

Aus:

PAUL DIVJAK

Integrative Inszenierungen

Zur Szenografie von partizipativen Räumen

März 2012, 140 Seiten, kart., 19,80 €, ISBN 978-3-8376-1942-3

Angesichts des gegenwärtigen Trends zum Event, zur flächendeckenden Inszenierung von aktuellem Lebensraum und virtueller Umgebung, kommt Zwischenorten der Performativität maßgebliche gesellschaftskulturelle und -politische Bedeutung zu: Hier können Begegnung und (Erfahrungs-)Austausch stattfinden, Konventionen befragt und innovative Ansätze ausprobiert werden. Paul Divjak propagiert die Grenzniederlegung und Auflösung von Aktions- und Handlungsmustern: Anhand exemplarischer Manifestationen der integrativen Inszenierung im Theater, im Kontext der kulturwissenschaftlichen Vermittlung und in der Bildenden Kunst analysiert er Inszenierungsstrategien, die Rezipienten als Akteure adressieren und neue partizipatorische und geistige Möglichkeitsräume öffnen.

Paul Divjak (Dr. phil., MAS) ist Autor, Konzeptkünstler und Kulturwissenschaftler.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1942/ts1942.php

INHALTSVERZEICHNIS

INTEGRATION UND SUBVERSION.	
Vorwort der Herausgeber	11
EINLEITUNG	15
EXPOSITION	21
I. RAUMREFLEXIONEN	
I.1 Zurück zum Raum	27
I.2 Handlungstheorie als Mittel der Deutung	29
I.3 Handlungsfelder	31
I.4 Besetzte Räume	32
I.5 Raumgefühl	34
I.6 Dialektisches Erleben	35
I.7 Code connu	36
I.8 Am Nullpunkt	38
I.9 Grenzöffnungen	38
II. THEATRALE RAUMORGANISATIONEN	
II.1 Raumerfahrungen	41
II.2 Der performative Raum	42
II.3 Atmosphären der Anwesenheit	44
II.4 Andere Schauplätze	45
III. EINBRUCH DES REALEN	
III.1 Wider die Leichtigkeit und Flüssigkeit des Systems	47
III.2 Vom öffentlichen Raum zum Medienraum	50

IV. KUNST/RAUM	
IV.1 Raumkonstruktionen	54
IV.2 Status Quo Vadis	56
IV.3 KulturproduzentInnen	57
IV.4 Vom <i>dritten</i> zum <i>vierten</i> Ort	59
IV.5 Happening	61
IV.6 Installation	65
IV.7 Kunst im öffentlichen Raum	66
V. WISSENSVERMITTLUNG	
V.1 Museum	70
V.2 Science Center	73
VI. MAPPING: DIE INTEGRATIVE INSZENIERUNG	
VI.1 LOVEPANGS™	76
VI.1.1 Der Kongress tagt	77
VI.1.2 Parallelgeschehen	78
VI.1.3 Symbolische Klimatisierung	81
VI.1.4 Bewegung in Richtung Zukunft	85
VI.2 „MUSEUM INSIDE OUT“ – ARBEIT AM GEDÄCHTNIS	
VI.2.1 Bestandsaufnahme	88
VI.2.2 Bewegung ins Innere	91
VI.2.3 Erfahrungshorizonte	95
VI.2.4 Von der Idee zur Raumorganisation	98
VI.3. „RAUM FÜR SEXKULTUR“ (CHRISTOPH BÜCHEL)	
VI.3.1 Parallelgeschehen des Konzeptuellen	102
VI.3.2 Der Kunst ihre Kunst	103
VI.3.3 Die Inszenierung der Desorganisationsproblematik	105
VI.3.4 Raum für Sexkultur	108
VI.3.5 Der Skandal als Ritual	110
VI.3.6 Die Secession als Swingerclub	111
VI.3.7 Bestandsaufnahme	113
VI.3.8 Höhlenkonstruktionen	118

VI.4 APPENDIX: „BARRECTUM“ (ATELIER VAN LIESHOUT)	
VI.4.1 Die Innenwelt in der Außenwelt	121
VI.4.2 Partizipation im Arsch	123
VII. SCHLUSSWORT	125
VIII. BIBLIOGRAFIE	128

INTEGRATION UND SUBVERSION. VORWORT DER HERAUSGEBER

Ralf Bohn, Heiner Wilharm

Die Reihe *Szenografie & Szenologie* veröffentlicht Monografien und Aufsatzbände zur Theorie und Praxis der Szenografie, einem seit Jahren zunehmend attraktiveren Ausbildungs-, Berufs- und Praxisfeld der Raum- und Mediengestaltung mit dem Ziel strategischer Ereignis- oder – neudeutsch – Eventplanung. Der vorliegende Band von Paul Divjak zur Szenografie partizipativer Räume beschreibt solche Inszenierungstätigkeit unter Berücksichtigung soziologischer Ansätze, insbesondere im Blick auf neuere Vergemeinschaftungsformen, die den Risikohaushalt bürgerlicher Kunstplanung oftmals überschreiten. Dies unterstreicht die Diskursfähigkeit einer szenografisch szenologischen Analyse, die sich keineswegs nur an künstlerischer oder gestalterischer Praxis orientiert.

Szenografisch intendierte und herbeigeführte Ereignisse setzen auf Strategien der Sozialisierung ihrer Klientel und die Möglichkeiten kommunikativer Moderation und Affektmodulation ihres Publikums. Die angestrebten Gemeinsamkeiten zwischen Machern und Nutzern werden dabei szenografisch imaginiert und konzeptuell antizipiert. Mithin stellt sich die Frage, welche Pointe die *Integrative Szenografie* bieten könnte, wenn dies die Voraussetzung aller szenografischen Ambition darstellt. Der Anspruch auf Integration hebt die Grenze zwischen Veranstaltern und Veranstaltung nicht auf. Allein vermag der Reflex darauf den Macht- und Autorisierungsanspruch dieser Art Grenzziehung zu verdeutlichen und versuchen, über Möglichkeiten seiner Auflösung nachzudenken. Freilich hat es in Spektakel und Skandal immer schon eine Verselbständigung des Ereignisses gegeben – für eine autorisierende Szenografie einer Art Usurpation der Inszenierung im Spiel. Der erweiterte Experimentalraum des szenografischen Entwurfs, in dem sich vornehmlich die (medien-)technischen, aber auch die theoretischen Mittel zunehmend perfektionieren, soll die *Integration* möglichst lange *simulieren* und für solche partizipativen ‚Experimente‘ gesellschaftliche Akzeptanz erobern.

Was die theoretische Betrachtung betrifft – theoretisch im Sinne einer szenologischen Analyse – artikuliert die Idee der *integrativen Inszenierung* das Interesse an einer *befreiten Form* von Szenifikation, für die sich vordem *entweder* die Macher – Regisseure, Direktoren, Szenografen – oder die Rezipienten – Publikum, Zuschauer, Besucher – stark gemacht hätten. Die Beziehungen der sozialen und kommunikativen Szenik sind nicht im Schaltkreis bloßer Informationsverschiebung zu erhellen. Notwendig ist die Aufklärung über das Verhältnis von Darstellung, Ereignis und Teilnahme bzw. Teilhabe.

