

Herbert Lachmayer

„Staging Knowledge“

Vom „Herbeireden“ einer Ausstellung und der Bildung von Geschmacksintelligenz

Ausstellungen machen heißt Geschichten erzählen – genau genommen: Geschichte *und* Geschichten. Es gibt unterschiedlichste Arten und Anlässe, Ausstellungen zu konzipieren und umzusetzen – das Spektrum reicht von monografischen Ausstellungen, von Dauerpräsentationen der großen Museen und Schlösser über Stadt- und Gemeinemuseen bis hin zur Präsentation naturgeschichtlicher Sammlungen, und selbst die Schaufensterensembles großer Kaufhäuser haben Ausstellungscharakter. Trotz der enormen Entwicklung der Informations- und Kommunikationstechnologie haben Ausstellungen Konjunktur, diesseits des Musealitätscharakters, der selbst schon Gegenstand entwickelter Museumsforschung ist und eigenen Wissenschaftsstatus erlangte – insbesondere weil beispielsweise die Sammlungsgeschichte selbst zu einem zentralen Bereich der Kunst- und Kulturwissenschaften avanciert ist. Aber im Unterschied zu den wissenschaftlichen Ordnungssystemen und Forschungsparametern ist „Ausstellung“ per se kein ordnungsspezifischer Bereich wissenschaftlicher, künstlerischer und kultureller Produktivität, sondern in gewisser Weise ein offenes Terrain und nicht durch eine Definition vorreglementiert: Wenn also Räume für den Zweck adaptiert werden,

dass Menschen hineingehen, um sich vorüber auch immer zu informieren oder zu bilden, und es sich nicht um eine Wirtschaftsmesse handelt und diese Räume auch massenhaft besucht werden, kann man nicht entgegnen, es handle sich um *keine* Ausstellung. Eine spezifische Nische im Ausstellungswesen besetzt die kulturgeschichtliche Thementausstellung, die darauf konzentriert ist, geschichtliche, politische und kulturgeschichtliche Zeiträume, Zeitenbrüche für unsere Gesellschaft heute zu vergegenwärtigen. Dieser Hang zur Aktualisierung von jüngerer, aber auch aus dem Blickpunkt geratener Vergangenheiten wird mehr und mehr zum Anliegen des Bildungsinteresses in einer technologieformierten Gesellschaft, die bisweilen glaubt, nur die „kürzesten“ Wege finden zu müssen, um den Kriterien von Effizienz zu entsprechen. Nun ist Kultur eher ein Umweg, der sich lohnt, als etwas, was *direttissimo* zu erreichen wäre – ist doch unter Kultur etwas sehr Umfassendes zu verstehen, das von den Alltagsverrichtungen, den Höflichkeits- und Umgangsformen, ja den strategischen Distanzstrategien im geschäftlichen Rollenverhalten über Jugendkultur und die Lebendigkeit von Migrationskulturen bis hin zur sogenannten Hochkultur reicht. Und all diese soziokulturellen Produktivitäten stellen zu Recht den Anspruch, dass Ausstellungen über sie gemacht werden.

Nun mag das Museum im Sinne des Uralt-Klischees, dass ganz wenige das meiste ver-

stehen, der Rest der BesucherInnen aus Scheu, sich zu blamieren, ein gewisses Interesse glaubt vorgeben zu müssen, weitgehend überholt sein; auch wurde es in den letzten Jahrzehnten nicht immer zum Vorteil „modernisiert“ und für ein Massenpublikum erschlossen. Das Phänomen der Blockbuster-Ausstellungen erscheint demgegenüber vielleicht als funktionierendes Modell, um die Vorgabe der quantitativen Evaluierbarkeit nach Kriterien der Rendite und der Optimierung der Tourismusindustrie zu erfüllen. Die erwähnten kulturgeschichtlichen Themenausstellungen aber sind mit diesem Organisationsstyp des Massentourismus nicht kompatibel. Entgegen dem früheren „höheren Bildungsbürgertum“ gibt es heute ein „höheres Ausbildungsbürgertum“, das allerdings wenig darum weiß, dass Bildung immer auch die *subjektive* Aneignung von Wissen bedeutet, um damit höhere Lebensqualität zu erreichen respektive mentale Distanzen aufzubauen, die heute flexibel zu handhaben sind. Um die Frage „Welche Rolle spiele ich im Film der anderen?“ für sich selbst innerlich schnell, sprich reaktiv beantworten zu können, ist soziokulturelles Bildungswissen erforderlich, ist doch die kulturelle Kompetenz letztendlich immer auch soziale Kompetenz. Mit der Kultur, die man sich als *cultural content* weder „reinziehen“ noch „runterladen“ kann, verhält es sich ähnlich wie mit dem Geschmack: Wenn jemand von sich glaubt, dass es reicht, bloß zwei Stunden am Tag Geschmack zu haben, hat er eben gar keinen.

Kulturgeschichtliche Themenausstellungen begegnen der Erwartung, die Komplexität unserer Welt in Wechselwirkung der relevanten Perspektiven, mit denen man den Blick auf sie werfen kann, aufbereitet zu bekommen, aus

dem notwendigen Verständnis geschichtlicher Entwicklung. Ein gewisses geschichtliches Verständnis ist schon deshalb auch für die Alltagsbewältigung notwendig, weil sich erst darüber die mentalitätsgeschichtlich gewachsenen Vorurteilsstrukturen, durch die sich Menschen unterschiedlichster Herkunft, Nationalitäten, Religionsgemeinschaften, politischer Systeme etc. gegeneinander abgrenzen – nicht zuletzt, um sich über Feindbildkonstruktionen ein eher fundamentalistisches Selbstbewusstsein aufzubauen und zu erhalten –, verstehen lassen. Andererseits ist zu bedenken, dass im heutigen eher engen Rollenverständnis, wo sich für Karrieren und sozialen Aufstieg die scheinbar erfolgreiche Identitätsmaske des Turbo-Egos anbietet, die kollektiven, Gemeinschaft stiftenden Identitätsbildungen meist vergessen, um nicht zu sagen verdrängt werden. Eine Revolution der Darstellungstechniken, die es sich zur Aufgabe macht, solche kritischen Ansprüche zu verwirklichen, hat sich begreiflicherweise der Herausforderung zu stellen, Anschaulichkeit, Interaktivität, einen hohen Kommunikationswert, Außenpräsenz durch digitale Netzwerke in *einem* Verständniskosmos synergetisch zusammenwirken zu lassen. Dennoch, die Rekonstruktion des gattungsgeschichtlichen Subjekts, das immer auch ein „ästhetisches Subjekt“ ist, bedarf weitreichender philosophischer, diskurstheoretischer, kunst-, kultur- und gesellschaftswissenschaftlicher, sozialgeschichtlicher, psychoanalytisch reflektierter, experimentell-avantgardistischer Konzepte, um dem erwähnten Bildungsanspruch einigermaßen gerecht zu werden. Die Themenausstellungen haben sich derartige Fragestellungen bewusst oder unbewusst zum Anspruch gemacht, so auch unser Versuch mit dem Format „Staging Knowledge“. Der

Inszenierungsgedanke, auch Wissen, also den *inneren* Akt des Denkens, im Sinne des „Frei-Redens“, naturgemäß die Fülle der Objekte und eine innovative Hermeneutik des Verstehensprozesses buchstäblich „auf die Bühne“ zu bringen, hat sich beim Autor aus der Erfahrung seiner Vorlesungstätigkeit seit den 1970er-Jahren ergeben – Vorlesungen, von Bildfolgen begleitet, die nicht bloß illustratives Beiwerk waren, sondern als Bildgeschichte einen durchaus eigenständigen Charakter hatten und „Erkenntnis für sich“ ermöglichten.

