss gezogen, dass der Übergang zur theoretischen Reflexion selbst als eine »spezifische Form der Praxis« verstanden werden muss: »Unter Theorie verstehen wir also in dieser Beziehung eine *spezifische Form der Praxis*, die ebenfalls zur komplexen Einheit der ›sozialen Praxis‹ einer bestimmten menschlichen Gesellschaft gehört. Die theoretische Praxis geht ein in die allgemeine Definition der Praxis.«²⁹ Althusser fasst die theoretische Reflexion als eine »theoretische Praxis« auf, weil sie als Reflexion einer Praxis in dem historischen Moment auftritt, in dem die reflektierte Praxis problematisch geworden und daher nicht mehr selbstverständlich ist. Im Sinne dieses historischen Moments ist die Theorie politischer Handlungen der politischen Praxis gegenüber stets nachträglich:

28 Zum Begriff der Praxis bei Marx vgl. Axelos, Kostas: Einführung in ein künftiges Denken. Über Marx und Heidegger, Tübingen 1966, S. 61–86.

29 Althusser, Louis: Für Marx, übers. v. Karin Brachmann u. Gabriele Sprigath, Frankfurt/M. 1968, S. 105. Vgl. dazu Rheinberger, Hans-Jörg: »Die erkenntnistheoretischen Auffassungen Althusser«, Das Argument 11/12, 1975, S. 922–951.

»Sie kann ohne sie existieren, Bestand haben, sogar fortschreiten, wie es jede andere Praxis tut, – bis zu dem Augenblick, wo ihr Gegenstand (die existierende Welt der Gesellschaft, die sie verändert) ihr genügend Widerstand leistet, um sie dazu zu *zwingen*, diese Lücke auszufüllen, ihre eigene Methode zu prüfen und zu denken, um die angemessenen Lösungen zu produzieren, die *Mittel*, und im besonderen, um in der ›Theorie‹, die ihre Grundlage ist (die Theorie der existierenden Gesellschaftsformation) die *neuen Erkenntnisse* zu produzieren, die dem Inhalt des neuen ›Stadiums‹ ihrer Entwicklung entsprechen.«³⁰

Auch wenn sich dieses Zitat auf die politische Praxis des Marxismus bezieht, die wie jede Praxis im Unterschied zur theoretischen Praxis keine Erkenntnis produziert, sondern verändernd in die sozialen Verhältnisse eingreift, so generalisiert Althusser seine am Verhältnis des theoretischen und des praktischen Marxismus gewonnene Einsicht dahingehend, dass die theoretische Praxis stets einen Eingriff in eine bestehende Praxis darstellt, der von der Wirklichkeit *erzwungen* wird. Weil demnach jeder theoretische Standpunkt zugleich praktische Auswirkungen hat, kann es in der Beziehung zwischen Philosophie und politischer Praxis keinen neutralen Standpunkt geben, der sich zur bestehenden Praxis indifferent verhält. Entweder wird die Krise der bestehenden Praxis in der dadurch in Gang gesetzten theoretischen Reflexion gezeugt,³¹ oder die theoretische Reflexion bewirkt eine Veränderung der bestehenden Praxis. In beiden Fällen wird der Einsatz der theoretischen Reflexion durch die Praxis bestimmt.

Auch für das Verständnis der Beziehung von Politik und Philosophie, wie es Rancière im kritischen Anschluss an Althusser entfaltet, ist es entscheidend, dass die politische Praxis nicht auf einer theoretischen Erkenntnis basiert, die in der Lage ist, die »natürliche Ordnung« zu erfassen und damit vorab zu definieren, was zur Politik gehört und was nicht: »Es gibt Politik, weil bzw. wenn die natürliche Ordnung der Hirtenkönige, der Kriegsherren oder der Besitzenden durch eine Freiheit unterbrochen ist, die die Gleichheit aktualisiert, auf der jede ge-

30 Althusser: Für Marx, S. 116.

31 Zur psychoanalytisch inspirierten Ideologietheorie bei Althusser vgl. Bosch, Herbert/Rehmann, Jan Christoph: »Ideologische Staatsapparate und Subjekteffekt bei Althusser«, in: Projekt Ideologie-Theorie (Hg.), Theorien über Ideologie, Berlin 1986, S. 105–129.

sellschaftliche Ordnung beruht.«³² Insofern die jeder gesellschaftlichen Ordnung zugrunde liegende Gleichheit in der Fähigkeit eines jeden Einzelnen begründet ist, das Sein im *lógos* offenbar werden zu lassen, scheint sich Rancière weder der aristotelischen noch der marxistischen Tradition anzuschließen und sich dennoch auf beide zu berufen. Mit Aristoteles teilt er die Bindung der Politik an die Offenbarung des Seins im *lógos*, insofern politische Herrschaft wesentlich an die Sprachfähigkeit gebunden erscheint:

»Es gibt Ordnung, weil die einen befehlen und die anderen gehorchen. Aber um einem Befehl zu gehorchen, bedarf es mindestens zweier Dinge: man muss den Befehl verstehen, und man muss verstehen, dass man ihm gehorchen muss. Und um das zu tun, muss man bereits dem gleich sein, der einen befiehlt. Dies ist die Gleichheit, die jede natürliche Ordnung aushöhlt.«³³

Was Rancière jedoch von Aristoteles trennt, ist die Annahme, dass die Offenbarung des Seins im *lógos* nicht zu einer erhöhten Kompetenz des Philosophen führt, über die natürliche Ordnung zu sprechen und das Wesen der Politik zu definieren, sondern im Gegenteil, dass die Sprachfähigkeit, die prinzipiell jedem Einzelnen zukommt, jede bestehende Ordnung auf die »äußerste Kontingenz«³⁴ dieser Ordnung verweist. Unter der Bedingung, dass es keine Experten des *lógos* gibt, denen die Kompetenz zukommt, die rationalen von den weniger rationalen Argumentationen zu unterscheiden, besteht die entscheidende politische Frage nicht darin, wie man angesichts verschiedener Meinungen zu einer gemeinsamen Übereinkunft kommen kann, sondern was es für das Verständnis von Politik und Philosophie bedeutet, dass jeder die Fähigkeit hat, das Sein im *lógos* offenbar werden zu lassen. Der politische Diskurs zeichnet sich für Rancière nicht dadurch aus, dass sich jeder der gleichen Rationalität bedient, um seine Meinung oder sein Anliegen zu vertreten,³⁵ sondern dass die Rationalität des einen für die

32 Rancière: Unvernehmen, S. 29.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Vgl. dagegen Habermas, Jürgen: »Diskursethik – Notizen zu einem Begründungsprogramm«, in: ders.: Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln, Frankfurt a.M. 1983, S. 53–125. Zu kritischen Diskussion einer am Konsens ausgerichteten Theorie politischen Handelns vgl. Luhmann,

Rationalität des anderen als solche nicht *vernehmbar* ist: »Die Fälle des Unvernehmens sind jene, bei denen der Streit darüber, was Sprechen heißt, die Rationalität der Sprechersituation selbst ausmacht.«³⁶ Weil das Sein im Sinne einer negativen Ontologie niemals angemessen im *lógos* offenbar werden kann, besteht der Streit nicht nur im Ringen um die richtige philosophische Interpretation, sondern schon in der vorgängigen Frage, was überhaupt als philosophische Interpretation gelten kann und was nicht. Im Unterschied zu einer Diskursethik im Sinne von Jürgen Habermas, die nach möglichen Diskusregeln fragt, betrifft die »Rationalität der Sprechersituation« für Rancière daher weniger »die Argumentation als das Argumentierbare«, das heißt, die Definitionsmacht über den Gegenstand des Streits: »Vor aller Konfrontation der Interessen und der Werte, vor aller Unterwerfung der Behauptungen unter Gültigkeitsanforderungen zwischen konstituierten Partnern, gibt es den Streit über den Gegenstand des Streits, den Streit über die Existenz des Streits und der Parteien, die in ihm einander gegenüber treten.«³⁷ Aus dieser Perspektive kann es keinen theoretischen Zugang zur Politik geben, der es erlauben würde, Politik als einen philosophischen Gegenstandsbereich unabhängig von der bestehenden politischen Praxis zu behandeln. Vielmehr ist jede philosophische Position prinzipiell in den Streit über den »Gegenstand des Streits« und über »die Existenz des Streits« derart involviert, dass jegliche übergeordnete Sicht auf den Streit schon eine Leugnung der Beteiligung am Streit darstellt.

Was Rancière daher mit Marx teilt, ist das Primat der Praxis, zu der sich jede theoretische Position auf die eine oder andere Weise effektiv verhält. Diese Auffassung bestimmt auch das Verständnis politischer Sprechakte bei Rancière: Die sprachliche Fähigkeit, die jedem zukommt, meint weder, einen theoretischen Zugang zum Sein zu haben, noch eine kommunikative Handlung auszuführen. Sprechen lässt sich nicht auf Beschreiben oder Argumentieren reduzieren, sondern ist ein genuiner Akt der Hervorbringung, der den Gegenstand, über den gesprochen wird, allererst als solchen erzeugt. Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, warum es für Rancière so entscheidend ist, dass

Niklas: Die Politik der Gesellschaft, hg. v. André Kieserling, Frankfurt/M. 2002, S. 51ff.