Die Betrachtungsweise Divjaks sichert u.a. einer systemtheoretischen Zustandbeschreibung eine gewisse Plastizität, wie sie sonst nur von den Subjektsystemen frühromantischer Philosophie bekannt ist. So kommt der Verweis auf diese Grundlagen nicht von ungefähr. Im nachrevolutionären Spekulationsraum stellte sich die Frage der Vergesellschaftung in einer ästhetischen Dimension, formal nicht material. Der Infragestellung der Macht folgen ihre Verschiebung und die Befragung ihrer Inszenierungen. Foucault hat diese Befragung nachdrücklich unternommen. In Zeiten, in denen es scheint, dass Diktatoren und Potentaten jeder Gewaltakt per Bildbeleg nachgewiesen werden kann, ist sie aktueller denn je. Umso mehr kommt es auf den Schein des Verschwindenmachens der Autorität von Inszenierung an, ihrer Verwandlung in Volkssouveränität und Partizipation. Dabei muss ein Unterschied zwischen partizipativer Autorschaft und Autorität durchaus gemacht werden. Integrierte Inszenierung hätte die Aufgabe, den gesellschaftlichen Kontext der szenografischen Inszenierungsmodalitäten von ‚Herrschaft und Knechtschaft‘ durchsichtig zu machen. Dass sich mit den Nadelstichen solcher Inszenierung eine Weltkultur revolutionieren ließe, steht nicht zu befürchten. Im Gefolge der frühromantischen Aufklärung – von Schiller über Hegel und Marx – sind aber nicht alle Experimente gescheitert. Wie weit die medientechnische Subversion gehen könnte, liegt nur scheinbar paradoxerweise an der Verwendung jener massenweisen, Freiheit versprechenden Mediengadgets, deren Ziel eigentlich die Stabilisierung gesellschaftlicher, zumindest ökonomischer Verhältnisse sein soll. Wenn derart Machtmittel durch Konsum in die Hand eines jeden zahlungskräftigen Individuums gelegt sind, kommt es auf die Strategien an, die Chancen auf Vereinbarkeit haben – temporäre funktionale Ziele, sagt Foucault, politisch erst beim zweiten Hinsehen. Dabei werden Verführung und Erotisierung, Tarnung und Täuschung, Entlarvung und Skandalisierung zu entmoralisierten Spielformen sich spontan bildender Gemeinschaften, die in ihren Handlungen auf die Nicht-Reproduzierbarkeit von Ereignissen setzen, um sie der Konsumverfügbarkeit zu entziehen. Die Werbung, die mit den gleichen Mitteln arbeitet, aber dem Monolog der Argumente und der Eintönigkeit der Reproduktion unterworfen ist, musste spätestens seit Warhol erkennen, dass es nicht um Verdrängungswettbewerb gehen kann, sondern um Koexistenz. Nur so kann ein öffentlicher Raum aufrechterhalten werden, in dem weder Produzenten noch Kunden zur Disposition stehen, sondern die Ironie der scheinbaren Verbindlichkeit jede Grenzziehungsinitiative entmachtet. Dem Monolog der Werbung folgt der Dialog der Politik; dem Dialog der Politik der Trialog der subversiven Inszenierung.

Wer hat in diesem Spiel der Koexistenzen die Regeln in der Hand? Sind es anonyme Netze oder prometheische Visionäre, stille Nerds oder aufgebrachte Kleinbürger, die mit Lust am Skandalösen oder fetischisierenden Ritual alte Prägungen entzaubern? Das Unbedingte autoritativer Präsenz, im klassischen

Theater stilisiert, wirkt medienvermittelt „vergemeinschaftungsverändernd“, um einen Begriff Max Webers und Georg Simmels auszudifferenzieren. Gerade der frühromantisch-ästhetische Revolutionswille indiziert, dass Fetischbildung, transzendent, imaginär oder von steinerner Präsenz, zum Spiel gehört. Doch kristallisiert sich Macht nicht mehr im Zentrum als Ort der Fetischisierung, sondern an den Peripherien relativen Vertrauens. Das Zentrum dagegen wird im Laufe der beständigen Grenzverschiebungen durch die Agenten nun wieder bewohnbar, darstellbar und kritisierbar.

Der integrativen Inszenierung geht es um das Bewusstsein einer Verführungskunst, von der Baudrillard meinte, sie schöpfe die Dekonstruktion der Subjektivität aus deren Selbstentfremdung. Wie aber ist Selbstentfremdung unter Voraussetzung von Nichtidentität zu denken? An diesem Dilemma, das schon Fichte und Schelling zum Gegenstand einer Metaphysik des Subjekts erhoben haben, setzen die Interventionen, die Divjak beschreibt, an. Sie formulieren einen funktional erotischen Ort der Verführung, an dem für die Zeit des szenischen Ereignens die Verführung als Selbstverführung agiert – sie wird sichtbar und spürbar, muss aber nicht intellektualisiert, auch nicht verstanden werden. Aus der Probehandlung philosophischer Begriffe wird eine leibhaftige Erfahrung. Das Theater Schillers, auch das situationistische Theater Sartres, insistiert auf dem Dilemma von Sprachhandlung und Tathandlung. Was das Theater über zwei Jahrhunderte gezähmt hat, erobert, begünstigt von der Mobilität der Sprech- und Sehmaschinen, die Straße zurück. Zugleich werden Formen von Voyeurismus und Exhibitionismus entfesselt, wie sie dem Wandertheater eigen waren. Man kann das Ereignis nicht mit nach Hause nehmen; es trotzt dem Geschick der Wiederholung, das es zu überwinden trachtet, der technischen Simulation von Handlung, wie sie beispielhaft der Film vorexerziert. Vor dem Fernseher „Halt“ in die Menge rufen, einen Skandal provozieren zu wollen, erscheint sinnlos.

Trotz der Virtualisierung einer medial vergesellschafteten Gemeinschaft, bleiben die Formen der integrativen Inszenierung am Ende an die Präsenz der Körper gebunden. Das macht im Kern den Erfolg der szenografischen Bemühungen aus: ihre Rückbindung an Präsenz, die Erfahrung des Übergangs bloßer Situativität (Heideggers „Geworfenheit“) in „Freiheit“ (Sartre) durch eigene Spontaneität, durch Re-Inszenierung.

Wo bleibt der konstante Ort als subjektstabilisierender Zufluchtsraum? In der Tat fragt Paul Divjak mit der Einführung des Begriffs der *integrativen Szenografie* vor allem nach der dekonstruktivistischen Bedeutung des Raumes, wenn im Planungsort von Virtualität und Realität Leiberfahrungen neu besetzt werden. Das heißt nicht, dass es nun keinen Raum mehr gäbe, nur Auflösung in Permanenz und Resets angesichts beständiger Aktualisierungswut. Schelling hat die neue Stabilität in der Figur des widersprüchlichen Verhältnisses von Inversion und Reflexion be-

schrieben. Nach ihm wird die Stabilisierung paradoxerweise durch ihre Dynamik aufrechterhalten. Doch handelt es sich nicht um einen quasibiologischen *élan vital*. Denn der fetischhaften Selbstabgabe fehlt mit dem Raum auch der Ort. So bleiben wir verwiesen an die Gegenrealitäten der alten gespenstischen Mediensphären des Heiligen, der Offenbarungen und der Verzückungen. Nur dass wir nicht mehr blind sind gegen die professionalisierten Atmosphäre-, Stimmungs- und Gefühlstechniken der szenografischen Medieningenieure.

Partizipatorische Strategien in der Szenografie beinhalten Techniken der Dekonstruktion von Gesellschaft. Sie bemühen sich um eine performativ szenische Besinnung, die es erlaubt, die ihr selbst nicht einsichtigen Vergemeinschaftungsformen zu ‚Testzwecken‘ aus dem politischen Kalkül herauszunehmen. Religiös bis in die Zehenspitzen und zugleich gottlos bis zur Anarchiekstase vertrauen wir unser Glück den Medien und ihrem Zusammenspiel an, ohne zu wissen, welche Regeln das Spiel für uns bereithält. Zwischen Dauerkrise dynamik und Risikobereitschaft im versicherungstechnischen Niemandsland können wir die Nähe des großen Dirigenten, des genialen Künstlers, des überragenden Denkers und des gerissenen Staatsmannes aushalten. Das Opfer solch risikobereiter Gottesansicht zur Selbstbeglaubigung hat viele Gesichter. Möglicherweise wird die faustische „Gottsucherbande“ (Bazon Brock) auch die Staaten selbst als Inszenierungsfelder dekonstruktiv zersetzen. Bevor es so weit kommt, suchen Künstler, Kuratoren, Szenografen mit selbstsignierten Rezepten nach einer Strategie der Verhältnismäßigkeit. Vielleicht sind die Ingredienzen raffinierter gemischt als bei der wissenschaftlichen Modellexploration von Schwarmverhalten.