Eine zweite Komponente der Entstehung der Kulturtechnik „Staging Knowledge“ war die Erfahrung der Büroarbeitswelt, die sich über die sozialpsychologische Recherche zum Thema „Chefetage“ entwickelt hat, um letztendlich in die Errichtung der Ausstellung „Work & Culture“ zu münden – wobei eines klar wurde: Jede Bürosituation mit Schreibtisch, Kommunikationstechnik und sonstigen digitalen Umgebungen ist immer auch eine Arbeitsausstellung, allein deshalb, weil jede Person hinter diversen Schreibtischen allen anderen Personen zeigen möchte, dass sie arbeitet! So wurde für „Work & Culture“ – der Untertitel war „Büro. Inszenierung von Arbeit“ – genau dieser Inhalt zum Thema: Ausgestellt wurde, dass Personen an Arbeitsplätzen zeigen wollen, dass sie arbeiten. Aus diesem Verständnis hat sich der durchaus theatralische Aspekt einer Wissensvermittlung auf der Bühne vor Publikum herauskristallisiert – und anlässlich der nun recht groß geratenen Mozart-Ausstellung 2006 war das kuratorische Team schon nahe daran, selbige als Wissens-oper zu bezeichnen, zumal die Beschäftigung mit Mozart und Da Ponte solches ohnehin nahelegt. In dieser

Ausstellung wurde auch die Dauerbespielung durch „Frei-Reden“ erstmalig manifest: Während fünfeinhalb Monaten Ausstellungsdauer wurde täglich mehrstündig vor Publikum die Konzeptidee der Jubiläumsausstellung rhetorisch-performativ im Durchschreiten der Ausstellungsräume quasi immer wieder neu aufgeführt – und jeden Tag war Premiere. Auch der Begriff „Staging Knowledge“ entstand damals, und zwar durch einen Hinweis von Keith Baker, der die ursprüngliche Version „Knowledge on Stage“ als vielleicht begrifflich angebracht, aber schlecht formuliert befand und unserer Unternehmung die endgültige Begriffsformulierung „Staging Knowledge“ verlieh.

Als dritte Komponente für die Konzeptentstehung von „Staging Knowledge“ sei Harald Szeemann genannt, dessen „documenta 5“ und seine Ausstellungen, insbesondere die „Junggesellenmaschine“ und der „Hang zum Gesamtkunstwerk“, den Autor darin bestätigt haben, dass das kuratorische Fach eine *eigene* künstlerische wie wissenschaftliche Kompetenz (vor allem auch in der inspirierten Mischung dieser beiden Bewusstseinsfähigkeiten) sei – was man Harald Szeemann seitens der in seine Ausstellungen einbezogenen KünstlerInnen seinerzeit vorgeworfen hat, dass er sich nämlich als „Über-Künstler“ gebärde, der sich der „wahren KünstlerInnen“ bediene. Zum anderen öffnete dieser Gedanke im Hinblick auf Darstellbarkeitsformate von Wissenschaft enorme Perspektiven – und man kann sich vorstellen, dass der Unmut mancher eher konventionell gesonnener WissenschaftlerInnen, in einer transdisziplinären Gesamtshow quasi „verbraten“ zu werden, groß war.

Neben diesen Inspirationen und Beweggründen sah der Autor durch seine langjährige Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen (später Kunstuniversitäten), Akademien, Architekturausbildungsstätten und Universitäten in der Idee der rhetorisch-performativ bespielten Wissensinszenierung eine Möglichkeit, die kunst- und kulturwissenschaftliche Ausbildung an diesen Institutionen zu verbessern – und seit einigen Jahren dies auch für Schulen, Gymnasien und Pädagogische Hochschulen zu leisten. Die Grundeinsicht, dass Vermittlungsstrategie kultureller Inhalte immer auch Forschungsstrategie zu denselben sei (wie umgekehrt), brachte die Ambition in Schwung, den Prozess der Vermittlung kunst- und kulturwissenschaftlichen Wissens mittels sprachlich-textbasierter Objektivationsformen, wie sie seit den 1980er-Jahren als „Theoriediskurs“ abgehandelt wurden, durch das Miteinbeziehen des imaginativen Bilddenkens, zu dem Hans Belting seinen entscheidenden Beitrag geleistet hat, definitiv zu erweitern. Damit wurde die Bewusstseinsdimension des Geschmacks ins Zentrum der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungspraxis „Staging Knowledge“ gerückt, in der Absicht, insbesondere das ästhetische Urteil in Form einer entwickelten Fähigkeit von „Geschmacksintelligenz“ den bloß textgebundenen, abstrakten Theoriediskursen gegenüber aufzuwerten, denn auch die Resultate angewandter Geschmacksintelligenz wie die Erfahrung künstlerischer Produktivität generell haben einen Erkenntniswert *sui generis*. Als Ergebnis dieser Konzeption darf festgehalten werden, dass die Forschungspraxis „Staging Knowledge“ für die Wissenschaftsentwicklung jedenfalls den Beitrag erbringt, den Horizont wissenschaftlicher Hypothesenbildung erweitert zu haben.

Durch die Entwicklung der Kunsthochschulen zu Kunstuniversitäten kamen Begriffe wie „künstlerische Forschung“¹ oder „künstlerisch-wissenschaftliche Forschung“ auf. Insbesondere letzterer, von Gerald Bast, heute Rektor der Universität für angewandte Kunst Wien, damals maßgeblicher Jurist bei der Entwicklung des Kunstuniversitätsgesetzes, als Fähigkeitsbezeichnung für das künstlerische Zentralfach an Kunstuniversitäten definiert, hatte es dem Autor angetan; sah er doch darin die Paradoxie und den unauflösbaren Widerspruch in der Begriffsformulierung „künstlerisch-wissenschaftlich“ spannungsvoll zusammengebunden, von dessen wirkungsgeschichtlich produktiver Dialektik 1998 in der Lehr- und Lernpraxis an den jungen österreichischen Kunstuniversitäten zwar viel Theorie, aber noch wenig konkrete Praxis zu spüren war – und auch heute noch verbirgt sich hinter dieser Begriffskombination ein weites Land, in dem sich Anspruchshybride formulieren lassen, wobei Generationen von Studierenden darauf warten, von zukunftsweisenden Praxisformaten herausgefordert zu werden.

So entstand aus der Studienrichtung für „Experimentelle Gestaltung“ am Institut für bildende Kunst und Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz eine zusätzliche kleine Abteilung als PhD-Studium, die sich genau dieser Aufgabe zuwandte – mit dem Begriff „Staging Knowledge“ wurde der Name der Abteilung in der Studienordnung zumindest vorläufig verewigt.

1 Vgl. Giaco Schiesser: „Eine gewisse Frustration ... Paradoxien, Leerstellen, Perspektiven künstlerischer Forschung heute“, in: Departement Kunst & Medien der Zürcher Hochschule der Künste (Hrsg.): Praktiken des Experimentierens. Forschung und Lehre in den Künsten heute, Zürich 2012, S. 98–112.