36 Rancière: Unvernehmen, S. 10.

37 Ebd. S. 66f.

Politik in der Konfrontation unterschiedlicher »Welten« besteht: »Die Politik ist nicht aus Machtverhältnissen, sie ist aus Weltverhältnissen gemacht.«³⁸ Verhandelbar sind Meinungen und Interessen immer nur im Rahmen eines schon gemeinsam geteilten Weltverständnisses. Denn nur in diesem Rahmen lassen sich die Meinungen und Interessen der jeweils anderen Partei als solche wahrnehmen und ausgleichen. Dass es aber überhaupt Politik gibt, liegt für Rancière darin begründet, dass es niemals ein Weltverständnis geben kann, das von allen geteilt wird: »Die Politik, das ist der Tätigkeitsbereich eines Gemeinsamen, das nicht anders als strittig sein kann, das Verhältnis zwischen den Teilen, die nur Parteien und Ansprüche sind, deren Zusammenrechnung immer ungleich dem Ganzen ist.«³⁹ Im Rahmen einer negativen Ontologie handelt es sich bei dem Allgemeinen, das jede übergeordnete Sicht zu formulieren beansprucht, zwangsläufig um ein »leeres Prinzip des Allgemeinen«, wie Slavoj Žižek im Hinblick auf Rancière schreibt.⁴⁰ Die praktische Wirksamkeit dieses »leeren Prinzips« besteht darin, dass kein Weltverständnis den Anspruch einlösen kann, das Weltverständnis aller zu sein. Aus diesem Grund gehört jeder Sprechakt einer bestimmten Weltsicht an, die sich mit einer anderen Weltsicht prinzipiell nicht *verrechnen* lässt. In der argumentativen Auseinandersetzung geht es daher immer auch um die Konfrontation unterschiedlicher Weltverhältnisse, zum Beispiel der Welt des Angestellten und der Welt des Unternehmers. Im engeren Sinne politisch ist ein Sprechakt dann, wenn er die Unterschiedlichkeit der Weltsichten, denen die einzelnen Sprechakte angehören, in die Auseinandersetzung einbezieht und damit das »Dasein einer gemeinsamen Bühne«⁴¹ bewirkt.

38 Ebd. S. 54.

39 Ebd. S. 27.

40 Žižek, Slavoj: Die Tücke des Subjekts, übers. v. Eva Gilmer, Andreas Hofbauer, Hans Hildebrandt u. Anne von der Heiden, Frankfurt a.M. 2001, S. 256.

41 Rancière: Unvernehmen, S. 38.

POLITIK UND PHILOSOPHIE

Für das Verhältnis von Politik und Philosophie bedeutet das vor allem, dass die Philosophie den politischen Streit niemals beenden kann. Sie ist nicht nur selbst in den Streit involviert, sondern die Einlösung des Anspruchs, den Streit zu beenden, müsste zugleich die Philosophie selbst aufheben, insofern der Anlass, eine theoretische Perspektive auszubilden, unmittelbar durch den Streit selbst gegeben wird. Politische Philosophie kann demnach nicht darin bestehen, auf einer Metaebene *über* den Streit zu sprechen und nach Diskursregeln zu fragen, unter denen der Streit vernünftigerweise stattzufinden hat, sondern allein darin, dem Streit eine sichtbare Gestalt zu verleihen und ihn in dem Sinne auszutragen, dass die »Aporie der Politik«⁴² als solche zum Gegenstand der Philosophie wird. Das Ineinander von Freiheit und Gleichheit, das für Rancière daraus resultiert, dass jeder aufgrund der je individuellen Offenbarung des Seins im *lógos* in einer besonderen Welt lebt, die niemals die allgemeine Welt sein kann, gilt daher auch für die Philosophie. Wie im Falle eines politischen Sprechakts wird die Philosophie in dem Moment politisch, in dem sie eine Intervention in das vermeintlich allgemeine Weltverständnis bewirkt und dadurch die Geltung der *symbolischen Ordnung* unterbricht. Während für Althusser die politische Praxis, in die interveniert wird, noch selbstverständlich als *Klassenkampf* zu bestimmen ist und die Philosophie daher denjenigen »theoretischen Bereich« darstellt, der den »Klassenkampf, also die Politik *repräsentiert*«,⁴³ wird die politische Praxis bei Rancière als ein Kampf um politische Partizipation verstanden, der sich am nicht zugestandenen »Anteil der Anteilslosen« entzündet:

»Es gibt Politik, weil diejenigen, die kein Recht dazu haben, als sprechende Wesen gezählt zu werden, sich dazuzählen und eine Gemeinschaft dadurch einrichten, dass sie das Unrecht vergemeinschaften, das nichts anderes ist als der Zusammenprall selbst, der Widerspruch der zwei Welten, die in einer einzigen beherbergt sind: die Welt, wo sie sind, und jene, wo sie nicht sind, die

42 Ebd. S. 12.

43 Althusser, Louis: Lenin und die Philosophie, übers. v. Klaus-Dieter Thiemme, Frankfurt a.M. 1968, S. 42. Vgl. dazu Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Betr. Althusser. Kontroversen über den »Klassenkampf in der Theorie«, Köln 1977.

Welt, wo es etwas gibt ›zwischen‹ ihnen und jenen, die sie nicht als sprechende zählbare Wesen kennen, und die Welt, wo es nichts gibt.«⁴⁴

Weil es aus der Perspektive eines »leeren Prinzips des Allgemeinen« kein *télos* einer gemeinsamen Welt geben kann, besteht die politische Intervention in der Sichtbarmachung des »Widerspruchs der zwei Welten«, die unaufhebbar miteinander im Konflikt liegen. Während die Bestimmung der politischen Praxis als *Klassenkampf* auf das politische Ziel einer Überwindung des *Klassenantagonismus* verweist, kann die Sichtbarmachung des »Widerspruchs der zwei Welten« ihr Ziel allein in einer »Weltöffnung« haben, die stets dann gegeben ist, wenn die »Zugehörigkeit der sprechenden Wesen zur Gemeinschaft der Sprache«⁴⁵ anerkannt wird.

Was Rancière deshalb grundsätzlich von Marx trennt, ist die Auffassung der menschlichen Gemeinschaft als eine Gemeinschaft der »sprechenden Wesen« im Sinne von Aristoteles und damit verbunden das Verständnis der sinnlichen Wirklichkeit, in der diese Gemeinschaft erfahren wird. Nicht die Sprache sondern die Arbeit ist für Marx, wie Rancière selbst festhält, der »Ausweis des Menschen als Gattungswesen«, was jedoch nicht nur bedeutet, dass der Mensch als Gattungswesen etwa im Unterschied zum Tier durch die in der Arbeit stattfindende »Umwandlung der sinnlichen Materie«⁴⁶ definiert ist, sondern dass sich der Mensch im Prozess dieser Hervorbringung auch selbst hervorbringt: »Die Arbeit ist zunächst ein Prozeß zwischen Mensch und Natur, ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigne Tat vermittelt, regelt und kontrolliert.«⁴⁷ Dabei tritt der Mensch dem »Naturstoff« nur zunächst als eine »Naturmacht« gegenüber. Denn im Verlauf der fortgesetzten Produktion aus vorangegangenen Produkten wird er seinerseits zu einem Produkt dieses Prozesses der Hervorbringung. Vor diesem Hintergrund

44 Rancière: Unvernehmen, S. 38.

45 Ebd. S. 67.

46 Rancière: Aufteilung des Sinnlichen, S. 69.

47 Marx, Karl: »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band«, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 23, Berlin 1962, S. 192. Vgl. dazu Schmidt, Alfred: Zum Verhältnis von Geschichte und Natur im dialektischen Materialismus, in: ders. (Hg.), Existentialismus und Marxismus, Frankfurt/M. 1965, S. 103–155.

lässt sich nachvollziehen, warum für Marx der Ursprung von politischen Kämpfen in den ungleich verteilten Möglichkeiten liegt, die Mittel der eigenen Hervorbringung ausschöpfen zu können, und warum aus dieser Perspektive politische Herrschaft bedeutet, dass sich die einen die Mittel der anderen aneignen, um ihre eigene Hervorbringung steigern zu können.

Im Unterschied zu Rancière, der die menschliche Gemeinschaft vor allem als eine sprachliche Gemeinschaft versteht und daher politische Herrschaft als eine Beziehung zwischen dem Befehlenden und dem Gehorchenden auffasst, deren Legitimität durch eine politische Intervention in die *symbolische Ordnung* in Frage gestellt und dadurch erneut ausgehandelt werden soll, erlaubt es die Aufmerksamkeit auf den gesamten Prozess der sinnlichen Hervorbringung, die politische Frage der Partizipation viel tiefgreifender zu stellen. Denn für Marx kann es nicht ausreichen, die politische Partizipation allein auf demokratische Rechte zu beschränken und damit im Rahmen des klassisch-liberalen Politikbegriffs zu verbleiben. Das »Reich der Freiheit«, das Marx dem juridisch geprägten Verständnis von Freiheit entgegensetzt, basiert daher auf der Berücksichtigung auch der materiellen Bedingungen einer gelungenen Selbstproduktion:

»Die Freiheit in diesem Gebiet kann nur darin bestehen, daß der vergesellschaftete Mensch, die assoziierten Produzenten, diesen ihren Stoffwechsel mit der Natur rationell regeln, unter ihre gemeinschaftliche Kontrolle bringen, statt von ihm als von einer blinden Macht beherrscht zu werden; ihn mit dem geringsten Kraftaufwand und unter den ihrer menschlichen Natur würdigsten und adäquatesten Bedingungen vollziehn.«⁴⁸

Um das »Reich der Freiheit« zu verwirklichen, müsste sich demnach der gesamte Prozess der Hervorbringung »rationell« vollziehen, was voraussetzt, dass der »Stoffwechsel mit der Natur« als solcher vollständig erfasst und dementsprechend planbar gemacht werden kann.