Wer mehr tun will als nach Marktwert eines Events Erlebnisse zu feiern, muss Gelegenheit bekommen, neben allen ästhetischen und technischen Parametern auch soziologische, politische und kommunikative Hintergründe der Inszenierungspraktiken kennen zu lernen. Mit der Reihe *Szenografie & Szenologie* haben die Herausgeber ein solches Denkfeld spendiert. Begriffe und Gedanken, Behauptungen und Versuche stehen zur Verfügung, um auf Plausibilität getestet zu werden. Dass Szenografie ein Geschäft sei, den ungebrochenen Imperialismus praktischer ‚Kreativität‘ gedanklich, mediensoziologisch wie gesellschaftstheoretisch, scheitern zu sehen, ließe sich auch mit den Darlegungen des nun fünften Bandes der Reihe belegen, ebenso wie die Behauptung, dass damit durchaus eine gewisse Entspannung im Kriegsmodus solcher Ökonomisierung des Selbst verbunden sein kann. Darüber hinaus bestätigen die Untersuchungen Paul Divjaks eine weitere Prämisse der Edition, dass es nicht aussichtslos scheint, die Erfahrungen der Szenografie an Hand ihrer Praxis diskursiv aufzuarbeiten.

Ralf Bohn, Heiner Wilharm, Dortmund im November 2011

EINLEITUNG

Die von Dirk Baecker mit Bezug auf Peter F. Drucker so benannte *nächste Gesellschaft*³ braucht Orte, die zur Reflexion einladen, zum interaktiven Miteinander, „Spielräume, in denen wir uns bewegen können, wo wir handeln und denken können“ (Glasersfeld)⁴. Es besteht Bedarf an Räumen, in denen sich offene Diskurse entwickeln und Ideen Form annehmen, an Räumen, die kommunizieren, die Fragen stellen und die mitunter irritieren, um Reflexions- und Innovationsprozesse auszulösen.

Gattungsgrenzen werden durchlässiger, klassische Trennungen der Disziplinen sind nicht mehr klar zu ziehen, transgressive Herangehensweisen und Prozesse bestimmen die genreübergreifenden Manifestationen im *kulturellen Feld*.⁵

Angesichts des gegenwärtigen Trends zum Event, zur flächendeckenden Inszenierung von aktuellem Lebensraum und virtueller Umgebung, kommt Zwischenorten der Performativität, an denen Begegnung und (Erfahrungs-)Austausch stattfinden, Konventionen befragt werden und innovative Ansätze ausprobiert werden können, maßgebliche gesellschaftskulturelle und -politische Bedeutung zu.

Anhand von ausgewählten Beispielen aus den Bereichen *Theater*, (*Kultur-*)*Wissenschaft* und *Bildende Kunst* sollen im Rahmen der vorliegenden Ausführungen Inszenierungsstrategien analysiert und Raumkonzepte befragt werden, die partizipatorisch angelegt sind, die RezipientInnen als AkteurInnen adressieren und aktives Überprüfen von Denk- und Handlungsmodellen ermöglichen.

Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung mit multisensorischen (Erfahrungs-)Räumen, die Kommunikations- und Artikulationsgelegenheiten inszenieren und dazu beitragen, Partizipation und Interaktion „als soziales System, das (...) durch die wechselseitige Wahrnehmung der Anwesenden strukturiert ist (und dem frei steht, auch Abwesende wie Anwesende zu behandeln) und daher typischerweise zwischen

³ Vgl. Baecker, Dirk: *Studien zur nächsten Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2007, S. 8ff. – Vgl. auch: Peter F. Drucker: „The Next Society: A Survey of the Near Future“, in: *The Economist*, November 3rd, 2001

⁴ Glasersfeld, Ernst von: *Über Grenzen des Begreifens*. Bern: Benteli. 1996, S. 28

⁵ Pierre Bourdieu „Feldbegriff“ soll hier und in der Folge gleichsam „entmilitarisiert“ verwendet werden. Hat Bourdieu ihn angewandt, um das Zusammenspiel von AkteurInnen bezüglich des Kampfes um kulturelles, symbolisches und ökonomisches Kapital zu definieren, so wird im konkreten Fall das *kulturelle Feld* als Bezeichnung für komplexe, transdisziplinäre Produktion unterschiedlicher AkteurInnen im gemeinsamen Bereich der Kunst und Kultur verstanden werden. Vgl. u.a. Bourdieu, Pierre: „Über einige Eigenschaften von Feldern“, in: Ders.: *Soziologische Fragen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1993, S. 107

der Akklamation von Nähe und Wärme einerseits und der Kritik von Beengung und Gewalt andererseits hin und her oszilliert“ zu etablieren.⁶

Für die angewandten Szenografien, die gleichsam Resonanzräume für das Oszillieren dieser strukturellen Spannung schaffen, in denen, wie Georges Didi-Huberman es formuliert, das „Hier, dieses Hier des Ortes, einzig darauf abzielt, die üblichen Gewissheiten zu dekonstruieren, die wir vom Raum haben, wenn wir ihn spontan objektivieren wollen“⁷, soll im Folgenden der Begriff der *integrativen Inszenierung* eingeführt und definiert werden.

Was Georges Didi-Huberman *Supposition des Ortes* nennt, und Barnett Newman, auf den er sich bezieht, als eine *Offenbarung und eine Verwandlung des Raumes* bezeichnet, hat mit der Unmittelbarkeit sinnlich phänomenologischer Erfahrung zu tun – im Hier und Jetzt, an Ort und Stelle verschieben sich die Parameter der Verortung (des Raumes und des Subjekts) – es kommt zur Öffnung. Laut Didi-Huberman geht es nicht um eine „programmatische Entscheidung eines wie auch immer gearteten ästhetischen Axioms. Es handelt sich um die Erfahrung einer – wortwörtlich zu nehmenden – Erscheinung.“⁸ Er stellt in weiterer Folge fest, dass die Axiomatik und Ästhetik des Raumes eine stilgeschichtlich objektivierte Erfahrung des Kollektivs ist, während die Erfahrung des Ortes, auf die Newman referiert, eine private sei, „ein Ereignis des Subjekts und kein messbares Faktum“.⁹

Die Aufmerksamkeit des vorliegenden Bandes gilt der integrativen Inszenierung als Ereignis der Unmittelbarkeit im erweiterten Theaterraum (Lovepangs™, von Jeanette Müller und Carmen Brucic alias *heavygirlslighten*, Volksbühne Berlin) ebenso wie ihren Erscheinungsformen als kulturwissenschaftliche Vermittlungsarbeit (anhand des Beispiels des Ausstellungsprojekts „museum inside out“ im Museum für Volkskunde, Wien), im so genannten Kunstkontext („Raum für Sexkultur“ von Christoph Büchel in der Secession in Wien) sowie als Kunst im öffentlichen Raum („BarRectum“, Atelier Van Lieshout, MuseumsQuartier Wien).

Die Annahme ist, dass sich in Bezug auf Räume, in denen Partizipation gefragt ist und Interaktion stattfinden soll, in den Bereichen *Theater, kulturwissenschaftliche Vermittlungsarbeit* und *Bildende Kunst* gemeinsame Strategien festmachen lassen.

Der transdisziplinäre Begriff der *integrativen Inszenierung* ist als Angebot zu verstehen, diese zu benennen und zu verorten.

⁶ Baecker, Dirk: *Theater der Gesellschaft am Standort Berlin. Denkschrift im Auftrag des Theaters Hebbel am Ufer*. Berlin: Hebbel Theater 2003, S.16

⁷ Didi-Huberman, Georges: „Supposition der Aura. Vom Jetzt, dem Gewesenen und der Moderne“, in: Flügge, Matthias, Kudielka, Robert, Lammert, Angela (Hg.): *Raum. Orte der Kunst*. Nürnberg: Akademie der Künste, Berlin/Verlag für moderne Kunst. 2007, S.78
Vgl. auch: Newman, Barnett: „Ohio 1949“, in: O'Neill, John P. (Hg.): *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. New York. 1990, S.174f.