Zuletzt, und gar nicht zuletzt, darf an dieser Stelle Klaus Heinrich, emeritierter Ordinarius für Religionswissenschaften an der Freien Universität Berlin, genannt sein, dessen Kommunikation mit dem Autor zum Großthema des „ästhetischen Subjekts“ über viele Jahre hinweg den philosophisch-kulturgeschichtlichen Horizont für die hier in Frage stehenden Ideen und Begriffe ermöglicht hat. „Staging Knowledge“ zum einen Kulturtechnik zu nennen, verweist auf die gattungsgeschichtliche Funktion kultureller Produktivität, zum anderen bezieht sich die Bezeichnung „künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis“ auf den obengenannten Anwendungsbereich für Universitäten, Kunstuniversitäten, Schulen, Gymnasien und deren Problemstellungen, die man vielleicht mit der Frage „Gibt es eine Ausbildung zur Bildung?“ charakterisieren kann. Vieles Nicht-Definierbare wurde dabei wichtig – vor allem die Erfahrung, dass nonchalante Beiläufigkeit im Konversieren die Effizienz des Vermittlungsvorgangs wesentlich erleichtert, sprich entspannt.

Die Kulturtechnik „Staging Knowledge“ als Ausstellungsformat folgt der Idee eines spaziergängigerischen Konversationsmodells – so wird die Ausstellung *zugleich* mit Materialrecherche und experimenteller Konzeptentwicklung vom kuratorischen Team buchstäblich „herbeigeredet“; nach der Eröffnung wird dann vor Publikum „weitergeredet“. Transdisziplinäre Inhaltsverknüpfungen und Betrachtungsperspektiven fokussieren sich in einer anschaulichen Kontextualisierung, die sich *performativ* aus der Obsession des „Frei-Redens“ entwickelt hat. Das Ausstellungsformat „Staging Knowledge“ war gewissermaßen ein Sekundärprodukt aus jener

Erfahrung, dass „frei gesprochene“ Vorlesungen mit zusätzlichen Bildfolgen eigentlich Ausstellungscharakter haben, und so hat sich der Respekt vor der Eigensinnigkeit des Bildes für die ästhetische Praxis von „Staging Knowledge“ bis heute erhalten. Überspitzt formuliert könnte man sagen, dass selbst die aufwändigste „Staging-Knowledge“-Ausstellung ursprünglich keinen anderen Grund gehabt hat, als in ihr vor Publikum zu reden.

Mit freier Rede inszenierte Wissensräume bespielen

Peripatetiker wissen, dass man seinen Gedanken buchstäblich nachgehen kann – so mag auch das flanierende Assoziieren beim philosophischen Diskurs ein Vorbild für diese rhetorische Bespielung von „Staging-Knowledge“-Ausstellungen gewesen sein. Dieser Duktus mochte gerade bei Komponisten-Ausstellungen zur Assoziation führen, diese Ausstellungen als „Wissensopern“ zu bezeichnen, wobei sich das kuratorische Team etwa in „Kognitions-Rezitativen“ ergehen konnte – vor allem die Ausstellungen zu Antonio Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, Joseph Haydn und zuletzt Gustav Mahler legten die Fantasie der Opernhaftigkeit nahe. Diese praktizierte Metapher verlieh der Gesamtveranstaltung etwas Mondänes oder einfach Elegantes, verfeinert allerdings durch parodistische Züge und Ironie. Nicht nur der Forschungs-, auch der Vermittlungsanspruch bestand jeweils darin, beispielsweise mit dem Publikum der Mozart-Ausstellung „Experiment Aufklärung“ buchstäblich „in der Gegenwart“ anzukommen, unter Berücksichtigung jener bisweilen plakativen Missverständnisse, die das späte 19. Jahr-

hundert mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert hatte. Trotz enormen Aufwands an Objekten und medial aufbereiteten Informationen basierte der Hype der Mozart-Ausstellung darauf, vor dem Hintergrund eines sehr weitläufigen Kultur-, Werk- und lebensgeschichtlichen Themenparcours die Konzeptidee vor den BesucherInnen durch kenntnisreich emphatisches Reden der KuratorInnen immer neu lebendig werden zu lassen.

Ein weiterer Inspirationsanlass für „Staging Knowledge“ war der Roman „Locus Solus“² von Raymond Roussel, dessen „Geschichte“ darin besteht, dass der Magier Martial Canterel vor geladenen Gästen in seinem Zaubergarten Situationen, wie Leute zu Tode kamen, immer wieder neu aufführte – in jeweils dafür vorgesehenen Grotten, Lauben und Winkeln des Gartens, wo beispielsweise Mosaik aus Milchzähnen und Fingernägeln eine bizarre Atmosphäre erzeugten. An derartigen Schnittstellen von poetischer Magie, seriöser Forschung und exzentrischem „Denkraum“³, der für Aby Warburg aus der kreativen Distanzleistung gegenüber der Begegnung mit Symbolen entsteht, myzeelartig verstreute Eskapismen in sich aufzunehmen, hat das Konzept „Staging Knowledge“ nicht unwesentlich vorangetrieben.

2 Raymond Roussel: Locus Solus. In der Druckfassung von 1914 und ergänzt durch Episoden aus der erstmals veröffentlichten Urfassung. Von Stefan Zweifel entziffert, kommentiert und aus dem Französischen übertragen, Berlin 2012; vgl. auch Michel Foucault: Raymond Roussel, Frankfurt am Main 1989.

3 Vgl. Horst Bredekamp/Michael Diers: Vorwort zur Studienausgabe „Aby Warburg – Gesammelte Schriften“, Berlin 2000, S. 9; sowie Ulrich Raulff: Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 19), Göttingen 2003, S. 72–116.

Hinsichtlich der Rezeptionskreativität des Publikums konnte immer wieder neu die Beobachtung gemacht werden, dass dieses sehr wohl lebendiges Interesse zeigt, die Denkbewegungen, die eine Ausstellungsidee konkret werden ließen, *live* mitzuvollziehen. Eine derartige Bereitschaft schließt die Ambition mit ein, den Affektmodulationen der Künstlerfigur des Komponisten, aber auch jenen seiner Opernfiguren, auf die Schliche kommen zu wollen, die gefühlten Utopieoptionen eines Herrschers wie Joseph II. nachzuvollziehen bereit zu sein und sich den Begeisterungsfantasien der Salondamen des ausgehenden 18. Jahrhunderts für die Aufklärung hinzugeben. So lässt sich plötzlich ein höfisches Ambiente des 18. Jahrhunderts vergleichsweise mühelos aneignen, erleichtert durch den radikalen Gestaltungsduktus, der darin bestehen mag, die ästhetische Repressionsmacht einer Schlossarchitektur beispielsweise durch den knallbunten, gestreiften und gepunkteten Roy-Lichtenstein-Teppich zu brechen – mit den Mitteln sarkastischer Ironie, nie jedoch der platten Attitüde des Zynismus. Insbesondere Jugendliche steigen spontan auf derartige, das Herrschaftsverhalten dekuvierende Vermittlungsangebote ein, nehmen die so gestalteten Schlossräume ungezwungen wie passager „in Besitz“ und mögen darüber erfreut sein, dass bei den Roben ausschließlich zeitgenössische Rokokokleider Verwendung finden – wobei die kuratorische Auswahl unter Vermeidung der reichhaltigen Depots für Rokokokostüme auf die extremen Hofroben eines Roberto Capucci, John Galliano und die feinsinnigen Kreationen von Alzeide Alaja fiel. Die einschüchternde Schlossarchitektur löst sich plötzlich in Inszenierungen von Bildungsbühnen auf und lässt die raffinierte Ambiguität von

Doppelbotschaften und von mit Höflichkeit maskierten Intrigen nachvollziehbar werden, und damit auch die frivole Welt einer schon korrodierenden Adelsgesellschaft des Absolutismus. Immerhin hat ein Fürst dieser Zeit auch deshalb Hofkünstler engagiert, um über deren Kunsttätigkeit seine Sehnsucht nach Individualismus durch gleichsam „outgesourcte“ Kreativität, die dem Aristokraten möglicherweise gar nicht so schicklich vorkam, zu befriedigen, respektive die Begehrlichkeit nach freier Selbstentfaltung, woraus das revolutionäre Bürgertum dann ein geschichtsphilosophisches Programm machte, sich gleichsam „besorgen“ zu lassen. So hat zum Beispiel Carl August eines Goethe bedurft, auf dass ihm dieser den poetischen Duft schöpferischer Freiheit vermittelte – um diese an einem Dritten erleben zu können, ohne sich dabei selbst exponieren zu müssen.