48 Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 25, Berlin 1964, S. 828. Zum Freiheitsbegriff bei Marx vgl. Bluhm, Harald: »Freiheit in Marx' Theorien«, in: Ingo Pies/Martin Leschke (Hg.): Karl Marx' kommunistischer Individualismus, Tübingen 2005, S. 57–80.

Weil sich das *télos* einer gelungenen Selbstproduktion, das sich bei Marx aus der Analyse des Prozesses der Hervorbringung ergibt, nur unter der Bedingung realisieren lässt, dass zwischen der sinnlichen Wirklichkeit und ihrer begrifflichen Repräsentation keine unüberbrückbare Kluft herrscht, hat Marshall Sahlins in Marx einen »vorsymbolischen Gesellschaftstheoretiker« gesehen, bei dem die Eigenlogik symbolischer Bedeutungsproduktion nicht hinreichend berücksichtigt wird: »Das Vermögen der Menschen, natürlichen Unterschieden eine Bedeutung zu verleihen, wird auf einen Widerhall praktisch-intrinsischer Bedeutung reduziert.«⁴⁹ An dieser Problematik setzt auch Rancière an, wenn er auf die philosophische Ästhetik des 18. Jahrhunderts zurückgreift, um die Kluft zwischen Präsenz und Repräsentation in dem Sinne zur Geltung zu bringen, dass sich der Raum des Politischen dort auftut, wo der Einspruch der Präsenz gegen ihre Repräsentation sichtbar wird. Dies ist weder im begrifflichen Erfassen des Seins der Fall, wie in der aristotelischen Tradition, insofern die Präsenz durch ihre Repräsentation stets auch verfehlt wird und dieses Verfehlen nicht noch einmal begrifflich erfasst werden kann. Noch kann diese Kluft in der marxistischen Tradition ihre kritische Wirksamkeit entfalten, wenn das Ziel darin besteht, dass sich der Prozess der Hervorbringung selbst durchsichtig wird, was letztlich bedeutet, dass die Präsenz ihre eigene Repräsentation umfassen können muss.

Die philosophische Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist für Rancière der entscheidende Schauplatz, an dem sich beide Traditionen in einer unaufhebbaren Problematik treffen, insofern dort die Begegnung des Begrifflichen mit dem Nicht-Begrifflichen als solche zu einem Thema der theoretischen Reflexion wird.⁵⁰ Aus diesem Grund kann Politik für Rancière weder im Streit der Meinungen bestehen, der auf der Bühne der Politik nach allgemeinen Diskursregeln ausgetragen wird, noch unmittelbar aus dem Prozess der sinnlichen Hervorbringung und den damit verbundenen Bedürfnissen resultieren, sondern ihren Ursprung allein in der Kluft zwischen Präsenz und Repräsentation haben, die keiner allgemeingültigen Regel zu unterstellen ist und deren Wirksamkeit vor allem in der Kunstpraxis anschaulich wird: »Dort, wo die Phi-

49 Sahlins, Marshall: Kultur und praktische Vernunft, übers. v. Brigitte Luchesi, Frankfurt a.M. 1994, S. 204.

50 Vgl. dazu Menke, Christoph: »Noch nicht. Die philosophische Bedeutung der Ästhetik«, in: Balke/Maye/Scholz: Ästhetische Regime, S. 39–48.

losophie gleichzeitig der Politik und der Dichtung begegnet, beruht das Unvernehmen auf der Frage, was es heißt, ein Wesen zu sein, das sich des Wortes bedient, um etwas zu diskutieren.«⁵¹ Weil die »Weltöffnung« im Vernehmen einer solchen Meinung besteht, die sich *noch nicht* als artikulierte Meinung in der vermeintlich allgemein geteilten Weltansicht etabliert hat, besteht die Leistung der Kunstpraxis für Rancière darin, die Kluft zwischen der sinnlichen Wirklichkeit und ihrer begrifflichen Erfassung offen zu halten:

»Die Produktion [der Kunst] erweist sich als das Prinzip einer neuen Aufteilung des Sinnlichen, insofern sie die traditionell gegensätzlichen Begriffe von herstellender Tätigkeit und Sichtbarkeit in einem Konzept vereinigt. [...] Die Kunst antizipiert die Arbeit, weil sie deren Prinzip verwirklicht, nämlich die Umwandlung der sinnlichen Materie in die Selbstdarstellung der Gemeinschaft.«⁵²

Weder die Referenz auf einen gemeinsam geteilten *lógos* noch auf die sinnliche Wirklichkeit, in der alle Menschen leben, kann demnach ausreichen, um den politischen Raum zu beschreiben, in dem die Gemeinschaft erfahrbar wird. Weil keine Gemeinschaft *an sich* gegeben ist, sondern sich *für sich* entlang ihrer Selbstdarstellung konstituiert, fällt der politische Raum weder mit einer unmittelbar sinnlich gegebenen Gemeinschaft noch mit der vollzogenen Selbstdarstellung der Gemeinschaft zusammen, sondern öffnet sich in der Problematik des Übergangs vom *An sich* der sinnlichen Präsenz zum *Für sich* der intellegiblen Repräsentation.⁵³ Während die Bemühung um eine philosophische Ästhetik bei Kant von der Anstrengung getragen wird, die Möglichkeit des Zusammenspiels von Verstand und Sinnlichkeit zumindest zu demonstrieren, ist der Rückgriff auf diese Problematik bei Rancière geradezu gegenläufig motiviert. Nicht um das Entgegenkommen von Verstand und Sinnlichkeit, das in dem berühmten Fragment *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796/97) den zentralen Programmpunkt ausmacht, geht es Rancière. Verstand und Sinnlichkeit sind prinzipiell nicht ineinander überführ-

51 Rancière: Unvernehmen, S. 11.

52 Rancière: Aufteilung des Sinnlichen, S. 68f.

53 Vgl. dazu Laclau, Ernesto: Emanzipation und Differenz, übers. v. Oliver Marchart, Wien 2002, S. 125–149.

bar, und aus dieser unlösbaren Problematik resultiert der Streit der Politik. Auch wenn sich Rancière von den ästhetischen Vermittlungen des 18. Jahrhunderts distanziert, in denen Terry Eagleton den Ausdruck einer »imaginären Beziehung«⁵⁴ zu den sozialen Verhältnissen gesehen hat, so bleibt seine Philosophie dennoch an die epistemologischen Prämissen der philosophischen Ästhetik gebunden, insofern er die Kunstpraxis als das fraglose Terrain seiner Problemstellung akzeptiert und die sozialhistorischen Bedingungen der Kunstpraxis nicht weiter thematisiert. Aus diesem Grund mündet seine politische Philosophie letztlich in einer Theorie der Kunstpraxis.

LITERATURVERZEICHNIS

- Agamben, Giorgio: Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität, übers. v. Andreas Hiepko, Frankfurt a.M. 2007.
- Althusser, Louis: Für Marx, übers. v. Karin Brachmann u. Gabriele Sprigath, Frankfurt a.M. 1968.
- Althusser, Louis: Lenin und die Philosophie, übers. v. Klaus-Dieter Thieme, Frankfurt a.M. 1968.
- Arendt, Hannah: Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie, übers. v. Ursula Ludz, hg. v. Ronald Beiner, München/Zürich 1985.
- Axelos, Kostas: Einführung in ein künftiges Denken. Über Marx und Heidegger, Tübingen 1966.
- Baeumler, Alfred: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt 1967.
- Balke, Friedrich/ Maye, Harun/Scholz, Leander (Hg.): Ästhetische Regime um 1800, München 2009.
- Balke, Friedrich: »Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes«, in: ders./Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), Ästhetische Regime um 1800, München 2009, S. 9–36.

54 Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, übers. v. Klaus Leiermann, Stuttgart/Weimar 1994, S. 104.

- Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik, Lateinisch-Deutsch, hg. u. übers. v. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1988.
- Bloom, Harold: »Freiheit in Marx' Theorien«, in: Ingo Pies/Martin Leschke (Hg.), Karl Marx' kommunistischer Individualismus, Tübingen 2005, S. 57–80.
- Bosch, Herbert/Rehmann, Jan Christoph: »Ideologische Staatsapparate und Subjekteffekt bei Althusser«, in: Projekt Ideologie-Theorie (Hg.), Theorien über Ideologie, Berlin 1986, S. 105–129.
- Deppe, Frank: Verschwörung, Aufstand und Revolution. Blanqui und das Problem der sozialen Revolution im 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1970.
- Derrida, Jacques: »Das Recht des Stärkeren (Gibt es Schurkenstaaten?)«, in: ders., Schurken. Zwei Essays über die Vernunft, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2003, S. 15–158.
- Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, übers. v. Klaus Leiermann, Stuttgart/Weimar 1994.
- Engels, Friedrich: »Programm der blanquistischen Kommune-flüchtlinge«, in: ders./Karl Marx, Werke, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 18, Berlin 1973, S. 528–535.
- Habermas, Jürgen: »Diskursethik – Notizen zu einem Begründungsprogramm«, in: ders., Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln, Frankfurt a.M. 1983, S. 53–125.
- Hartle, Johan Frederik: »Die Trägheit der Juno Ludovisi. Schillers politische Ontologie in der zeitgenössischen Debatte«, in: Friedrich Balke/Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), Ästhetische Regime um 1800, München 2009, S. 241–257.
- Hegel, G.W.F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, Bd. 10, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986.
- Hegel, G.W.F.: Jenaer Systementwürfe I: Das System der spekulativen Philosophie, hg. v. Klaus Düsing, Hamburg 1975.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, Bd. 13, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986.
- Heidegger, Martin: Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen, Tübingen 1987.

- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1990.
- Lacan, Jacques: Die Psychosen. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch III (1955–56), übers. v. Michael Turnheim, hg. v. Jacques-Alain Miller, Weinheim/Berlin 1997.
- Laclau, Ernesto: Emanzipation und Differenz, übers. v. Oliver Marchart, Wien 2002.
- Lenin, Wladimir Iljitsch: Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgabe des Proletariats in der Revolution, Berlin 1980.
- Löwith, Karl: Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts, Hamburg 1986.
- Luhmann, Niklas: Die Politik der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2002.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin.
- Marx, Karl: »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band«, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 25, Berlin 1964.
- Marx, Karl: »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band«, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 23, Berlin 1962.
- Marx, Karl: »Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung«, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 1, 1956, S. 378–391.
- Menke, Christoph: »Noch nicht. Die philosophische Bedeutung der Ästhetik«, in: Friedrich Balke/Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), Ästhetische Regime um 1800, München 2009, S. 39–48.
- Paetzold, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer, Wiesbaden 1983.
- Rancière, Jacques: »Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik«, in: ders., Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006, S. 21–70.
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a.M. 2002.
- Rancière, Jacques: Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1994.
- Rheinberger, Hans-Jörg: »Die erkenntnistheoretischen Auffassungen Althussers«, Das Argument 11/12, 1975, S. 922–951.
- Sahlins, Marshall: Kultur und praktische Vernunft, übers. v. Brigitte Luchesi, Frankfurt a.M. 1994.

- Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Betr. Althusser. Kontroversen über den ›Klassenkampf in der Theorie‹, Köln 1977.
- Schmidt, Alfred: Zum Verhältnis von Geschichte und Natur im dialektischen Materialismus, in: ders. (Hg.), Existentialismus und Marxismus, Frankfurt/M. 1965, S. 103–155.
- Simon, Josef: »Erhabene Schönheit. Das ästhetische Urteil als Destruktion des logischen«, in: Herman Parret (Hg.), Kants Ästhetik, Berlin/New York 1998, S. 246-274.
- Žižek, Slavoj: Die Tücke des Subjekts, übers. v. Eva Gilmer, Andreas Hofbauer, Hans Hildebrandt u. Anne von der Heiden, Frankfurt a.M. 2001.

»Eine Sendung für Alle und Keinen«

SANDRA MAN

»Was ist Das eigentlich, was ich thue? Und was will gerade ich damit?« – das ist die Frage der Wahrheit, welche bei unserer jetzigen Art Bildung nicht gelehrt und folglich nicht gefragt wird, für sie giebt es keine Zeit.«¹

VORBEMERKUNG

Dieser Text ist die unveränderte Basis des mündlichen Vortrags. Er ist also auch ein Dokument und zwar eines Versuchs, der sich einer konkreten Situation verdankt: Die Tagung, für die der Vortragstext geschrieben wurde, stellte sich mit ihrer Frage nach dem »Publicum« auch gleichzeitig und ganz konkret der Frage nach jenem, mit dem, vor dem und für das sie veranstaltet wurde – eine Tagung über Publikum vor Publikum. Mein Vortrag war der Versuch, aus dieser Selbstbezüglichkeit heraus zu schreiben und sie direkt anzusprechen. Er verdankt sich der konkreten Gelegenheit dieser Tagung und ist in diesem

1 Nietzsche, Friedrich: »Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile«, in: Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe Bd. 3, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1988, S. 9–331, hier S. 170 (§196: »Die persönlichsten Fragen der Wahrheit«). Die Kritische Studienausgabe wird folgenden als KSA mit Angabe der Bandnummer zitiert.

Sinn eine Gelegenheitsarbeit und seine Publikation ist eine Dokumentation. Das Gewicht stärker auf Form und Format zu legen, auf Setting, Situation und sie an-, ihr ent- und widersprechende Ansprüche: das alles bringt es mit sich, dass dieser Vortrag(-stext) von der konkreten Situation nicht gänzlich abstrahiert werden kann. Gleichzeitig wird und wurde er aber auch nicht gänzlich von ihr absorbiert. Jeder Vortrag adressiert nicht nur ein Thema und exponiert eine Fragestellung, sondern indem und während er das tut, spricht er sich an, spricht er »uns« an. Das herauszustellen war die Idee zu diesem.

ANSPRECHEN / ANSPRÜCHE

Von welchem Publikum spricht man? Spricht man von einem allgemeinen Publikum, vom Publikum im Allgemeinen, von einem Begriff des Publikums und seinen historischen, semantischen, kulturellen Wandlungen?

Oder von bestimmten Publika, die sich in Abwesenheit *dieses Publikums hier und jetzt* gebildet, zerstört, verwirrt, zerstreut haben? Spricht man *vom* anwesenden Publikum, also von Ihnen, *zu* denen man gleichzeitig spricht? Oder spricht man vielleicht von jener öffentlichen Institution, der sich das hier anwesende Publikum verdankt? Die sich ein Publikum wünscht, es einlädt, weil sie sich der Öffentlichkeit zu öffnen wünscht oder verpflichtet fühlt?

Erzählt man von einer Publikumserfahrung, einer Erfahrung als Publikum, mit Publikum, die man gemacht und/oder erforscht hat und von der man sich Aufschluss über das allgemeine Funktionieren von Öffentlichkeiten verspricht? Oder beklagt man vor Publikum, dass es keine Gemeinschaftserfahrungen (mehr) gibt, sich alles zerläuft und isoliert und niemand irgendwo mitmachen will? Dass man gar nicht feststellen kann, ob eine Öffentlichkeit wirklich mitmacht, es sei denn quantitativ (und das sagt noch nichts über die nicht messbare Intensität des Teilnehmens aus)?

Schüttet man also vor Publikum sein Herz aus und nutzt die Gelegenheit, mit möglichst vielen die Teilnahmslosigkeit der meistens »alle anderen« zu teilen? Oder fragt man sich, ob das hier Versammelte, die hier Versammelten überhaupt ein Publikum ist/sind? Sind Sie eines? Meines? Versucht »man« (wer auch immer, wo auch immer »man« dann ist) sich in Sie als Publikum hineinzusetzen, während

man hier draußen steht und sowieso schon alles fertig vorbereitet ist und daher nicht mehr zu ändern, um rauszufinden, wer Sie sind, wieso Sie hier sind und was Sie erwarten?

Obwohl man, während man genau das hier geschrieben hat, Sie sich schon irgendwie vorgestellt hat, Sie sich also jetzt gar nicht mehr vorstellen müssen, sondern jetzt mein Publikum sind, das vielleicht mit dem Publikum, das ich mir vorbereitend vorgestellt habe, nichts zu tun hat. Vielleicht sind Sie aber auch mein perfektes Publikum? Ich rede dauernd *zu* Ihnen, ich spreche *Sie* dauernd an, das kaschiert mehr schlecht als recht die Haltlosigkeit meines Anspruchs: Sind Sie schon angesprochen? Werden Sie sich angesprochen gefühlt haben?

Sie, so Sie ein Publikum sind, werfen Fragen auf. Sie werfen so viele Fragen auf, dass man Sie zumeist nur übergehen kann, womit die Fragen und auch Sie gemeint sein können. Sie sind rätselhaft. Es ist offen, wer Sie sind. Es muss offen sein, sonst würde man sich hier nicht auf einer Tagung vor Publikum mit dem Publikum beschäftigen.

Die Auftaktsektion heißt »Das Problem der Adressierung«. Wie lässt sich das »Problem der Adressierung« adressieren, ansprechen? An welche Adresse schickt man das sich generell und allgemein gebende Problem der Adressierung? An »alle«? Wer sind alle? Alle, die »es« betrifft? Und wer ist »man«, die sich anschiebt, das Problem der Adressierung zu adressieren? Mit welchem Anspruch, also von was oder wem angesprochen oder beansprucht? Das sind gleichzeitig »große«, also umfangreiche oder fundamentale Fragen *und* kleine, nebensächliche, die man gern überspringt, weil man immer schon in ihrer Beantwortung ist, sobald man spricht.