⁸ Ebd., S.77

⁹ Ebd., S.78

So wie im Rahmen der Ausführung die Elemente im physischen und symbolischen Raum als gleichwertig angesehen werden und als Ensemble Aufmerksamkeit erfahren, spiegelt auch der Textaufbau in Bezug auf die philosophischen und kulturwissenschaftlichen Reflexionen zum Phänomen „Raum“ kein lineares, hermetisch dem Diskurs der Disziplinen folgendes Vorgehen wider. Diskursanalytische Netze werden ausgeworfen, Ziel ist eine produktive Denkbewegung durch das phänomenologische Feld, in das sich die integrative Inszenierung einschreibt. In einem potenziell offenen System werden Gedanken aufgegriffen, einverlebt, verschnitten und mitunter in neuen Bahnen zur Diskussion gestellt.

Zentral ist das Nachdenken über den physischen und symbolischen Raum, in dem potenzielle integrative Inszenierungen stattfinden, das Befragen exemplarischer Manifestationen, die Frage nach den „Rahmungen“ und der performativen Praxis sowie nach künstlerischen Verfahrensweisen, genre- und kontextspezifische sowie gesellschaftliche/politische Konventionen zu kommentieren und zu überschreiten.

Es gilt, raumspezifischen Organisationskriterien der integrativen Inszenierung nachzugehen und Bewusstseinsbildung in Bezug auf Erfahrungsräume für kinästhetisches und intellektuelles Erleben zu betreiben.

Der Vergleich der Settings und Methoden, das Zusammenführen der Erkenntnisse aus den verschiedenen Bereichen und die Interpretation des Materials sollen Aufschluss über die typischen Merkmale der integrativen Inszenierung ermöglichen.

Es besteht Bedarf an integrativen Inszenierungen, an performativen, „hybriden Aktions- und Lebensräumen“ (Meurer)¹⁰, die nicht nur Erlebnis versprechen, sondern zum aktiven Erfahrungsaustausch, Fragenstellen und gemeinsamen Ideenentwickeln einladen. Als idealtypische Plattform bergen integrative Inszenierungen einzigartige Möglichkeiten, Primärerfahrungen und selbstreflexive Prozesse in Gang zu bringen. Dies ermöglichen sie durch die Erfahrung der Dinge, der Orte und „die Selbsterfahrung in einer Situation, in der wir in der Öffentlichkeit (...), mit uns allein sind und die Erfahrung des Alltags überschreiten“.¹¹

Räume und Settings können Kommunikation ermöglichen und zur Interaktion anregen, und sie können diese verhindern. Es bedarf gezielter Inszenierungsstrategien, um RezipientInnen zu adressieren, sie zu AkteurInnen zu machen und vom Alltag in spielerische, laborähnliche Situationen zu versetzen, um integratives, prozesshaftes und partizipatorisches Geschehen zu motivieren.

¹⁰ Meurer, Bernd: *Die Zukunft des Raums*. Frankfurt/Main: Campus. 1994, S.28f.

¹¹ Das Zitat folgt einem Gedanken, den Hans Belting angesichts des Abhandenkommens der drei Erfahrungsformen in der heutigen Zeit für die Erfahrung im Museum formuliert. Vgl. Belting, Hans: „Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?“, in: Noever, Peter: *Das Diskursive Museum*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2001, S.89

Die Reflexionen über den Raum sind im Allgemeinen und naturgemäß historisch zahlreich, wobei vor allem die Diskurse in Bezug auf den Begriff des Raumes, wie sie in der Philosophie, der Soziologie und der Theaterwissenschaft stattgefunden haben und stattfinden, einen Hintergrund darstellen und in die vorliegenden Überlegungen einschreiben.

Nach der Exposition der im Titel verwendeten Begriffe *Szenografie*, *integrative Inszenierung* und *Partizipation* erfolgt in Kapitel I „Raumreflexionen“ die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Konstruktion und Konstitution des Raumes im Rahmen von philosophischen, soziologischen und kulturwissenschaftlichen Theorien und Erkenntnissen.

Es gilt, *Atmosphäre* (Luhman, Böhme, Buytendijk), *Raumgefühl* (Adorno) und den „erlebten Raum“ (Bollnow) zu reflektieren und den Raum als soziales Konstrukt zu begreifen, ihn als Austragungsort sozialer und kultureller Prozesse zu beschreiben und unter Rekurs auf philosophische Ansätze (Heidegger, Rother, Barthes, Derrida) die Bedeutung und Möglichkeiten der integrativen Inszenierung herauszuarbeiten.

Im Rahmen der darauf folgenden Kapitel kommt den jeweiligen Feldern (Theater, Wissenschaftsvermittlung, Bildende Kunst), in die sich die exemplarischen integrativen Inszenierungen (Kapitel VI) einschreiben, Aufmerksamkeit zu.

In Kapitel II „Theatrale Raumorganisationen“ werden die Verwandlung des physischen Raums in den Kunstraum *Theater* (Merleau-Ponty, Herman, Féral), die Rolle des Publikums sowie der Begriff der Theatralität (Barthes, Meyer) und das Themenfeld Raum und Performativität (Fischer-Lichte, Brejzek/Von der Haegen/Wallen) diskutiert. Außerdem wird das Motiv der Atmosphäre wieder aufgenommen (Fischer-Lichte, Böhme).

In Kapitel III „Einbruch des Realen“ erfolgt ein soziologisches Intermezzo (Bauman, Beck, Sennett, Baecker): die Darlegung des Status quo, des unsicherer individuellen und gesellschaftspolitischen Terrains, auf dem sich das Subjekt bewegt. Thematisiert werden das Verschwinden des öffentlichen Raumes als Ort des Diskurses (Giddens, Arendt), die Zunahme von „Nicht-Orten“ (Augé), (Gegen-) Bewegungen zur Erlebnisgesellschaft im urbanen Raum (Marschall) und die Chancen der integrativen Inszenierungen, optionale Möglichkeitsräume zu schaffen und (mediatisierte) Handlungsszenarien zu entwerfen.

In Kapitel IV „Kunst/Raum“ wird das Ausloten der Raumsituation in Bezug auf Konventionen und Machtverhältnisse besprochen, wie es von den historischen Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts und im Rahmen von institutionskritischen künstlerischen Praxen nach 1960 erfolgte (Foster, Möntmann). Weiters wird die integrative Inszenierung und ihre Manifestation im Kunstkontext als transgressive, selbstreflexive Intervention beschrieben, die das Erfahrbar machen des Raumes in den Vordergrund stellt. Das Kapitel setzt sich mit Überlegungen zum Wandel

des Museums und der Rolle der KulturproduzentInnen auseinander, bevor es sich der Verortung der integrativen Inszenierung im Rahmen von Happening (Kaprow, Vostell), Performance Art, experimentellen Theaterformen und der Installation (Rebentisch u.a.) widmet. Abschließend wird das Themenfeld „Kunst im öffentlichen Raum“ als Hintergrund für das in Kapitel VI verhandelte Beispiel der Installation „BarRectum“ (Lieshout) etabliert.

Überlegungen zur Wissensvermittlung im Museum und ein Abriss der Entwicklung der *Science Center* in Kapitel V begleiten die Ausführungen zur angewandten integrativen Inszenierung „museum inside out“ im Rahmen von Kapitel VI, in dem auch das Thema der Vermittlung vertiefende Aufmerksamkeit erfährt.

In Kapitel VI schließlich liegt der Fokus auf den bereits Eingangs erwähnten exemplarischen integrativen Inszenierungen, ihren Erscheinungsformen und ihren Strategien zur Rahmenverschiebung und Raumöffnung und ihrem Potenzial zur Erweiterung von Erfahrungshorizonten.

Im ersten Abschnitt, VI.1, wird der Lovepangs™-Kongress der Künstlerinnen Jeanette Müller und Carmen Brucic verhandelt, zu dem Christoph Schlingensief und Alexander Kluge ein Opernprojekt beisteuerten und der die Volksbühne Berlin im Jahr 2001 im Sinne Sloterdijks *symbolisch klimatisierte* und zum multi-funktionalen, sinnlich erfahrbaren Aktionsraum machte.

Im zweiten Abschnitt, VI.2, erfolgt eine Darstellung des Projekts „museum inside out“ am Museum für Volkskunde in Wien, im Rahmen dessen sich die integrative Inszenierung als Inszenierung des Museumsalltags manifestiert, und die das Ausstellungsdisplay als Dispositiv und das Museum als „lebendiges System“ (Fehr) thematisiert.