Bei derartigen historischen Settings, wie der Aktualisierung des Verhältnisses von Goethe als Hofkünstler gegenüber „seinem Fürsten“ Carl August oder Mozarts Beziehung zu Kaiser Joseph II., stellen sich bei „Staging-Knowledge“-Ausstellungen stets genuine Surrealisten ein, die aber indirekt den BesucherInnen die Inhalte nachdrücklicher zu vermitteln imstande sind als etwa coole Präsentationen wie die in einem sogenannten „White Cube“⁴, der sich mit pseudo-objektiver Atmosphäre beim Publikum insofern anbietet, als wären die ins Weiß gestellten Objekte aus ihrem geschichtlichen Zusammenhang quasi herausgeschnitten. Nun ist der Surrealismus als erkenntniserweckendes Prinzip heute nicht

4 Brian O’Doherty: *Inside the White Cube*. In der weißen Zelle, Berlin 1996; sowie Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt am Main 1991.

mehr en vogue, man versucht sich vielmehr in Abstraktionsformen, auch wenn diese etwa mit „anschaulich“ titulierte sind. Ein Wort wie „Coolness“ bedeutet ja auch, dass man sich keinem surrealistischen Schock mehr auszusetzen braucht, dass man dagegen gefeit ist. Und indem man sich *cool* dünkt, nimmt man eine völlig andere Haltung zu den eigenen wie den fremden Ängsten ein, tut so, als nähme man sie ohnehin alle wahr und schottet sich gleichzeitig von ihnen ab. Diese Abschottung aufzubrechen, ist der Approach von „Staging Knowledge“, und im Augenblick, in dem dies gelingt, bekommt der Surrealismus eine Chance. Bricht man als KuratorIn diese Fix-Einstellung gegenüber der Realität auf, merkt man plötzlich, dass man mit den Mitteln der Ausstellung auch etwas ganz anderes intendieren kann, als die BesucherInnen bloß mit dem posierenden Aufmerksamkeitsgestus steriler Objekte zu beglücken. Und als KuratorIn mag einem dabei die Erfahrung gelingen, dass man sich selbst durch das Ausstellungsmachen als ein ganz und gar „anderer“⁵ erkennt – etwa als derjenige, der man vielleicht vor langer Zeit schon gewesen ist. So ist denn auch das Ausstellungsformat „Staging Knowledge“ als ein Verwandlungsinstrument kreiert worden – und diesen Verwandlungsauber auch bei künftigen BesucherInnen als Erwartung zu unterstellen, ist Anspruch der Kulturtechnik „Staging Knowledge“. Die kreative Pointe eines Ausstellungskonzepts besteht ja darin, von der ausgestellten „Realität“ – es ist immer eine „Realität“, die ausgestellt wird – genau jenes Moment zu treffen, das diesen Verwandlungsauber auslöst. „Staging Knowledge“

5 Arthur Rimbaud: „Ich ist ein anderer“, Brief an Paul Demeny, 15. Mai 1871, zweiter Seherbrief.

verstand sich von Anfang an als ein Vermittlungsinstrument von kultureller Erfahrung und Wissen, das die Realität der Inhalte nicht von dem ihr innewohnenden Verwandlungszauber abschottet. Ganz im Gegensatz zu den überstrapazierten Kunst- und Kulturdiskursen, deren Anspruch, die einzige „real existierende“ Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft zu sein, noch dadurch überhöht wird, dass sich ausschließlich sprachbasierte Theoriediskurse im exklusiven Besitz der Deutungsmacht dünken, den KünstlerInnen ihre eigene Kunst erst verständlich machen zu können.

Das Modell der flanierenden KuratorInnen behagt BesucherInnen aller Altersgruppen, wecken doch flanierend parlierende KuratorInnen als dandyeske „Erscheinungen“ die Aufmerksamkeit des Publikums und regen deren Fantasie für die Entwicklung *eigener* Selbstinszenierungen an. Trotz und vielleicht gerade wegen dieses leicht provokativen Touchs wird ein Faible für das Sich-Einlassen auf Kultur und die Imaginationskraft von Kunstwerken animiert und unterstützt. Mag es, wenn schon nicht *cool*, dann zumindest *sexy* sein, sich der ästhetischen Ausdruckskraft eines Kunstwerks gleichsam hinzugeben, wie es letztendlich auch der Erfahrung des Kunst- und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg entspricht, wenn dieser zum Bild gewendet sagt: „Du lebst und thust mir nichts.“⁶ Ebendiese suggestive Kraft überhaupt erst einmal aufzuspüren, sie spüren und empfinden zu können, lässt sich nicht auf Knopfdruck abrufen, sondern bedarf einer prozesshaften Einübung und phasenhafter Gewöhnung.

⁶ Horst Bredekamp: „...Du lebst und thust mir nichts“. Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs“, in: Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions, Weinheim 1991, S. 1–7.

Sehnsucht nach Individualismus

Die angestrebte Subjektlosigkeit von Denkerin und Denker als ein Ideal postmoderner Theoriediskurse – wobei sich nicht erst heute die Postmoderne als eine Mode der Moderne erkennen lässt – ist längst passé; sind doch die Sehnsucht nach Individualismus und der Gestus souveräner Subjektivität als ein attraktives Ziel auch für die Jugendlichen unserer Gesellschaft ungebrochen vorhanden. Der verführerische Virtualitätszauber eines *second* und *third life* kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es auch noch ein vitales *first life* gibt, das seine kulturanthropologisch eigenen Ziele beansprucht. „Staging Knowledge“ geht es um das Wiederentdecken einer *real virtuality* der Einbildungskraft – des Möglichkeitssinns, um mit Robert Musil zu sprechen –, denn von der *virtual reality* der technologisch dominierten Bewusstseinsformation gibt es ohnehin genug. Besagte Sehnsucht nach Individualismus ist heute auch kaum noch ein romantisch-sentimentalisches Verführungsziel Einzelne bzw. Vereinzelter, sondern eine psychosoziale Überlebensfrage, zumal in der Welt des Managements „Dinge“ wie Kultur enorm verkürzt werden und Phrasen wie „Mensch, da gehen wir zum Kick-off-Meeting für die Creativity“ sich in den Köpfen der Menschen nachhaltig verfestigen. Was hätte nicht schon alles „kreativ“ werden sollen: die Volkswirtschaft, das Bildungswesen, die Krankenkassen, Universitäten, Schulen, Museen ohnehin. So wird ein gender-kompatibler Individualismus, vor allem als Selbstdarstellungsformat in Beruf und Privatleben, zu einer nahezu dringlichen Frage, umso mehr, als Kunst und Kultur seitens der tragenden gesellschaftlichen Kräfte wie Staat, Politik, Kapital als viel zu gering und

für die Menschen unbedeutend erachtet werden, wenn sie nicht gerade in der Objektgestalt des Konsums erscheinen.