Egal, wie anspruchsvoll man sich geben mag, ob man vorgestellte Ansprüche erfüllt oder nicht: Der Anspruch ist vor einem da, irgendwas/irgendwer hat einen immer schon angesprochen, man ist entgegen allem formalen Anschein nie die erste, die spricht, auch nicht die erste, die etwas oder jemanden anspricht. Es sind immer schon andere da, die einen zuerst ansprechen, andere, die vor einem angesprochen haben, worum es geht, und sei es das Problem des Anspruchs und Ansprechens selbst. Die Reihe des Ansprechens, Angesprochen-Werdens und Ansprüche-Formulierens ist unerschöpflich, sie ist offen, auch wenn man selbst gerade an der Reihe ist, ansprechend sein zu wollen oder zu müssen. Ich bemühe mich, aber es hat leider immer etwas Verlorenes, dieses Ansprechen des Anspruchs und der Ansprüche, nach

einem fröhlichen Aufbruch klingt es jedenfalls nicht, wenn man behauptet, man käme immer schon zu spät.

Und vielleicht haben wir die großen Ansprüche auch schon hinter uns, sind schon ganz anspruchslos und genügsam geworden? Befreit von allen überzogenen Ansprüchen und froh, wenn uns einmal nichts und niemand, keiner anspricht? Ich will versuchen, die Schwere des Anspruchs und der Ansprüche ganz leicht zu machen, sie mehr oder weniger geschickt abschaffen, ich will Sie nicht schon zu Beginn dieser Tagung belasten.

ANFANGEN

Aber zuerst: Man entkommt nicht, leider, leidend: Podium, Sprecherin, Publikum, inszenierte, tradierte und ritualisierte Anspruchs- und Wahrheitsproduktionen. Irgendwo zwischen Kanzel und Gerichtssaal, zwischen Bekenntnis, Predigt und Geständnis zitiert man hier und jetzt die Ansprüche der Wahrheit, ihre Autorität und Autorschaft. Man tut sich schwer, das abzuschaffen.

Anfänglich wollte ich mich deswegen hier und jetzt mit den Anrufen, Anreden der Universität beschäftigen, ihren Rufen, Aufrufen und Berufungen, Bildungs-, Wissens- und Wahrheitsansprüchen, ihren vielfältigen Calls. Ihren Calls for Papers, die sie aussendet, in denen sie zu Vorträgen und Zusammenkünften aufruft, Gleichgesinnte zusammenruft zum öffentlichen Austausch, zum gemeinsamen Vortragen und Austragen von Papier, mit dem Anspruch, Beiträge zu aktuellen Problemen zu liefern, zum Beispiel dem der Teilnahme, der Gemeinschaft, der Öffentlichkeit. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich die Universität nämlich tatsächlich als ein universelles Call Center, so sehr ist sie von der Struktur des Rufens durchdrungen, auch wenn man nicht genau sagen kann, wem ihr Rufen, allzumal ihr Rufen nach Scheinen, Punkten und Papier eigentlich gilt. Bildet sie durch ihr Rufen die Gemeinschaft der Berufenen, gibt es einen Ur-ruf, so wie einen Urschrei oder gibt es zuerst die Unberufenen, die erst der Ruf berufen macht? In dieser Verwirrung, wer eigentlich wozu wie berufen ist, halte ich mich vorerst für allzu unberufen zu einer Phänomenologie der Universität als Call Center, auch wenn ich am Ende noch einmal auf Lehrstühle zu sprechen kommen werde.

Ich musste an Nietzsches Zarathustra-Adressangabe *Ein Buch für Alle und Keinen* denken, die ich auch sogleich für meinen Titel beansprucht habe. Ich stehe hier also im Schatten Nietzsches, das ist keine ganz einfache Position, der Mann war nämlich Experte für Schatten. Jetzt wirft er seine Schatten über uns und ich versuche, Ihnen ein paar lichte Momente, Geistesblitze vielleicht, zu entreißen.

Für Alle und Keinen. Das schien mir anspruchsvoll genug für das Problem der Adressierung, weil man hier wirklich nicht weiß, wer gemeint ist, schon gar nicht, ob man selbst gemeint ist. Hier ist alles offen. Der *Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* wurde vor mittlerweile gut 125 Jahren abgeschickt oder losgeschickt. Warum spricht einen das jetzt an? Soll das heißen, dass das Problem der Adressierung, das seltsame, ja irgendwie auch komische Problem, nicht klar und deutlich bestimmen zu können, an wen man sich richtet, für wen und zu wem man spricht, mit welchem Anspruch, ein Problem, also ein Schatten »seit Nietzsche« ist? Ein Problem für wen? Für Nietzsche? Für »uns«? Für »die Philosophie«? Und was heißt »seit Nietzsche«? Ist »seit Nietzsche« eine Gegenwart? Unsere? Erst »unsere«? Inwiefern »unsere«?

ADRESSIEREN

Bei Nietzsche habe ich auf Empfang geschaltet, weil Adressangaben in der Philosophie bis Nietzsche nicht gerade prominente Platzierungen erfahren haben. Das soll nicht heißen, dass es die Frage nach den zum Denken Berufenen und den Unberufenen davor nicht gibt, das wäre sogar eine eigene schöne Geschichte, die der »Anspracheansprüche« der Philosophie. Ich werde auf eine ihrer prominenten und traditionellen Selbstansprüche gleich zu sprechen kommen. Ich bin aber ziemlich sicher, dass es genau dieses »seit Nietzsche« ist, das dazu zwingt oder verführt, das Augenmerk überhaupt erst auf die Frage der Anrede, des Anspruchs des Denkens zu richten. Ich glaube auch, dass sich behaupten lässt, dass mit der verdichteten Form des *Für Alle und Keinen* zwei Dinge gleichzeitig geschehen: Nicht nur wird fragwürdig, an wen sich das Denken richtet, wem es sich widmet und wer sich angesprochen fühlen soll von ihm (?), wen es überhaupt etwas angeht und mit wem es etwas zu tun haben will, letztlich: wer seine Freunde und Feinde sind (Philosophen, Miso-Philosophen). Gleichzeitig wird fragwürdig, ob

das, was solcherlei zu denken sich anschickt, überhaupt (noch?) Philosophie ist.

Der *Zarathustra* könnte ja auch Dichtung sein, er könnte Dichtung und Philosophie sein, er könnte beides zugleich sein und in einem oder für einen ganz anderen Sinn als bisher. So nämlich, dass man nicht nur nicht wüsste, wer gemeint ist mit *Allen und Keinen*, sondern auch nicht, was das ist, die Dichtung, die Philosophie. Dass also eine andere Art, ein anderer Stil oder eine andere Kunst zu denken, dichtend zu denken oder sich um den Unterschied nicht mehr zu scheren, nicht umhin kann, die Frage nach ihrem Publikum, ihrer Adresse und Adressierung zu stellen, anstatt Empfänger und Empfangsbereitschaft als gegeben vorauszusetzen.

Ich weiß nicht, ob »wir« schon bisher gekommen sind, man müsste auch länger drüber nachdenken, was dieses »bisher«, »bis hierher«, »bis hierher und nicht weiter«, »bis hierher und darüber hinaus« meint, welche Grenzen, welche Zeit und welche Nähe. Nicht weniger fraglich als alles Bisherige ist, ob dieses Buch, diese Sendung *Für Alle und Keinen* bei irgendjemandem angekommen ist, bei allen oder bei keinen, bei allen und keinen und was in diesem Fall, im »Fall Nietzsche« ein »Ankommen«, d.h. ein in Empfang nehmen der Sendung überhaupt heißen kann und soll: Berufen/unberufen zum Empfang.

Angestoßen von diesem *Für Alle und Keinen* versuche ich vor Ihnen folgende Gedankengänge oder vielleicht eher: Gedankensprünge aufzuführen:

1. Wir wissen nicht, wer gemeint ist. Alle und Keiner lassen sich nicht identifizieren.

2. Sobald man dennoch für alle und keinen eine Identifizierung beansprucht, bleibt man in der Sackgasse einer traditionellen Dichotomie von Berufenen und Unberufenen stecken. Ich werde Ihnen ein prominentes Beispiel davon geben.

3. Dem Anspruch *Für Alle und Keinen* zu sprechen, kann man nicht genügen oder entsprechen. Dieser Anspruch muss und wird immer offen bleiben, er ist die Offenheit einer Öffentlichkeit selbst. Das ist das Entscheidende: das Publikum, die Öffentlichkeit als Offenheit denken. Offenheit, das wird heißen: von Keinem gehalten, von Keinem zusammengehalten, von Keinem, für Keinen geschlossen.

Ich möchte also in gebotener Kürze folgendes tun: Zunächst nehme ich mir, ganz wie es sich gehört, eine berufene, anspruchsvolle Lesart des *Für Alle und Keinen* vor. Die brauche ich (ich missbrauche

sie auch), weil ich auf das »und« zwischen den Allen und den Keinen hinaus möchte. Es mag spitzfindig sein, sich auf so ein kleines »und« zu stürzen, aber ich hoffe deutlich machen zu können, dass es ein ganz entscheidendes »und« ist, über das man unbedingt stolpern muss, anstatt elegant darüber hinwegzuschreiten. Nachdem ich Ihnen eine Lehrmeinung zu diesem »und« und ihre folgenreichen Verdüsterungen vorgestellt habe, kehre ich zu Nietzsche zurück und versuche mir mit ihm vorzustellen, was es heißt oder wie es geht, für Alle und Keinen offen zu sein.