Das Projekt „Raum für Sexkultur“ von Christoph Büchel, für das der Künstler die Secession in Wien in einen Swingerclub transformierte, steht im dritten Abschnitt des VI. Kapitels (VI.3) im Mittelpunkt des Interesses. Als hochkomplexe Rauminstallation zwischen Realität und Fiktion wird „Raum für Sexkultur“ als integrative Inszenierung, die durch mimetische Irritation als Strategie zur phänomenologischen Weltaneignung auf das Aufbrechen von Konditionierungseffekten (sozialen Ritualen) setzt, und zur selbstreflexiv-performativen Exkursion in den unbekannten Alltag einlädt, erörtert.

Gleichsam als Appendix erfährt „BarRectum“ des niederländischen Künstlers Joep Van Lieshout (MuseumsQuartier Wien) als integrative Inszenierung im öffentlichen Raum, als Kommunikationsanlass, der Neugier zur partizipativen Erkundung stiftet, in Abschnitt VI.4 Aufmerksamkeit.

„Vielleicht ist es gar nicht so wichtig, Orte zu schaffen, an denen sich so etwas wie Identität herausbildet ...“, stellt Elisabeth Schweeger in Bezug auf die veränderte und ineinander greifende Realität des Theaters, des Museums und der Vermittlung

von Kunst und Kultur fest. Und sie setzt fort: „... vielleicht reicht es schon, Orte bereitzustellen, die ein Hafen sind, wo Schiffe kommen und gehen, bisweilen auch verkommen und untergehen, manche länger angedockt liegen, manche nur für eine Nacht“.¹²

In diesem Sinn versteht sich der vorliegende Band als Beitrag zur Auseinandersetzung mit der Inszenierung von derart temporären Anlegestellen, von transitorischen Zwischenorten des Möglichen.

¹² Schweeger, Elisabeth: „Verkommene Ufer – Kunstmaterial. Von notwendigen Anachronismen wider die globale Infantilisierung“, in: Noever, Peter: *Das diskursive Museum*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2001, S.39

EXPOSITION

Unterscheidet der populäre Sprachgebrauch nicht zwischen Bühnenbild und Szenografie, so beschäftigen sich aktuelle theoretische Bestrebungen damit, die Szenografie aus der Nomenklatur der Black Box zu befreien und einen übergeordneten Raumbegriff zu öffnen. Das Interesse gilt der Verschiebung von der Verortung im Theater hin zu einem zeitgenössischen Raumdiskurs.

„Ursprünglich als Terminus für das (Be-)Malen der ‚Skene‘ – also des Bühnenhintergrundes – im antiken griechischen Theater verwendet, machen wir heute eine Vielzahl von parallel verwendeten Definitions- und Beschreibungssträngen von Szenografie aus, die jeweils von der Anschauung und Reflexion szenografischer Praxis gespeist sind, oft jedoch einem Genre (meist Theater und/oder Ausstellung/Museum) verhaftet bleiben“, schreiben Thea Brejzek, Gesa Müller von der Haegen und Lawrence Wallen.¹³

Als Raumpraxis und Raumtheorie verstanden, wird heute unter Szenografie die Auseinandersetzung mit räumlicher Gestaltung, in die sich „inszenatorische, narrative und transformative Grundmuster (Aspekte)“¹⁴ einschreiben, subsumiert.

Längst ist nicht nur das Theater alleine Austragungsort der szenografischen Praxis. Sie findet im Schnittpunkt von Design, Kunst, Wissenschaft und Alltag statt und findet ihre Manifestationen in Theater, Architektur, Ausstellungsraum und medialer Repräsentation.

Als transdisziplinäre Disziplin widmet sich die Szenografie der Konstruktion und dem Erleben des gestalteten Raumes sowie seiner Interpretation in Bezug auf Inszenierungsstrategien, auf Interaktion und Kommunikation und darauf basierender Theoriebildung.¹⁵

¹³ Brejzek, Thea / Von der Haegen, Gesa / Wallen, Lawrence: „Szenografie“, in: Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2009, S.370

Ad „Skene“: vgl. auch die von Vilém Flusser am griechischen Theater festgemachte Erläuterung der theatralischen Medien. Flusser, der offensichtlich das griechische mit dem römischen Theater zu wechseln scheint, schreibt: „Vor der Wand befindet sich ein Halbkreis, die Skene. Es ist der Ort des Senders. Das Senden selbst ist eine Tätigkeit (Drama), und der Sender ein Akteur (Drontes). Über ihm hängt eine Maschine, aus der ein Gott auf die Szene herabstürzen wird, um die Sendung entscheidend zu beenden. Um die Skene herum befindet sich ein weiterer Halbkreis (das Proszenium), auf dem sich die Chöre befinden. Sie sind eine Art Mittelwelt zwischen Sender und Empfänger: sie begleiten die Sendung mit Kommentaren, welche zwar auf die Sendung selbst keinen Einfluss haben, aber vom Empfänger mitempfangen werden (...)“ Flusser, Vilém: *Kommunikologie*. Frankfurt/Main: S. Fischer. 2003 (1996), S.280f.

¹⁴ Brejzek, Thea / Von der Haegen, Gesa / Wallen, Lawrence: „Szenografie“, in: Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2009, S.370

¹⁵ Vgl. ebd., S.370

Szenografie ist gleichermaßen kulturelle Praxis wie Theorie der Gestaltung *performativer Räume*, wie Erika Fischer-Lichte sie beschrieben hat.¹⁶

Angesichts der heutigen Omnipräsenz divergenter szenografischer Praxisformen, in einer Gesellschaft der Massenspektakel, der Themenparks, des Spiels und der virtuellen Simulation stellen die vorliegenden Reflexionen jene Inszenierungen in den Mittelpunkt des Interesses, die unmittelbare Zwischenräume der Integration öffnen.

Bei *integrativen Inszenierungen*, so wie sie die vorliegende Arbeit versteht und behandelt, handelt es sich um szenografische Interventionen im erweiterten Raum im Sinne von Michael Wetzel.¹⁷ Wetzel beschreibt den erweiterten Raum als szenischen Raum, an dem *Reflexion*, *Inversion* und *Torsion* mit spielerischen Mitteln umgesetzt werden können. Der Raum erfährt quasi Wandlung. Blickrichtungen werden neu strukturiert, Blicke werden zurückgeworfen, sie erfahren Brechung, werden umgelenkt. Wetzel beschreibt die Dimension der Rezeption als den *erweiterten Raum* des Werkprozesses. An dessen Konstruktion sind die BetrachterInnen im Rahmen des wechselseitigen Austauschprozesses, den Duchamp als „ästhetische Osmose“ bezeichnet hat, durch aktive Wahrnehmungsprozesse beteiligt.¹⁸

Integrativ sind die Inszenierungen, die Settings und die in ihnen zum Tragen kommenden Strategien zur Interaktion, Kommunikation und Partizipation, zur Definition und Gestaltung des Handlungsspielraums in mehrfacher Hinsicht.¹⁹

¹⁶ Vgl. Kapitel II.2

¹⁷ Vgl. Wetzel, Michael: „Erweiterter Raum. Inframediale Osmosen zwischen Künstler und Betrachter nach Marcel Duchamp“, in: Bohn, Ralf / Wilharm, Heiner (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld: Transcript. 2009, S.315ff.

¹⁸ Ebd., S.320

¹⁹ In Bezug auf das integrative Potenzial befassen sich aktuelle Dissertationsvorhaben im Rahmen des Postgraduierten-Programms „Szenografie“ an der ZHdK, Zürich beispielsweise mit „Orten interaktiver Information“ (Maholo Uchida) oder mit „sozialer Szenografie“ (Beat Hächler).