Bereits in den Ausstellungen „Work & Culture“ (1998), „Alles Schmuck“ (2000) und insbesondere „Salieri sulle tracce di Mozart“ (2004) konnten wir positive Erfahrungen mit der fast permanent „geführten“ Ausstellung machen und wurden dabei überrascht, wie sehr dieses Modell bei den BesucherInnen „ankam“. Mit Impacts wie „Geisterzeugung ist auch libidinös besetzbar“ oder „Konversation lässt stets auch einen Verführungsaspekt mit anklingen“ etc. ließ sich die Atmosphäre der Salons vergegenwärtigen – galt es doch hypothetisch, eine plausibel unterstellbare Fantasieproduktion jener Zeit des *Début de Siècle*⁷ „vor und um 1800“ für ein Publikum von heute nachvollziehbar zu machen; einer Zeit, in der die Damen der Gesellschaft den pornosophischen Phantasmen einer Kultur der erotischen Erregungsstrategien gegenüber durchaus aufgeschlossen waren, und in der die Begleitinszenierungen zur sogenannten Liebeskunst den Alltag bestimmten: Sexualität war anno dazumal *more or less* eine erweiterte Kommunikationsform und problemloser, sprich moralentbundener, zu realisieren als beispielsweise hundert Jahre später, als

7 Mit dieser Jahrhundertwendenbezeichnung versucht der Autor, eine Korrespondenz zum Fin de Siècle herzustellen, das seinerseits auch eine Zeitenwende war, zu der das Phänomen einer „produktiven Dekadenz“ (auch in der Version „aktiv dekadent“ respektive „creative decadence“, je nach inhaltlichem Akzent) höchst lebendig war. Gemeint ist, dass in Zeiten der Korrosion und letztendlich der Auflösung gesellschaftlicher Werte-Cluster, moralischer Standards, Herrschaftshierarchien, keimender Revolutionen und utopischer Weltentwürfe eine erstaunliche Produktivität entstand, die mit neuen Kunstavantgarden, individuellen und gesellschaftlich-politischen Utopieformaten von Freiheitsobsession etc. aus den jeweiligen Zeitenbrüchen kreativ hervorgekommen ist.

etwa im wilhelminischen Deutschland der Jahrhundertwende um 1900 für den steifbärtigen Mann der preußischen Gesellschaft die so unterschiedlichen Klischeefiguren der Freigeister und Libertins Casanova und Don Giovanni in eins gesetzt wurden – eine Nivellierung, die jegliches Vorhandensein von Affekt- und Verführungskultur schmerzlich vermissen lässt.

Der moderne Individualismus entstand aus den freigeistigen Milieus des aufgeklärten Absolutismus und manifestierte sich seit damals als Anspruch in Persönlichkeiten, deren Freiheitsstreben für viele Nachfolgemodelle exemplarisch wurde. Neben den großen Salondamen Louise d'Épinay, Sophie Lalive de Bellegarde, Fanny von Arnstein oder Germaine de Staël, um nur einige zu nennen, waren für unser Konversations- und Flaneur-Konzept naheliegenderweise auch Charles Baudelaire, Marcel Proust, John Ruskin, James Joyce, Raymond Roussel, Harry Graf Kessler, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, für die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg auch H. C. Artmann, Konrad Bayer und Thomas Bernhard, um auch hier nur die wichtigsten herauszugreifen, wirkungsgeschichtlich relevant. Und sie sind es heute noch, lässt sich doch die verfeinerte „Lebensart“ des 18. Jahrhunderts – respektive die ästhetizistischen Eleganzen des 19. und 20. Jahrhunderts in ihrer Wirkungsgeschichte – am ehesten noch gegenüber den ästhetischen Ansprüchen einer Welt des „Lifestyle“ heute vertreten; zumindest könnte die Geschmacksintuition dieser vergangenen „Kultur-Epochen“ ein Innehalten vor dem Konsumzwangsverhalten bewirken, dessen Logik des Toppens perfekt zum „Turbo-Ego“ als Vorbild für die Rollengestaltung von ManagerInnen passt, die, durch

Effizienzfieber angefeuert, vermeinen, ihr *cooles* Konkurrenzdenken lasse sich linear und analog *easy* auf Fragen der gestaltbaren Lebensqualität übertragen. Doch im bisweilen verkrampften Versuch, souverän und locker, cool oder chillig zu sein, eigentlich zu wirken, entgleiten die Bestrebungen der Lifestyle-Aficionados, und die Bandbreite der Verwirklichung dieser Anstrengungen reduziert sich auf die Karriere „vom Poseur zum Parvenu“⁸. Schon Mitte der 1970er-Jahre stellte Margarete Mitscherlich fest, dass nichts so sehr ein Massenphänomen sei wie der Drang, sich von der Masse abzuheben. Die Präntion, sich in eine Ikone seiner selbst zu verwandeln, ist im Kampf um den exzeptionellen Individualismus seit den 1960er-Jahren (und im Grunde bis heute verschärft) jedoch passé: Eine längst vollzogene Selbststilisierung im Zeichen des durchgängig perfektionierten Ästhetizismus, an dem all die anderen vor Neid verblasen mögen, ist als ein hermetisches Modell längst langweilig geworden, weil nicht gemeinschaftsstiftend, nicht kollektivierungsadäquat, nicht mehr gesellschaftsfähig. Die Faszination, dass die singuläre Selbstüberhöhung den anderen schlicht den Atem raubt, ist entleert, abgepannt und letztendlich auch eine Zumutung anderen IndividualismusedeptInnen gegenüber, zumal man sich, einer vorbildsuggestiven Narzissmus-Exhibition erliegend, eigene Entwicklungsmöglichkeiten ästhetizistischer Selbstfindung vermässelt. ModemacherInnen, ArchitektInnen, Talkshowstars, DesignerInnen, RegisseurInnen, AutorInnen, SchauspielerInnen und viele andere mehr werden zwar immer noch vielleicht angebetet, sind aber darin austauschbar,

⁸ Herbert Lachmayer: „Vom Poseur zum Parvenu“, in: Falter, 7.12.2011.

vorgängig relativierbar geworden. Heute geht es vor allem darum, den vielen Menschen eines Landes von demokratischem Zuschnitt aktuelle Individualismuskonstruktionen anbieten zu können, die auch *en masse* bei den je Einzelnen funktionieren – auf der Grundlage der Entwicklung eines Freiheitsgefühls auf der realen Grundlage durchaus restriktiver Bedingungen. Auch H&M erfüllt eine Individualisierungsaufgabe: Wer sich von der Warte habitualisierter Überheblichkeit darüber mokiert, wird im Bestreben, als – letztlich auswechselbare – Lifestyle-Ikone der Anonymität zu entgehen, scheitern. Lifestyle als ein Kastensymbol braucht diesen permanenten Ausgrenzungseffekt, um seinen AnhängerInnen Selbststärkung zu suggerieren: Paradoxerweise wird angestrebte Singularität scheinbar dort erreicht, wo erstaunlich viele das Gleiche tragen, parlieren und denken. Der Begriff „Entgrenzung“ im ständisch-sozialen wie auch im kritisch-visionären Sinn bedeutet heute keinesfalls mehr „Gegenweltkonstruktion“, ein Begriff, der in den Utopie-Phantasmagorien ab den 1960er-Jahren mehr und mehr den Imaginationsraum von Realitätsflüchtigen strukturierte. Schon damals wahrhaftig und heute unumgänglich ist hingegen die Begrifflichkeit der „Zwischenwelten“ und der „Zwischenwesen“. Zu bedenken ist dabei, dass in einem Zeitalter der Globalität von digitalen Medien Raum und Zeit als reale Größen wenn nicht beseitigt, so doch beweglich gemacht werden. Die Sprache partizipiert an dieser Veränderung der Zeit, vor allem hinsichtlich jener Geschwindigkeiten, die man im Erinnern, im Aufrufen anderer Zeiträume, einschlagen kann. „Vergegenwärtigung“ partizipiert daran, dass Räume in einer Weise imaginativ und technologiebedingt gleichzeitig existieren und diese