ANTWORTEN

Wer ist/sind Nietzsches *Für Alle und Keinen*?

Diese Frage will eigentlich eine Antwort sein, eine fragende Antwort auf eine andere Frage, nämlich auf die: *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* Das ist der Titel eines Aufsatzes von Martin Heidegger aus dem Jahr 1953, also einige Jahre nach seinen großen und umfassenden Nietzsche-Kriegsvorlesungen 1936 bis 1940. Ich suche bewusst nicht sofort beim Absender Nietzsche nach einer Antwort auf diese Frage, sondern begeben mich in Heideggers empfangende und berufene Lektüre. Im Gegensatz zu Nietzsche, der die Frage, wer mit »Allen und Keinen« gemeint ist, offen lassen muss, beantwortet sie Heidegger am Beginn seines Aufsatzes erfreulicherweise klar und deutlich. Er bestimmt das *Ein Buch für Alle und Keinen* zunächst als »Untertitel« und schreibt:

»Für Alle«, d.h. freilich nicht: für jedermann als jeden Beliebigen. »Für Alle«, dies meint: für jeden Menschen als Menschen, für jeden jeweils und sofern er sich in seinem Wesen denkwürdig wird. »... und Keinen«, dies sagt: für niemanden aus den überallher angeschwemmten Neugierigen, die sich nur an vereinzelten Stücken und besonderen Sprüchen dieses Buches berauschen und blindlings in seiner halb singenden, halb schreienden, bald bedächtigen, bald stürmischen, oft hohen, bisweilen platten Sprache umhertaumeln, statt sich auf den Weg des Denkens zu machen, das hier nach seinem Wort sucht.«²

2 Heidegger, Martin: »Wer ist Nietzsches Zarathustra?«, in: ders., Vorträge und Aufsätze, Stuttgart 2000, S. 97–122, hier S. 97.

Daran fällt nun einiges auf:

1. »Alle« kann für Heidegger zweierlei heißen: Entweder es meint die Beliebigen, die Jedermanns. Für die ist, spricht der Zarathustra jedenfalls nicht. Oder es sind alle Menschen, die sich als jeweils einzelne und wesentlich des Denkens würdig erweisen, zum Denken berufen, vom Denken angegangen, bewegt, indem sie seinem Weg folgen.

2. »Keine« ist eindeutig: Keiner von denen, die bloß neugierig sind und sich in den Bruchstücken des Texts offenbar höchst affektiv verlieren. Die Neugierigen lesen offensichtlich ganz körperlich: Sie taumeln, sind berauscht und sie sind blind. Außerdem kommen sie von überall her, irgendwie stellt man sie sich wie eine Horde Zombies vor, die sich ans Textfleddern macht.

3. Das »und« zwischen Allen und Keinen ist in Heideggers Lesart ein Entweder/Oder, die Bestimmung einer Exklusivität: Für *alle* Denkenden, aber explizit nicht für die, die nur von ihrer Neugier getrieben im Text umherstolpern. Denken und Neugier schließen einander aus, da gibt es kein verbindendes »und« dazwischen.

4. Dass sich überhaupt Neugierige im *Zarathustra* verirren, liegt offenbar auch an dessen Stil: Da ist nichts ganz, alles ist halb und halb und bald und bald, zu hoch oder zu platt, zu laut oder zu leise. Da muss sich das Denken erst eine gewisse Geradlinigkeit erarbeiten, damit es nicht über die Bruchstücke stolpert.

Mir geht es darum, dass Heidegger eben nicht versucht, dieses »und« zwischen *Allen* und *Keinen* zu denken, sondern es überspringt und eine Ausschließlichkeit postuliert, die, wie sich gleich zeigen wird, fatale, geradezu unheimliche Folgen hat. Das ist deswegen interessant, weil es in Heideggers restlichem Aufsatz um nichts anderes als ein »und« geht, wenn er als Beantwortung seiner Frage *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* zu einer Deutung ansetzt, die zwei Lehren Nietzsches/Zarathustras miteinander zu verbinden sucht: die vom Übermenschen und die von der Ewigen Wiederkehr des Gleichen. Es ist ihm um nichts anderes zu tun, als aufzuweisen, dass diese beiden Lehren sich nicht ausschließen oder unverbunden sind, sondern zusammengehören und dabei betont er im Text mehrfach und in aller Deutlichkeit das »und«.

Ich werde hier und jetzt nicht den weiteren Fortgang von Heideggers Deutung referieren, ich will mit diesem Hinweis nur sagen, dass Heidegger mitnichten mangelnde Sensibilität und Aufmerksamkeit für so ein kleines »und« vorgeworfen werden kann, man könnte sogar sein

ganzes Denken als Fragen nach dem »und« charakterisieren (man braucht nur an das so genannte Hauptwerk *Sein und Zeit* denken).

Wie dem auch sei, dieses »und« hier interessiert ihn nicht, und das ist auffällig. Das übersehene oder übersprungene, unbedachte »und«, über das Heidegger nicht stolpert, gibt aber erst die Möglichkeit frei, dass ich darüber stolpern kann. Wäre er schon darüber gestolpert, bliebe mir hier nichts mehr zu stolpern.

Was ich sagen will: Wenn ich mir hier Heidegger vornehme, dann nicht, weil wir sowieso schon alle aus welchen Gründen auch immer wissen, dass Heidegger irrt (was auch immer das heißt), sondern weil das Übersehene/Vergessene die Voraussetzung einer Fortsetzung ist und das lernt man bei Heidegger. Würde er nämlich nicht in seinem und mit seinem Denken sonst sehr oft das Gewicht auf ein »und« legen, gäbe es gar nicht die Chance, auf ein von ihm übersehenes »und« aufmerksam zu werden. Wenn ich ihn polemisch zuspitze, dann weil ich glaube, dass sich in vielem, das er übersieht oder geringschätzt, trotz oder auch wegen dieser Geringschätzung erst der Blick darauf eröffnet.

Zurück zum »und« und die damit einhergehende Unterscheidung, Scheidung von Spreu und Weizen, von allen denkenden Menschen und den taumelnden Neugierigen. Die hat Folgen, denn Heidegger schreibt weiter:

»Wie unheimlich hat sich dieser Untertitel des Werkes in den siebenzig Jahren seit seinem Erscheinen bewahrheitet – aber in genau umgekehrtem Sinne. Es wurde ein Buch für jedermann, und kein Denker zeigt sich bis zur Stunde, der dem Grundgedanken dieses Buches gewachsen wäre und seine Herkunft in ihrer Tragweite ermessen könnte.«³

Also öffentlichen Anklang hat das Buch jedenfalls gefunden, allerdings bei den Falschen, die sind und waren nicht offen dafür. Angenehm haben es sich nicht die, für die es eigentlich bestimmt war, alle die, die im Denken unterwegs sind, sondern die Unbestimmten, die Jedermanns dieser Welt. In dieser Öffentlichkeit der Jedermanns zeigt sich durchaus noch eine Wahrheit, sagt Heidegger, aber eine umgekehrte, eine perverse oder pervertierte, eine unheimliche. Das Buch wurde nicht nach Hause gebracht, in die Heimat des Denkens, sondern

3 Ebd.

hat sich im Taumeln und Rauschen der Öffentlichkeit verloren und die Heimholung lässt auf sich warten.

Bei Heidegger bleibt es dabei: Statt der Heimholung die Heimsuchung der unheimlichen Wahrheiten. Angesprochen sind nun die, die keine von denen sind, die es eigentlich betrifft: Berauschte, Taumelnde, Blinde. Überall nur Vermessene, keine, die ermessen, wie vermessen es ist, sich anzueignen, zu beanspruchen, was nicht für einen bestimmt ist. Affektierte Lesarten und falsche Verwendungen statt denkwürdiger Umgang. Irgendetwas hat sich eingeschlichen oder auch verabschiedet, die Ansprüche auf den Kopf gestellt und nichts ist, wie es sich gehört. Auf alles andere, auf alle anderen kann man lange warten, da wird keiner kommen. Kein Gott nirgends, der uns retten würde. Von allen guten Geistern verlassen, übrig geblieben als Gespenster, mit Gespenstern. Die Zombies eben.

Das klingt ziemlich nach einem *dead end*. Ab hier wird es riskant, weil man sich nicht mehr verschanzen kann. Was eigentlich für Bestimmte, Berufene gedacht war, veröffentlicht sich allen, keine Bastion kann es mehr halten. (Übrigens mit Sicherheit nicht die Universität, falls Sie daran denken sollten.) Darüber kann man klagen, allein es nützt nichts: Das Denken bleibt auf der Strecke, alle anderen sind schneller, keiner hält sie auf, das Denken ist langsam und das Taumeln ist immer schon auf Speed. Die Welt ist unheimlich und als solche veröffentlicht sie sich. Wie soll sich da das Denken einrichten?

Nicht vom Einrichten, sondern vom Errichten, nämlich vom Errichten sonderbarer Lehrstühle ist bei Nietzsche die Rede. Ich kehre jetzt zurück in die Zukunft, auf der Suche nach einer Möglichkeit, nicht in die Falle der vorschnellen Unterscheidungen zwischen den Berufenen und den Unberufenen zu geraten. Es geht mir darum, die Öffentlichkeit als ein Offenes zu denken und nicht als vom Denken Ausgeschlossenes. Vom Denken Ausgeschlossenes in beiden möglichen Bedeutungen: nicht zum Denken berufen und vom Denken unberufen, unberücksichtigt.