Zum Begriff: „Integration“ in der Soziologie, der Rechtslehre, Politikwissenschaft und in der Psychologie vgl. auch Andreas Vlasic, der sich mit der integrierenden Funktion der Massenmedien unter dem Einfluss gesellschaftlicher Veränderungs- und Differenzierungsprozesse auseinandersetzt und ein diesbezügliches Analysemodell entwickelt. – In einer Typologie für die Integrationsfunktion durch Massenmedien benennt Vlasic die zentralen Dimensionen wie folgt:

- 1) Bereitstellung gemeinsamer Themen/Wissensbasis
- 2) Ermöglichung von Repräsentation
- 3) Konstituieren von (politischer) Öffentlichkeit
- 4) Vermittlung gemeinsamer Normen und Werte
- 5) Konstruktion von Realität (Lebenswelt, Selbst- und Fremdbeobachtung)

Vgl. Vlasic, Andreas: *Die Integrationsfunktion der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage. 2004, S.67

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich diese von Vlasic genannten Aspekte mit wesentlichen Merkmalen der integrativen Inszenierungen decken. Aktuell (im konkreten physischen Raum) und virtuell (via gezielter, medialer Positionierung) platzieren die integrativen Inszenierungen Themen, etablieren Gesprächsstoffe, ermöglichen den einzelnen AkteurInnen Präsenz (wobei sie repräsentative Funktionen durch performative Prozesse ersetzen), schaffen Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit, stellen den Wertekanon zur Diskussion und befragen die Konstruktion von Realität.

Wesentlich ist diesbezüglich die Tatsache, dass sie auf interdisziplinärer und polyartistischer Basis konstruiert werden und heterogene performative Praktiken, unterschiedlichste künstlerische Hybride in sich vereinen.

Weiters von Interesse ist, dass sie die klassische DarstellerInnen/ZuschauerInnen-Spaltung nicht selten zu Gunsten einer (mit-)gestaltenden AkteurInnen-Position aufgeben und die rezipientenorientierte Produktion gegen die der *Partizipation* im erweiterten Raum eintauschen.

Claire Bishop weist darauf hin, dass es seit den 1960er Jahren trotz veränderter Kontexte Kontinuitäten in Bezug auf partizipative Praktiken in der Kunst gibt. Sie stellt fest, dass in der theoretischen Auseinandersetzung die Themenschwerpunkte „activation – authorship – community“ Beachtung finden. Einerseits gilt dem Wunsch, ein aktives Subjekt zu schaffen, das durch die physische und symbolische Partizipation in seinem Sein bestärkt wird und das in Folge befähigt ist, seine eigene soziale und politische Rolle zu gestalten, das Interesse. Weiters ginge es um die Autorschaft, deren teilweise oder gänzliche Aufhebung zu einem kollaborativen, kreativen Prozess führe, der auf nicht-hierarchischen sozialen Modellen basiere und diese wiederum begünstige. Dies berge Risiken und ermögliche mitunter unerwarteten ästhetischen Gewinn. Schließlich würden sich die Überlegungen laut Bishop oftmals in Bezug auf Gesellschaft und kollektive Verantwortung mit dem Thema der Partizipation in der Kunst auseinandersetzen. Bishop weist darauf hin, dass es signifikant sei, dass diese drei genannten Aspekte bereits in Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* auftauchten.²⁰

Kritik am Begriff der Partizipation und dessen Verwendung kommt von Robert Pfaller, der 1996 den Begriff der „Interpassivität“²¹ prägte. Er stellt fest, dass es sein

²⁰ Bishop, Claire: *Participation*. London: Whitechapel; Cambridge, Mass: MIT Press. 2006, S.13
In diesem Zusammenhang sei auch auf Nicolas Bourriauds Beschreibung der „Relational Art“ sowie Claire Bishops Kritik an seiner Argumentation verwiesen. Bourriaud beschreibt die „Relational Art“ als Kunstraxis, die ihren theoretischen Hintergrund nicht aus der Behauptung eines unabhängigen und privaten, symbolischen Raums generiert, sondern ihre Möglichkeit aus dem Bereich der zwischenmenschlichen Interaktionen und dem sozialen Kontext, in den sie sich einschreiben, bezieht. Dies verweist laut Bourriaud auf einen radikalen Wandel der ästhetischen, kulturellen und politischen Ziele, wie sie die moderne Kunst geprägt hatten. Bishop stellt fest, dass es nur folgerichtig wäre, zu fragen, für wen und zu welchem Zweck diese zwischenmenschlichen Relationen hergestellt werden und wie sie aussähen. Sie kritisiert, dass die Relationen, die die relationale Ästhetik herstelle, nicht per se demokratisch seien, wie dies Bourriaud nahelegt. Außerdem verweist Bishop darauf, dass seine Annahmen von einem Ideal des Subjekts und der Gemeinschaft als Ganzes ausgingen.

Vgl. Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*. Paris: les presses du réel. 2002, S.14

Vgl. Bishop, Claire: „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October*, Fall 2004, Nr. 110, S.65, 67

²¹ Was für ihn hieß: „(...) nicht weniger als eine Grundannahme in Frage zu stellen, die von den meisten emanzipatorischen Bewegungen seit 1968 un hinterfragt vorausgesetzt wurden: dass Aktives besser sei als Passives, Subjektives besser als Objektives, Eigenes besser als Fremdes, Immaterielles besser als Materielles, Konstruiertes besser als Essenzielles, etc.“
Vgl. Pfaller, Robert: *Ästhetik der Interpassivität*. Hamburg: Fundus Philo Fine Arts. 2009, S.11

könnte, dass der Begriff „inzwischen auf theoretischer Ebene, so wie alle hohen Phrasen, bloß dazu dient, Lösungen vorzuspiegeln, wo erst Probleme präzise gestellt werden müssten, um lösbar zu werden; und dass er auf praktischer Ebene eine Falle ist, insofern er genau das als Lösung und Befreiung ausgibt, was in Wahrheit das Problem selbst ist – nämlich eine Form der perfiden Indienstnahme von Individuen unter spätkapitalistischen Bedingungen“.²²

Pfalters Argumentation richtet sich nicht gegen partizipative Kunst, sie richtet sich gegen das „spontane philosophische Programm der Partizipation“, die als „Blocker“ das Selbstverständnis der künstlerischen Praxis behindert.²³

Die integrativen Inszenierungen sind sich dieser Problematik bewusst. Sie befragen die Logik des Systems, in dem sie sich positionieren und in das sie sich einschreiben. Und sie setzen auf verschiedenste Formen der Publikumsbeteiligung. BetrachterInnen werden zu AkteurInnen, die aktiv an der Konstruktion und Interpretation des aktuellen Raumes (des physischen, sozialen, künstlerischen, narrativen etc.) beteiligt sind.

Im Sinn von De Certeau und seinen Ausführungen in *Die Kunst des Handelns*²⁴ rückt das aktive Rezeptionsmoment in den Vordergrund. Die BetrachterInnen werden von KonsumentInnen zu ProduzentInnen, die die Inszenierung maßgeblich prägen, mit Inhalten füllen und mit Bedeutung aufladen. Als GestalterInnen bauen sie im Rahmen der integrativen Inszenierung an ihren Identitäten und am unmittelbaren Erlebnisraum mit.

Integrative Inszenierungen unterscheiden nicht zwischen Alltagsraum, Kunstkontext, so genannter Hochkultur oder Popkultur. Alles ist ihnen Bühne, wird zum potenziellen Ort des Geschehens. Die Unterscheidung von E und U existieren für sie nicht, ihre Inszenierungsstrategien sind subversiv, bisweilen auch bewusst affirmativ. Sie sind sich des Systems des kulturellen Feldes und seiner Funktionsweise bewusst. Gekonnt setzen sie auf die Strahlkraft medialer Verstärker, ihre Einbettung in den Medienverbund ist oftmals wesentlicher Teil ihrer Strategie. Um angesichts des dauerhaften medialen Rauschens in der Eventgesellschaft Aufmerksamkeit zu lukrieren, setzen sie nicht selten auf die perfekte mediale Inszenierung, das Spiel mit – noch verbliebenen – gesellschaftlichen Tabus, einen handfesten Skandal.

Integrative Inszenierungen sind an innovativen Formaten und Experimenten interessiert. Gerne verlassen sie den Weg des behaglich Vertrauten, des Tradierten und klar Konnotierten. Das Scheitern ist eine Möglichkeit, kein Hindernis für sie.