Gleichzeitigkeit trotzdem in einer Sequenz auftritt, und zwar, paradox genug, im realen Raum. Gleichzeitigkeit und Gleichortigkeit treten als Konstruktionen eines digitalen Verkehrs in unser Bewusstsein. Im kritischen Durchschauen dieses Verstrickungszusammenhangs werden die Zwischenwesen, einst als *untot* kategorisiert, plötzlich lebendig und haben ihr *first, second* und *third life*. Ohne sich dessen bewusst zu werden, imaginieren wir in unserer beschleunigten Effizienzgesellschaft immer Zwischenwesen: angesiedelt zwischen Tod und Leben, zwischen Himmel und Erde, oder etwa zwischen Hund und Mensch. Diese Zwischenwesen werden bei den rhetorischen Spaziergängen auch herbeigeredet; dabei muss der Zuhörende in gewisser Weise zu einem Katalysator werden: Zuhören aktiviert ein Zukunftspotenzial für die ganze Ausstellungsinszenierung – all die angebotenen Inhalte, Bedeutungstresore etc. erwecken einen Prozess des Verstehens, was ja auch mit Durchstehen zu tun hat und so viel sagt, dass man nicht an irgendeiner Sache nur herumkratzt, sondern ihrer „durchaus inne“⁹ werden möchte. Wenn man sich selbst zum Verstehenspartner wird, was bei „Staging Knowledge“ unausweichlich ist, kommt das einem Prozess gleich, den einem PsychoanalytikerInnen in der Analyse zu bescheren versuchen.

In Walter Benjamins Skizze zu Baudelaires Vorstellungen von der Figur des Dandys tritt der Heros des vorbürgerlichen Zeitalters zuletzt als Dandy auf: „Der Dandysmus ist ihm [Baudelaire], der letzte Schimmer des Heroischen im Zeitalter der Dekadenz‘. Es gefällt ihm, bei Chateaubriand einen Hinweis auf indianische

Dandys zu entdecken – Zeugnis der einstigen Blütezeit jener Stämme. In Wahrheit ist unmöglich zu verkennen, dass die Züge, die im Dandy versammelt sind, eine ganz bestimmte geschichtliche Signatur tragen. Der Dandy ist eine Prägung der Engländer, die im Welthandel führend waren.“¹⁰ Dies soll daran erinnern, dass der Dandy keineswegs weltfremd ist, wie es vielleicht der Flaneur in Edgar Allan Poes „Mann in der Menge“ gewesen sein mochte, sondern in deutlicher Abhebung von der Figur des „Parvenu“, der sich vor allem als patziger Selbstdarsteller geriert, mitunter ein Virtuose der Selbstreflexion, ausgedrückt durch eine beispiellose Raffinesse von Selbststilisierung. Für die Konzeption der kuratorischen „Figur“ bei „Staging Knowledge“ war und ist dieser geschichtliche Horizont der Individualismus-Stilisierungen von größter Wichtigkeit, zumal sich darin stets auch die Idee der Welterfindungen mitverwirklicht hat. So spiegelt sich in den höchst individuellen Ausprägungen dandyesker KünstlerInnen und so mancher Intellektuellenfigur des 19. Jahrhunderts die Allmachtsfantasie wider, die noch als Habitus der Hofkünstler auf die Anspruchshybride des romantischen Künstlergenies übergegangen ist: Zur Stilisierung des Genie- und Virtuositums erfinden diese „Superstars von einst“ immer auch eine Welt um sich herum, die zu betreten das Privileg oberster gesellschaftlicher Kreise, kongenialer Connaisseurs oder wahrer Kunstbesessener war. Auch wird dabei der Typus des kunstproduzierenden Einzelgängers zu einem Standard, die Verherrlichung und persönliche Idealisierung seiner Schöpfung wird zum Mittelpunkt gar mancher Kunstreligion,

9 Vgl. Platons „7. Brief“

10 Walter Benjamin: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1–2, Abhandlungen. Frankfurt am Main 1980, S. 599 f.

der gegenüber jeder Verweigerer als Banause gezeißelt wird. In der „Entzweiung“¹¹ des bürgerlichen Individuums zwischen „öffentlich“ und „privat“ wird gerade die Genie-Innerlichkeit der KünstlerInnen zum allerhöchsten Arkana, sprich Geheimnis, erkoren, legitimiert dies doch den Wunsch des bürgerlichen Aufsteigers, selbst ein solches zu haben. Ein Künstler wie Baudelaire hat sich genau diese „Nische“ als Urgrund seiner prekären Existenz erhalten, um erst in der nihilistischen Selbstaufgabe von bürgerlicher Privatheit produktiv bleiben zu können – für ihn mag gelten, dass er sich seine eigenen „Vorlagen“ erst poetisch kreierte, um den Facettenreichtum seines Individualismus, bildlich gesprochen, zu „tanzen“. „Hinter den Masken, die er verbrauchte, wahrte der Dichter in Baudelaire das Inkognito. So herausfordernd er im Umgang erscheinen konnte, so umsichtig verfuhr er in seinem Werk. Das Inkognito ist das Gesetz seiner Poesie. Sein Versbau ist dem Plan einer großen Stadt vergleichbar, in der man sich unauffällig bewegen kann, gedeckt durch Häuserblocks, Torfahrten oder Höfe. Auf diesem Plan sind den Worten, die Verschworenen vor dem Ausbruch einer Revolte, ihre Plätze genau bezeichnet. Baudelaire konspiriert mit der Sache selbst.“¹² Das Modell des Flanierens, als Metapher für einen heute immer notwendiger werdenden Individualismus, sowie die Zuwendung einer gesteigerten Aufmerksamkeit für einen zeitgemäßen, gender-offenen Dandyismus ganz und gar neuer

11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie“, in: Gesammelte Werke Bd. 2, Jenaer Schriften 1801–1807, Frankfurt am Main 1986, S. 20.

12 Walter Benjamin: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1–2, Abhandlungen. Frankfurt am Main 1980, S. 601.

Prägung, der nunmehr vor allem als ein kreatives Individualismusformat von Frauen verwirklicht wird, ist ein Freiheitsgebot der Stunde. Konzipiert nicht als nostalgische Referenz, sondern als ein Denkbild, wenn nicht als Metapher, für das Sich-Einlassen auf Kultur, jenes bereits erwähnte produktive Innehalten, um sich der ästhetischen Wirklichkeit und Sogkraft von Kunst auszusetzen, wie es Aby Warburg – in der Manifestationsabsicht, seine Affekte und Emotionen darzustellen – mit seinem „Bilderatlas“¹³ getan haben mochte.