ABWEISEN

Im *Ecce homo*. *Wie man wird, was man ist*, Nietzsches Selbsteruption in high speed, spult er fast forward in die Zukunft und mutmaßt, dass man dereinst, genauer: irgendwann »Institutionen nötig haben [wird],

in denen man lebt und lehrt, wie ich leben und lehren verstehe; vielleicht selbst, dass man dann auch eigene Lehrstühle zur Interpretation des Zarathustra errichtet«. ⁴ Versetzen wir uns also jetzt und hier mit Nietzsche/Zarathustra in die Philosophie der Zukunft (der Untertitel zu *Jenseits von Gut und Böse* ist »Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft«) und stellen wir sie uns vor, die Lehrstühle zur Interpretation des Zarathustra. Für wen sind sie, was wird dort gelehrt? Für wen und wie lehrt man wie Nietzsche/Zarathustra?

Zarathustra lehrt, indem er schenkt. Er lehrt mit seinem »übervollen Herzen«. Er verschenkt sich, indem er sich zurückzieht. Er weist hin, indem er abweist, von sich weist. Er gibt, indem er aufgibt, wegschickt:

»Allein gehe ich nun, meine Jünger! Auch ihr geht nun davon und allein!
So will ich es.

Wahrlich, ich rathe euch: geht fort von mir und wehrt euch gegen Zarathustra! Und besser noch: schämt euch seiner! Vielleicht betrog er euch.

Der Mensch der Erkenntniss muss nicht nur seine Feinde lieben, sondern auch seine Freunde hassen können.

Man vergilt einem Lehrer schlecht, wenn man immer nur der Schüler bleibt. Und warum wollt ihr nicht an meinem Kranze rupfen?

Ihr verehrt mich; aber wie, wenn eure Verehrung eines Tages umfällt? Hütet euch, dass euch nicht eine Bildsäule erschlage!

Ihr sagt, ihr glaubt an Zarathustra? Aber was liegt an Zarathustra! Ihr seid meine Gläubigen: aber was liegt an allen Gläubigen!

Ihr hattet euch noch nicht gesucht: da fandet ihr mich. So thun alle Gläubigen; darum ist es so wenig mit allem Glauben.

Nun heisse ich euch, mich verlieren und euch finden« ⁵

Hier ist keiner, der alle in ihrem Glauben bestärkt, bestätigt. Hier schafft sich vielmehr derjenige als solcher ab, dem sich folgen ließe. Anstatt herbeizurufen, wird abberufen und wer die Schüler abberuft, bleibt auch als Lehrer nicht bestehen. Das »Folge mir, indem du mir nicht folgst« ist buchstäblich die Abschaffung dessen, wovon man

4 Nietzsche, Friedrich: »Ecce homo«, in: KSA 6, S. 255–374, hier S. 298.

5 Nietzsche, Friedrich: »Also sprach Zarathustra«, in: KSA 4, S. 9–408, hier S. 101.

spricht, um einen Text von Friedrich Kittler zu Nietzsche zu zitieren.⁶ *Ein Buch Für Alle und Keinen* ist kein Lehrbuch, es ist das Lehrbuch gegen alle Lehrbücher, es stößt ab, schickt weg, anstatt um sich zu versammeln und Gemeinden von Berufenen zu stiften. Das bedeutet nicht, dass es niemanden anspricht, aber es wendet sich zu, indem es sich abwendet, es gibt, indem es aufgibt, den Anspruch auf Jüngerschaft, auf Berufene aufgibt.

Zarathustra spricht in direkter Rede. Er spricht sich und seine Jünger direkt an. Er schickt sich weg, er schickt sie weg. Er beansprucht sich nicht als Lehrer, er beansprucht sie nicht als Schüler. Er schafft die Wahrheitsinstanzen ab.

Der künftige Zarathustra-Lehrstuhl, der Lehrstuhl der Philosophie der Zukunft ist paradox, aporetisch: Es wird gelehrt und gelernt, dass es Keinen gibt, der die Welt für alle anderen zusammenhält. Weil es Keinen, und keinen Anspruch, und keine Wahrheit gibt, die nicht zur Götze erstarrt und alles Irdische, Lebendige unter sich begräbt. Die Keinen im *Für Alle und Keinen* sind nicht die Keinen der Unberufenen, Heideggers affektierte Leser, sondern Keiner als oberste Instanz im Singular. Keiner da, der allen anderen ihre Berufungen zu- oder absprechen würde. Alle weggeschickt, losgeschickt, losgelassen. Keiner da mit dem Anspruch, eine Wahrheit zu verkünden, die für alle anderen gültig wäre. Es geht nicht um alle, mit dieser oder jener Qualität und Qualifikation oder keinen von jenen oder denen, sondern das »und« zwischen Allen und Keinen verklammert sie so miteinander, dass der Anspruch lauten muss: Für Alle, die von Keinem gehalten, berufen, beglaubigt, bestätigt, belehrt sind. Für Alle, die sich an Keinen halten, festhalten. Es geht nicht darum, die Alle von den Keinen zu trennen, zu scheiden, abzusondern, sondern Keiner hält Alle zusammen.

Für Alle und Keinen spricht dann buchstäblich alle an. Aber es bleibt von keinem feststellbar und unterscheidbar, ob die Ansprüche erfüllt sind, der Empfang stattgefunden hat. *Für Alle und Keinen* ist eine Widmung, ein Geschenk, keine Autorisierung. Der Anspruch ist und bleibt offen. Das Problem der Adressierung nicht zu lösen, indem man entscheidet: für wen, an wen, sondern immer wieder zu adressie-

6 Derrida, Jacques/Kittler, Friedrich: Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht, Berlin 2000.

ren, zu versenden, loszuschicken, genau da *ist* die Offenheit der Öffentlichkeit.

Im Anspruch, den Anspruch offen zu lassen, offen zu lassen, wer gemeint ist, wer spricht, wer anspricht, wer angesprochen ist oder sein wird, rührt sich ein anderes Denken einer Öffentlichkeit als jenes, das von irgendwoher – und sei es vom Anspruch des Denkens selbst –, zu unterscheiden wüsste, welche Ansprüche für alle gelten oder keinen von denen betreffen sollen. Das *Für Alle und Keinen* anzusprechen ist Nietzsches zukünftiger Bruch mit einer Tradition, die nicht mit ihm abgeschlossen oder erledigt ist. Ein Ausbruch aus jenem Denken, das uns immer wieder heimsucht und die Fallen stellt, in die wir gerade nicht stolpern, weil die Selbstverständlichkeiten sich klein und unbedenktlich wie ein »und« übergehen lassen.

Das ist aber keine spezielle Frage der Philosophie oder der Universität als geschlossener und berufener Denkanstalt, sondern genau in der eruptiven Wiederkehr diverser Ansprüche eröffnet sich die Möglichkeit, die universellen universitären Rufe als Rufe nach Ungehaltenen, Unberufenen zu verstehen. Nicht Call Center, die man anruft, bloß um zu wissen, wie das Gerät, also der Verstand ordnungs- und berufsgemäß zu bedienen ist, sondern solche, die über ihre Ansprüche stolpern und genau dieses Stolpern zu ihrer Berufung machen. Aber ich habe anfangs versprochen, meine Finger vom Ruf der Universität zu lassen und jetzt ist es sowieso zu spät und ich muss hier zu einem Abschluss kommen.

Einfach ist es nicht, im Anspruch der Offenheit zu schließen, einen adäquaten Schluss für das zu finden, was offen bleiben muss und immer weiter geht. Es ist verführerisch, das Danke, das gleich kommen muss, das »Danke für Ihre Aufmerksamkeit«, das kommen wird, nicht wie das abschließende Amen im Gebet zu sprechen, sondern irgendwie anders, offener, unbestimmter, unbekümmerter...

Merci.

LITERATURVERZEICHNIS

- Derrida, Jacques/Kittler, Friedrich: Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht, Berlin 2000.
- Heidegger, Martin: »Wer ist Nietzsches Zarathustra?«, in: ders., Vorträge und Aufsätze, Stuttgart 2000, S. 97–122.
- Nietzsche, Friedrich: »Also sprach Zarathustra«, in: Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe Bd. 4, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1988, S. 9–408.
- Nietzsche, Friedrich: »Ecce homo«, in: Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe Bd. 6, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1988, S. 255–374.
- Nietzsche, Friedrich: »Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile«, in: Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe Bd. 3, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1988, S. 9–331.

Autorinnen und Autoren

Blunck, Lars, Prof. Dr., ist seit September 2008 Gastprofessor am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der TU Berlin; 2001 Promotion an der Universität Kiel mit einer Dissertation zu performativen Assemblagen (*Between Objekt & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003); 2007 Habilitation an der TU Berlin mit einer Arbeit über Marcel Duchamp (*Duchamps Präzisionsoptik*, München 2008); Autor und Herausgeber zahlreicher Publikationen zur modernen und zeitgenössischen Kunst sowie zur Fotografiegeschichte und -theorie.