Einen wesentlichen Anteil ihres integrativen Potenzials erfahren diese Inszenierungen dadurch, dass sie Brücken bauen, um Wissensgesellschaft und Erfahrungsgesellschaft zu verbinden. Sie begünstigen Primärerfahrungen, sie irritie-

²² Ebd., S.308

²³ Ebd., S.310

²⁴ Vgl. De Certeau, Michael: *Die Kunst des Handels*. Berlin: Merve. 1998

ren, stellen Fragen, ermöglichen synästhetisches Erleben, faszinieren und laden zur partizipativen Teilhabe ein.²⁵

Angesichts der Inflation, die der Begriff *Inszenierung* in den letzten zwei Dekaden nicht nur im gestalterischen und darstellenden Bereich, sondern vor allem auch im Feld des Sozialen, der sozialen Interaktion, der Politik, der Kultur und der Medien, gerade auch hinsichtlich einer *Ökonomie der Aufmerksamkeit* im Sinne Georg Francks, erfahren hat, sei an dieser Stelle auf Martin Seel und seine Begriffsdefinition verwiesen. Sie bildet gleichsam die Voraussetzung und die Basis für die Verwendung des Terminus im vorliegenden Fall sowie für seine Anwendung hinsichtlich der integrativen Inszenierungen.

Seel definiert Inszenierung als ein „auffälliges Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht, und das sich darum, weil es Gegenwart ist, jeder auch nur annähernd vollständigen Erfassung entzieht“.²⁶

Künstlerische Inszenierungen „produzieren Präsenz nicht allein, sie präsentieren Präsenz“, stellt Seel fest.²⁷

Seel trifft weiters die Aussage, dass Inszenierungen „1. absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse sind, die 2. vor einem Publikum dargeboten werden und zwar 3. so, dass sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders ausfallen können“.²⁸

Jeder Inszenierung liegt ein Initial zugrunde, das komplexe Ereignisfolgen produziert. In der Absicht, ein Geschehen zu erzeugen, nimmt ein bestimmtes Resultat temporäre Form an. Maßgeblich hierfür ist, die Präsentation vor AdressatInnen, die Rezeption der *Sinnlichkeit von Inszenierungen* (der visuellen, auditiven, olfaktorischen Reize) durch ein mehr oder weniger großes Publikum. Inszenierungen finden mit Bezug auf Raum und Zeit statt. Ereignishaft treten, wie Benjamin es für die Dialektik des Bildes formuliert, „Gewesenes und Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation“²⁹ zusammen. Simultan entfaltet sich Sichtbares, Hörbares, Spürbares im Hier und Jetzt.

²⁵ Was Heiner Wilharm und Ralf Bohn in Bezug auf Szenografie feststellen, gilt im Besonderen für die KulturpraktikerInnen, die für die integrativen Inszenierungen verantwortlich zeichnen: „Der Szenograf, der sich weder zum Büttel von Medientools noch zum Manager bloßer Direktiven machen lassen will, verspricht den Riss zwischen Technikbeherrschung in einem lange schon industrialisierten Designprozess und kreativen Widerstand im alltäglichen Interaktions- und Kommunikationskontext erfahrbar zu machen.“

Vgl. Bohn, Ralf / Wilharm, Heiner (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld: Transcript. 2009, S.10

²⁶ Vgl. Seel, Martin: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Früchtli, Josef / Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2001, S.53

²⁷ Ebd., S.58

²⁸ Ebd., S.48ff.

²⁹ Benjamin, Walter: *Das Passagen Werk. Gesammelte Schriften (Bd.5)*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1991, S. 578

Prozesse treten in Erscheinung, „Produktion von Präsenz“ im Sinne Gumbrechts³⁰ findet statt, und die phänomenale Fülle entfaltet sich zwischen Wiederholung und Differenz.

Das Inszenierte hebt sich vom Nicht-Inszenierten ab. Es erfährt eine Rahmung. Durch den Rahmen geraten das Arrangement, der Raum, die Objekte, die Handlung in den Fokus der Aufmerksamkeit. Der Rahmen wirkt allerdings auch trennend. Er markiert eine Grenze.

Richard Shusterman weist darauf hin, dass der Effekt, der das Eingerahmte tendenziell „entwicklicht“, nicht nur hinter der ästhetischen Tradition der Trennung von Kunst und Wirklichkeit steht, sondern auch den Ansatzpunkt des ästhetischen Historismus bildet.³¹

Die integrativen Inszenierungen ermöglichen einerseits intensiviertes Empfinden, sie erlauben veränderte Wahrnehmung und neue Erfahrungen. Andererseits sind sie an der – zumindest temporären – Überwindung von konventionellen (fiktionalen und symbolischen) Rahmungen und der Aufhebung der Dichotomie von Alltag und Kunst interessiert. Das Spiel mit der Inszenierung selbst, das Auflösen der Grenzen zwischen inszenierter Wirklichkeit und nicht inszenierter Wirklichkeit wird mitunter zu einem wesentlichen Motiv der integrativen Inszenierungen.

Die integrativen Inszenierungen betreiben eine „ansteckende Intensität ästhetischer Erfahrungen“ und arbeiten an der „Befreiung von affektiven Hemmungen“³² und intellektuellen Blockaden, im Sinne einer Idee der Lebenskunst.

³⁰ Den Terminus „Produktion der Präsenz“ führt Gumbrecht bereits in seinem Text „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung“ 2001 ein. Vgl. Gumbrecht, Hans Ullrich, in: Frücht, Josef / Zimmermann, Jörg: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2001, S.63ff. Gumbrecht geht es in weiteren Ausführungen um Phänomene der *Präsenz* und ihre Sinnlichkeit. Er plädiert für eine Hinwendung zum unmittelbaren Erleben der Dinge, jenseits des Hinterfragens nach Sinn und Bedeutung. – In Bezug zur *Präsenz* merkt er an: „Das Wort „Präsenz“ bezieht sich nicht (jedenfalls nicht hauptsächlich) auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu den Gegenständen. Was „präsent“ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, daß es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann.“ Vgl. Gumbrecht, Hans Ullrich: *Diesseits der Hermeneutik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2005, S.10f.

³¹ Vgl. Shusterman, Richard: „Tatort: Kunst als Dramatisierung“, in: Frücht, Josef / Zimmermann, Jörg: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2001, S.141

³² Ebd., S.143

I. RAUMREFLEXIONEN

I.1. ZURÜCK ZUM RAUM

Der Raum hat Hochkonjunktur. Der Begriff und das Denken über Räume liegen in den verschiedensten Wissenschaftsdisziplinen und seit über zwei Jahrzehnten auch in den deutschsprachigen Ländern in den Sozial- und Kulturwissenschaften im Trend.

Der *spatial turn*³³ Ende der 1980er Jahre habe, laut dem Historiker Karl Schlögel, vor Augen geführt, dass „nicht alles Zeichen, Symbol, Simulacrum, Text ist, sondern Stoff, Materie, Baumaterial (...).“³⁴

Der *spatial turn* markiert demgemäß ein Abwenden von der rein abstrakt-theoretischen intellektuellen Textproduktion, eine Rückkehr zum Feststofflichen. Die Wiederentdeckung der materiellen Welt zog eine Befragung der spezifischen Begrifflichkeit und des Raumdenkens mit sich. Raum und alles, was mit ihm in Verbindung stand, war laut Schlögel im deutschen Diskurs nach dem Nationalsozialismus zum Tabu geworden.

Der Nationalsozialismus hatte durch Herrschaftsideologie, Territorialdenken und Expansionspolitik das gesamte raumspezifische Vokabular „aufgesogen oder zu mindest kontaminiert“.³⁵

Was in den letzten Jahrzehnten auf dem Programm stand, war gleichsam eine Entnazifizierung des Raumdenkens und seiner sprachlichen Begrifflichkeiten.

Martina Löw, die eine Soziologie des Raumes formulierte, weist darauf hin, dass es noch in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts vielfach als reaktionär galt, sich mit dem Raum zu beschäftigen, galten doch Zeit und Fortschritt als Themen der Zukunft. Raum war nicht nur mit der Vorstellung des Starren verbunden, sondern weit über die Grenzen Deutschlands hinaus mit den geopolitischen Argumentationen der NS-Diktatur verknüpft, was zu einer Abkehr von der theoretischen Auseinandersetzung mit Raumphänomenen führte.³⁶

³³ Der *spatial turn* wurde bisweilen auf Michel Foucaults Vortrags-Typoskript „Andere Räume“ (1964) zurückgeführt, andererseits auch mit Edward Sojas *Postmodern Geographies* (1989) in Zusammenhang gebracht.