„Hermeneutic Wallpapers“

Das Modell einer rhetorisch-performativen Beispielung solcher „Wissensbühnen“ ist ebenso elementarer Bestandteil des Konzepts, wie es die „Erzählenden Tapeten“ sind, die sich als „Hermeneutic Wallpapers“ über die Wände des gesamten Ausstellungsparcours erstrecken. Die Embleme, die den Rapport der „Wallpapers“ mit ausgewählten Images bestücken, vergegenwärtigen den Prozess der inhaltlichen Kontextualisierung des jeweiligen Themas, der als eine Mischung aus realem „Bild-Futter“, unbewussten Zwischeneindrücken, Readymades der Alltagsästhetik und historisch gesichertem Wissen etc. die theoretischen Überlegungen und Hypothesenbildungen von Anfang an begleitet und so zum eigenständigen wie eigensinnigen Teil der Konzeptentwicklung wird. Über die vielen Monate der Ausstellungsvorbereitung hinweg dient diese – vor allem intuitive – Arbeit *an* und *mit* den Emblem-Tableaus zur Ermöglichung eines reaktionsschnellen Perspektiven-

13 Aby Warburg: „Der Bilderatlas Mnemosyne“, in: Ders.: Gesammelte Schriften II, 1, hrsg. von Martin Warnke und Claudia Brink, Berlin 2000.

wechsels zwischen der subjektiven Einlassung auf das Thema, der wissenschaftlichen Theoriebildung als Objektivierungsversuch und der künstlerischen Spontaneität zur Inspiration. Transdisziplinär allemal, geht es beispielsweise um die paradoxe Verschränkung rational ergründbaren bzw. begründbaren Wissens mit dem assoziativ Unbewussten – in ihrem Aufeinanderfolgen eben nie planbar. In diesem oszillierenden Spannungsfeld zwischen wissenschaftlich-analytischer Erkenntnisstrategie und künstlerischer Intervention beginnt sich eine Polarisierung zwischen „magisch-verschmelzend“ und „logisch-distanzierend“¹⁴ herauszukristallisieren, wie es Aby Warburg als Grundkonstellation seiner Symboltheorie begrifflich gefasst hat. Im schon erwähnten „Bilderatlas“, mit dem er auch gereist ist, arrangierte er bisweilen täglich neue Konfigurationen der Bilder, brachte sie in je andere Nachbarschaften und ermöglichte sich so eine analytisch-sinnliche Theoriepraxis im obsessiven Kosmos seiner Parallelwelten – ein existenziell exponierter Weltenerfinder im Dienste einer avantgardistischen Kunst- und Kulturwissenschaft von nachhaltiger Wirkungsgeschichte. Die „künstlerisch-wissenschaftliche“ Forschungsstrategie „Staging Knowledge“ lässt sich in Affinität zu Warburgs Konzept konsequent auf vergleichbare Antagonismen ein und spitzt diese Polarisierungen weiter zu. In dieser Geisterzeugungs-Manege erweist sich die Erwartung harmonisierender Synthesen als Illusion und als Wunschdenken; da gibt es auch heute nichts mehr „in den Griff“ zu kriegen, vielmehr kommt es darauf an, all die exzentrischen Gegensätzlichkeiten in

14 Dorothee Bauerle: Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, Münster 1988.

unseren Erkenntnis-, Gefühls- und Alltagswirklichkeiten auszubalancieren, damit sie in Bewegung bleiben – und man selbst auch.

Mit dem 18. Jahrhundert in der Gegenwart ankommen

Der Inszenierungsanspruch der „Staging-Knowledge“-Ausstellungen besteht weniger im Event-Charakter der Produktionen, sondern schlägt den Bogen zu einer Bühnenmetapher, die auf das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der Aufklärung, verweist. Es geht dabei um die bewegten Jahrzehnte vor und nach der Französischen Revolution, als sich mit dem zeitgemäß radikalisierten Freiheitsgefühl auch der moderne Individualismus in Kunst, Philosophie und den Wissenschaften mit Vehemenz herauszubilden und zu behaupten begann; fand doch damals ein politischer wie gesellschaftlicher Kulturbruch statt – ein *Début de Siècle* „vor und um 1800“. Bei den „Staging-Knowledge“-Ausstellungen werden transdisziplinäre wie intermediale „Wissensräume“ inszeniert, die im Geiste Aby Warburgs auch „Denkräume“ sind. Die Zeit der Aufklärung, zwischen Absolutismus und dem Aufschwung des Bürgertums im 19. Jahrhundert, ist mit ihren Zukunfts-Potenzialen von einst immer noch relevant – man denke nur an die Ideenfülle der wissenschaftlich-technischen Erfindungen, die dann im bürgerlichen 19. Jahrhundert oder auch später verwirklicht wurden. Damals entstand nicht nur die noch neue Sehnsucht nach Individualismus, gleichzeitig vollzog sich auch der Wechsel vom Hofkünstler zum romantischen Künstlergenie. Am Rande bemerkt, war das Konstrukt der bürgerlichen Identitätsbildung, mit der psychisch stets überforderten Instanz eines „Ichs“, der Unterdrückungswucht

der „Über-Ich-Gewalten“ und einem ständig am Bewusstsein knabbernden „Es“ kein nachhaltig glückvolles Persönlichkeitsmodell – nicht nur aus diesem Grund ist die Persönlichkeitskonstruktion des ausgehenden 18. Jahrhunderts nach der Psychologie des „Sehens und Gesehenwerdens“ und vor allem durch die überlebenswichtige Kompetenz, in Parallelwelten gleichzeitig existieren zu können, für uns heute wieder aktuell: weil die technologiesozialisierten Jugendlichen von heute tendenziell auch in Parallelwelten existieren können, weil müssen.

Im 18. Jahrhundert – vor der Trennung in Geisteswissenschaften (*Humanities*) und Naturwissenschaften (*Sciences*) – wurde noch im Sinne einer „prä-disziplinären“ Wissensgesellschaft „gedacht“. Kunst, später als irrational in die Domäne des Unbewussten abgeschoben, war sensualistisch-differenziertes Segment einer „Geschmacksintelligenz“, die in den Salons der Zeit als soziale Kompetenz, überlebensnotwendige Galanterie und Konversationsfähigkeit unverzichtbar war. Das Unbewusste im psychischen Machiavellismus des 18. Jahrhunderts, noch nicht durch Schuldgefühle bereitende Verdrängung überfordert, stand dem Spiel der Verführung oft näher als jenem Format des Unbewussten, das durch verinnerlichten Lustverhinderungszwang die zwischenmenschlichen Beziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft belastet hat; die Gesellschaft des Rokoko war im Grunde amoralisch, aber nicht unmoralisch. Dienten die höfischen Künstler noch zur Bepflanzung des Fürsten und seiner adeligen Entourage, bedienten später die Künstlergenies des 19. Jahrhunderts die moralisierende „Kunstreligion“ eines Bürgertums, das die Idealisierung der Kunst, oder was sie dafür hielten, vor

allem dafür benutzte, seine Verdrängungsdynamiken zu regulieren. In der Mozart- und Goethe-Zeit war Kunst als Medium den diversen Wissensformen und ihren Darstellungsformaten noch ziemlich ebenbürtig, zumal sie der philosophischen wie wissenschaftlichen Erkenntnis eine Bühne der „Denkpraxis“ bot. Die Kontextualisierung des Wissens vollzog sich in den Vorstellungswelten künstlerisch-kultureller Einbildungskraft – darin hatten Wissenschaftler, Diplomaten, herrschende Fürsten wie auch die Künstler gebildet und ausgebildet zu sein. Mit intuitivem Verstandesgebrauch, mythologischem Bildwissen und jener überlebenswichtigen Galanterie-Strategie besaßen KünstlerInnen und ihr Publikum eine Fähigkeit, die sich mit dem Begriff „Geschmacksintelligenz“ zutreffend beschreiben lässt.