Brandl-Risi, Bettina, Prof. Dr., Juniorprofessorin für Performance und Gegenwartstheater an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft in München, Mainz und Basel, dort 2007 Promotion; Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte in Mainz, München und an der FU Berlin; Gastaufenthalte an der Yale School of Drama und der University of Chicago; 2010 Max Kade Visiting Associate Professor of German Studies/Theatre Arts and Performance Studies an der Brown University. Forschungsschwerpunkte: Gegenwartstheater, Virtuosität, Publikum und Partizipation, Beziehungen von Literatur, Theater und Bildender Kunst vom 18. bis 21. Jhd, Bild und Bewegung.

Dickel, Hans, Prof. Dr., seit 2002 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Erlangen-Nürnberg, 1997–2002 Professur (in Vertretung) an der Freien Universität Berlin, Gastdozenturen in Harvard und Prag. Habilitation 1996 und Promotion 1985 an der Universität Hamburg. Buchpublikationen zur modernen und

zeitgenössischen Kunst, zuletzt: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Hamburg 2008; *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*, Berlin 2006; *Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980-2000*, Berlin 2003 (hg. mit Uwe Fleckner); *Claes Oldenburg. Kunst im Kontext der Studentenbewegung*, Freiburg 1999. Arbeitet in Erlangen und lebt in Berlin.

Ebeling, Knut, Prof. Dr., ist Professor für Medientheorie und Ästhetik an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und Lecturer an der Stanford University Berlin. Zahlreiche Publikationen zu zeitgenössischer Kunst, Theorie und Ästhetik, zuletzt: *Die Aktualität des Archäologischen – in Wissenschaft, Medien und Künsten* (Mithg.), Frankfurt a.M. 2004; *Das Archiv brennt* (gemeinsam mit Georges Didi-Huberman), Berlin 2007; *Stadien. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Raumforschung* (mit Kai Schiemenz); *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (Mithg.), Berlin 2009; *Wilde Archäologien 1. Theorien materieller Kultur von Kant bis Kittler*, Berlin 2012. In Vorbereitung: *Wilde Archäologien 2. Begriffe der Materialität der Zeit von Archiv bis Zerstörung*, Berlin 2013.

Gießmann, Sebastian, M.A., Freier Kultur- und Medienwissenschaftler. Publikationen (Auswahl): *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke* (2012, in Vorbereitung); Netzstörungen. Erzählungen vom Ende der Netzwerke, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2/2011, S. 125–133; *Wirbel, Ströme, Turbulenzen. ilinx, Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft* 1, 2010. (hg. mit Anna Echterhölter, Rebekka Ladewig, Mark Butler). *Politische Ökologie. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2/2009 (Mithg.); *Netze und Netzwerke. Archäologie einer Kulturtechnik 1740-1840*, Bielefeld 2006. – www.sebastiangiessmann.de.

Homann, Annette, Dr., praktiziert als Architektin in Berlin und Zürich. 1993 wurde sie Gründungsmitglied des Institut La Première Rue in der Unité Le Corbusier in Briey/ Metz (Frankreich); 1994 Master of Art in European Architecture, University of East London; 2005 Promotion, TU-Berlin (Prof. Johannes Cramer, Prof. Joseph Rykwert) über die Zukunft sakraler Räume. 2006–2008 Lehraufträge an der Azrieli School of Architecture, Ottawa/Canada (Direktor: Marco Frascari) und 2008 Ernennung zum Adjunct Research Professor. Lei-

tung des Study Abroad Programms für die Masterstudenten von 2009–2011 mit Lehraufträgen für Architekturtheorie und Entwurf, in Kooperation mit der TU-Berlin.

Kammerer, Dietmar, Dr., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. 2007 Promotion am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. 2009–2011 Postdoktorand am Internationalen Graduiertenkolleg »InterArt«, Freie Universität Berlin. Forschungen zu Kultur, Ästhetik und Geschichte der Überwachung, zu Filmtheorie und Filmästhetik. Publikationen (Auswahl): *Bilder der Überwachung*, Frankfurt a.M. 2008.

Kernbauer, Eva, Dr., derzeit Projektleitung »Geschichtsbilder der Gegenwart« (*APART*-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) an der Akademie der bildenden Künste Wien. Studium der Kunstgeschichte in Wien und Berlin. 2007 Promotion in Trier: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert* (Köln 2011). 2004–2006 Junior Fellowship am IFK Vienna. 2008–2011 Wissenschaftliche Assistenz für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart, Universität Bern. Forschungsaufenthalte am Yale Center for British Art, am Centre allemand d'histoire de l'art, Paris und bei eikones, Basel.

Man(hartseder), Sandra, M.A., lebt in Berlin. Sie studierte Literaturwissenschaft und Philosophie in Wien, Paris, St. Petersburg und schloss mit einer Masterarbeit über das Verhältnis von Dichten und Denken bei Martin Heidegger ab. Ihr praktischer und theoretischer Arbeitsschwerpunkt ist die Beziehung von Kunst und Philosophie. Sie veröffentlichte literarische und theoretische Texte zum Thema. Derzeit arbeitet sie im Rahmen ihrer Promotion an der Freien Universität als Stipendiatin des internationalen Graduiertenkollegs »InterArt« zur Frage der »Schöpfung« in der Philosophie von Jean-Luc Nancy.

Marchart, Oliver, Prof. Dr., ist SNF-Förderungsprofessor am Soziologischen Seminar der Universität Luzern. Zu seinen jüngsten Buchveröffentlichungen zählen: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010; *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX*,

D11, d12 und die Politik der Biennalisierung, Köln 2008; *Cultural Studies*, Konstanz 2008.

Pauleit, Winfried, Prof. Dr., Professor an der Universität Bremen mit den Arbeitsschwerpunkten Film- und Medienwissenschaft, Filmvermittlung und Medienpädagogik; wissenschaftlicher Leiter des Internationalen Bremer Symposium zum Film; Herausgeber der Bremer Schriften zur Filmvermittlung, Mitherausgeber des Internetmagazins *Nach dem Film*, (www.nachdemfilm.de), sowie Mitherausgeber der Schriftenreihe/e-book-Reihe des Internationalen Bremer Symposium zum Film. Publikationen: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino* (Basel 2004), *Das ABC des Kinos. Foto, Film, Neue Medien* (Basel 2009), (www.abc-des-kinos.de) und *Reading Film Stills. Analyzing Film and Media Culture* (in Vorbereitung).

Scholz, Leander, Dr. phil., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar und Redakteur der im Felix Meiner Verlag erscheinenden *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* (ZMK). Arbeitsschwerpunkte: Politische Philosophie; Kultur- und Medienphilosophie; Ästhetik- und Demokratietheorie; Klugheitslehren; Protestkulturen. Publikationen (Auswahl): *Das Archiv der Klugheit. Strategien des Wissens um 1700*, Tübingen 2002; *Ästhetische Regime um 1800*, München 2009 (hg. mit Friedrich Balke, Harun Maye); *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München 2011 (hg. mit Harun Maye).

Tatari, Marita, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum (DFG-Forschungsstelle). Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Strasbourg bei Jean-Luc Nancy. Ihr aktueller Forschungsschwerpunkt ist eine Revision des Dramenbegriffs. Publikationen (Auswahl): »Die Doppelbindung ästhetischer Erfahrung als δῖπᾶ«, *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* 8, Tübingen 2009; »L'extime du drame«, *Revue Europe* 973, Paris Mai 2010; »Das Drama wieder. Eine begriffliche Untersuchung«, in: Artur Pelka/Stefan Tigges (Hg): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland nach 1945*, Bielefeld 2011.

BILDNACHWEISE

Beitrag Blunck: Abb. 1–2: The Oakland Museum of Art, Oakland, © courtesy Tom Marioni. | Beitrag Gießmann: Abb. 1–4 in: Robert Hobbs (Hg.): Mark Lombardi: Global Networks. New York 2003, S. 49, 52, 99, 100. | Beitrag Kernbauer: Abb. 1: Jacques Langlois, Almanach de 1700 (Detail): Exposition des Tableaux des Peintres de l'Académie dans la grande Galerie du Louvre depuis le 2. jusqu'au 22 Septembre 1699, Kupferstich, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes (Quelle: Paris, Bibliothèque nationale); Abb. 2: Conor McGarrigle (stunned), Quelle: <http://www.flickr.com/photos/stunned/5811230247>). | Beitrag Pauleit: Abb. 1–3: François Truffaut, LES 400 COUPS; Abb. 4–6, 8–9: Nani Moretti, CARO DIARIO; Abb. 7: Nani Moretti, SOGNI D' ORO | Beitrag Dickel: Abb. 1–10: Archiv H. Dickel | Beitrag Homann: Abb. 1–2: Archiv A. Homann | Beitrag Ebeling: Abb. 1: Der Deutsche Rundfunk 4.1926, H. 16, S. 1088, unter: <http://www.dra.de/online/dokument/2006/bilder/spielplan900.jpg>; Abb. 2: © Medy Sejai, Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Quartier_du_Cornillon_et_Stade_de_France_-_03.04.05.JPG; Abb. 3–4: © Bundesdruckerei GmbH; Abb. 5: © A. Köhler, Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Main_Arena_Frankfurt_am_Main_Panorama.jpg | Beitrag Marchart: Abb. 1: © Sailko; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Como%2C_palazzo_03.JPG.