Geschmacksintelligenz als Erkenntnisformat

In dem Begriff der Geschmacksintelligenz verbindet sich das Sensibilisierungspotenzial des „ästhetischen Urteils“¹⁵ in seiner Tendenz zu progredienter Verfeinerung mit sinnlich-anschaulicher Reflexivität. So gesehen ist Geschmacksintelligenz ein Bewusstseinsvermögen, das sowohl den Bereich der nonverbalen Sinnlichkeit, den Spontangestus des Unbewussten und die authentische Unmittelbarkeit von

15 Vgl. Kant, Paragraf 9 der „Kritik der Urteilskraft“: „Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hiebei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt. Also muss der Gemütszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte in einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnis überhaupt sein. [...] und bei einem Verhältnisse, welches keinen Begriff zum Grunde legt [...] ist auch kein anderes Bewusstsein desselben, als durch Empfindung der Wirkung, die im erleichterten Spiele beider durch wechselseitige Zustimmung belebten Gemütskräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes) besteht, möglich.“

Affektmodulationen zu vergegenwärtigen imstande ist, und dabei zugleich strukturbildend in die Domäne kausalitätsbestimmter Erklärungsrationalität der Wissenschaften hineinreichen kann. Geschmacksintelligenz schafft auch die Voraussetzung für das Selbstbewusstsein einer ästhetizistisch agierenden Persönlichkeit, und sei es nur, um einer vielleicht bizarren Freiheitsobsession nachzugehen. Sie erweitert und intensiviert das Wissen um künstlerische Produktivität – letztendlich und heute sehr aktuell, um dieser als „bloß subjektiv“ deklassierten Erfahrungsdimension Erkenntnisstatus *sui generis* zuzuschreiben.

Naturgemäß ist die Interpretationsroutine der Theoriediskurse aus der Kunst- und Kulturforschung und -vermittlung nicht wegzudenken, doch sollte man nicht übersehen, dass ein verinnerlichter Theorieanspruch bisweilen das luzide Wahrnehmen der Wirklichkeit überlagern bzw. das Sensorium für Sinnlichkeit sowie die Anschaulichkeit des Denkprozesses beeinträchtigen kann. „Staging Knowledge“ versucht, die Frage „Wie viel Diskurs verträgt ein ästhetisches Gefühl?“ stets ernst zu nehmen, und hält sich bewusst, dass man die Geschmacksintelligenz des Publikums nicht unterschätzen und ihm die Fähigkeit intuitiver Erkenntnis nicht absprechen darf, gibt es doch zweifellos ein fühlendes Erkennen und reflexive Empfindungen. Zahlreichen Kunstkonsumenten von heute widerstrebt der umfassende Deutungsanspruch einer abstrakt-theoretischen Diskurspraxis, die glaubt, die ästhetisch so vielfältig erscheinende Wirklichkeit so lange mit theoretischen Reflexionen gleichsam „bürsten“ zu können, bis – salopp gesprochen – der „Lack“ der Sensualistik ab ist. Die Jugendlichen von heute wollen

keine „aufgesetzte“ diskursvermittelte Distanz zur Kultur, um sie angeblich besser verstehen zu können. Die emphatische Anverwandlung an das Kunstwerk schließt intellektuelles Denken nicht aus, dieses muss sich aber, im Rahmen unserer Einbildungskraft, als inspirierend und konsistent erweisen. Wissenschaft und Kunst wurden seit dem 19. Jahrhundert auseinandergetrieben, und so hält der mentalitätsgeschichtlich gewachsene Zwang des Objektivierens die Wissenschaftler durch das Regelwerk des Verstandes im Bann, wie die Künstler im Zeichen der Freiheitsobsession einem radikalen Subjektivismus verpflichtet bleiben. Man muss sich schon konsequent und im Detail auf diese komplexen Nicht-Entsprechungen und verschütteten Gegensätzlichkeiten zwischen künstlerischer Intuition und wissenschaftlicher Analytik einlassen, um freizulegen, was die Kunst erkenntnisrelevant macht und die Wissenschaft intuitiv-visionär. Verfolgt man hingegen den Anspruch, die erscheinende Wirklichkeit ausschließlich durch das Regelwerk des Verstandes zu erfassen, führt deren rational-begriffliche Erkenntnis – wie zugleich scheinbare Entängstigung einer dermaßen begriffenen Wirklichkeit – zur Domestizierung der ursprünglich unfassbaren Realität, zur Definition von „Phänomenen“, über die man dieser Realität Herr zu werden vermeint – nur: Wenn die gesamte Wirklichkeit auf „Phänomene“, um es salopp neudeutsch zu sagen, heruntergebrochen wird, entsteht der Effekt, dass diese letztendlich zu Haustieren unserer Subjektivität werden.

Die salopp formulierte Konzeptidee, „Staging-Knowledge“-Ausstellungen deshalb zu machen, um in ihnen „reden zu können“, ist womöglich zu kurz gefasst – dem Vorgang angemessener

wäre die Formulierung, „um in ihnen die Sprache zu lösen“, was einer Pathosformel gleichkommt, die jeweils von Ausstellung zu Ausstellung neu zu aktualisieren wäre. Damit ist keineswegs etwa der Kabarettist gemeint, der „Sprache zu lösen“ vermag, vielmehr ist für unseren Zusammenhang daran gedacht, die Fixierungen der Sprache zu lösen, was ja bedeutet, auf die Mehrschichtigkeit der Objekte zu sprechen zu kommen, indem man sich auf die Doppelbödigkeit, Doppeldeutigkeit, auf die Ambiguität der Wörter einlässt – auch wenn man aus diesem Dreh dann nicht mehr ohne weiteres herauskommt und die Sätze plötzlich nur mehr doppeldeutig, doppelbödig, ambigüös „funktionieren“. Andererseits heißt die „Sprache lösen“ auch, aus der Sprachlosigkeit herauszukommen, den Dingen, Objekten gegenüber nicht sprachlos zu bleiben. Der philosophisch-aufklärerische Hang äußert sich auch darin, sich gegen die „falschen Sprachen“ zu wehren, die einem andauernd aufgenötigt werden: Management-Sprech, verkürzende Werbesprachen, Wissenschaftsjargon etc. In einer „Staging-Knowledge“-Ausstellung aus dieser Sprachlosigkeit herauszufinden meint, dass man in den transdisziplinären Konstellationen, die in ihr zusammentreffen, gleichsam einem „Partner“ begegnet, der nun seinerseits zu „reden“ beginnt. Die Sprache selbst wird zu einer Art ebenbürtigem Partner der Ausstellungsgegenstände, der dargestellten Inhaltsbereiche etc., zu einem human-medialen Operateur – so wie die „Hermeneutic Wallpapers“, die „Psychonautic Carpets“, das Groß und Klein und Riesengroß der Gegenstände, so wie Entfernung und Nähe und alles andere auch: All diese Bedeutungen schwingen immer mit, wenn nach dem „Herbeireden“ der Ausstellung in ihr vor Publikum „weitergeredet“ wird. So

verstanden, ist „Sprache lösen“ in der Vermittlungswirklichkeit des Durch-die-Ausstellung-Spazierens der menschlichen Gewohnheit vergleichbar, Tiere zum Sprechen zu bringen: Mit Tieren redet man ganz anders, als man es gewohnt ist, schafft andere Verhältnisse als jene der Kausalität, braucht sich auch nicht an die konventionelle Ordnung von Sätzen, Gedanken etc. zu halten, sondern kann Assoziationen direkt in Sprache umsetzen – ein Reichtum der gegenwärtigen Präsenz, der in geordneter Satzfolge nur schwer zu erzielen ist. Und vielleicht ist genau damit jene insgeheime Absicht der Kulturtechnik „Staging Knowledge“ angesprochen, das Unbewusste durch ein ganz anderes Ritual zu evozieren – nämlich *diesseits* der Therapie. Möglicherweise verbirgt sich eben darin eine zeitgemäße Aktualisierung von Aufklärung heute.





Eingangsbereich der Ausstellung „Wolfgang Amadé“ im ZOOM Kindermuseum Wien mit „Hermeneutic Wallpaper“ nach Piccini mit geschlossenem Vorhang