³⁴ Schlögel, Karl: „Kartenlesen, Augenarbeit“, in: Kittsteiner, Heinz-Dieter (Hg.): *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*. München: Fink. 2004, S.262

³⁵ Schröder, Karl: *In Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München: Hanser. 2003, S.52

³⁶ Vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2001, S.11f.

Mittlerweile habe der *spatial turn* zu einer regelrechten „Verräumlichung der Kultur geführt“, so die Kulturgeografin Julia Lossau. Das theoretische Interesse, das seit jeher dem physischen Raum im Allgemeinen, seiner Repräsentation, Interpretation und Zeichenhaftigkeit gegolten hat, gilt nun seit längerem und vermehrt der Frage nach dem Zusammenspiel von Materialisierung des Raums und den sich im Wandel befindlichen soziokulturellen Wirklichkeiten und deren räumlichen Manifestationen.³⁷

An dieser Stelle sei noch einmal auf Schlögel verwiesen. Es ist Rainer Lindner, der feststellt, dass der von Schlögel konstatierte *spatial turn* nicht bloß als Mode missverstanden darf. Vielmehr gehe es Schröder um nicht weniger als um eine Wende in der Geschichtsschreibung selbst. Es gehe darum, die Sinne zu verwenden, um die Mehrdimensionalität des kulturhistorischen Raumes zu erfassen.³⁸

Der Untersuchungsraum der Kulturgeschichte umfasst, wie Lindner zusammenfasst, folgende Räume: den visuellen Raum mit seinen normativen Inszenierungen, seinen Repräsentationen von sozialer, ethnischer und politischer Realität, den akustischen Raum und den transzendenten Raum der Religion und Ideologie, und schließlich den Weltraum als realen Bewegungsraum und politisch-ideologische Projektionsfläche.³⁹

Auch ein weiterer kulturgeschichtlicher Raum erfährt derzeit eine wissenschaftliche Renaissance: der des Geruchs.

So fand zuletzt beispielsweise im Frühjahr 2009 an der Universität Wien ein interdisziplinäres Symposium mit dem Titel: „Olfaction and the City“ statt, bei dem Stadtraum und Geruch im Mittelpunkt des Interesses standen.⁴⁰

³⁷ Vgl. Lossau, Julia: „Räume von Bedeutung. Spatial Turn, cultural turn und Kulturgeographie“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“*. Bielefeld: Transcript. 2009, S.31f.

³⁸ Vgl. Lindner, Rainer: „Osteuropäische Geschichte als Kulturgeschichte“, auf: <http://www.vifaost.de/texte-materialien/digitale-reihen/handbuch/handb-kult-gesch/> (6.3.2010)

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. <http://www.univie.ac.at/tastduftwien/> Außerdem ist diesbezüglich ein WWTF-Projekt von Interesse: *Tast- und Dufidesign. Ressourcen für die Creative Industries in Wien: Haptic and Olfactory Design. Resources for Vienna's Creative Industries 2007–2010.* „Das Projekt untersucht am Beispiel von Wien, wie Materialien und Gerüche zur Stadtidentität beitragen, welche Wirkungen sie auf die Befindlichkeit und die Lebensqualität der Stadtbewohner haben und wie diese von Designern und Architekten eingesetzt werden, um eine bestimmte angenehme Atmosphäre zu schaffen.“

(zit.: <http://www.univie.ac.at/tastduftwien/inzwischen.html>) (6.3.2010)

I.2 HANDLUNGSTHEORIE ALS MITTEL DER DEUTUNG

In Bezug auf Situatives und die AkteurInnen ist die philosophische Handlungstheorie, bei aller Kritik aus mechanistisch naturwissenschaftlicher Perspektive, gerade hinsichtlich der Handlung als Phänomen, das ein komplexes Zusammenspiel von Reflexion, Intention und Aktion voraussetzt, für das Verständnis und die Funktionsweise der integrativen Inszenierung von Interesse.

Ein wesentliches Moment der integrativen Inszenierung ist die Interaktion, das Schaffen eines Kommunikationsangebots, die Konstruktion eines Kommunikationsraumes, der partizipatives Handeln begünstigt.

Bereits Aristoteles beginnt seine *Nikomachische Ethik* mit einer Begriffsdefinition von *Handlung* und *Ziel*. Im Mittelpunkt steht bei Aristoteles die Frage, wie ein glückliches Leben zu führen ist.

„Jedes praktische Können und jede wissenschaftliche Untersuchung, ebenso alles Handeln und Wählen, strebt nach einem Gut“⁴¹, schreibt Aristoteles im ersten Satz der Abhandlung. Dieses Gut ist das Glück, und der Glückseligkeit gilt das menschliche Handeln. Die höchste Glückseligkeit ist der *bios theoretikos*, die *vita contemplativa*, wie die Römer es nannten: das in bewusste Betrachtung versunkene Leben.

Während bei Aristoteles die Ruhe der Normalzustand der Dinge ist, wird im Raumdenken Newtons die Ruhe zum Sonderfall. Die Bewegung ist die Regel. Körper ruhen zumeist, wenn sie dies überhaupt tun, lediglich in Bezug auf den relativen Raum. Im absoluten Raum ist alles in Bewegung. Zur Beschreibung der Bewegung ist der leere Raum wesentliche Voraussetzung.⁴²

Maßgeblich geprägt hat die Raumkonzeptionen das Verständnis des Raumes als „Behälter“, als „Container“. Wissenschaftsgeschichtliche Untermauerung dafür war die Newtonsche Konzeption des „absoluten Raumes“.⁴³ Der Raum wird als losgelöst von der ihm innenwohnenden Materie gedacht, außerhalb jeglichen sozialwissenschaftlichen Interpretationsrahmens. Dem Raum sind in diesem Modell hinsichtlich des Sozialen Grenzen gesetzt.

Erst mit den relativistischen Raumtheorien im Rahmen der Naturwissenschaften und später den Sozialwissenschaften wird der Dualismus von Raum und Materie überwunden. Der Raum, in der Physik beispielsweise als Universum gedacht, wird in der Soziologie zum „sozialen Raum“. Die Phänomene, die beobachtet werden,

⁴¹ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Stuttgart: Reclam. 2003

⁴² Vgl. diesbezüglich: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2006, S.25. – Dünne und Günzel verweisen in diesem Zusammenhang auf Newtons Prinzipien.

⁴³ Vgl. diesbezüglich auch: Löw, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2001, S.25

mit denen man sich beschäftigt, von denen man Theorien ableitet oder denen man Theorien zuschreibt, finden, soviel lässt sich sagen, auf der Erde statt.

Mehr als zwei Jahrtausende nach Aristoteles definiert der Sozialphilosoph Johannes Heinrichs Handeln „als Praxis im Sinne der Veränderung der Wirklichkeit vom Subjekt her“.⁴⁴

Heinrichs entwirft gleichermaßen eine Phänomenologie potenzieller „Handlungsgattungen“ und ein „Periodensystem der Handlungsarten“. Er unterscheidet zwischen „physisch-objektivem Handeln“, „innersubjektivem Handeln“, „sozialem Handeln (Interaktion)“ und „medialem Handeln“.⁴⁵ Im Gegensatz zu Jürgen Habermas und seinen in der Diskurstheorie der Gesellschaft aufgestellten Überlegungen unterscheidet Johannes Heinrichs Handlung und Sprache.

Gemäß der eigenen Überzeugung bewegt sich und handelt das Subjekt, um eine angestrebte Veränderung in der Außenwelt herbeizuführen. Die Sprache ist wesentliches Moment, sie ist allerdings *a priori* nicht Bedingung für den Handlungsimpuls.

Raum entsteht erst durch die Beziehung zwischen Objekten. Physische und soziale Räume stehen in Interdependenz und können als Manifestation des jeweils anderen gelesen werden. Körper, Objekte und Handlungen lassen den Raum als „prozesshafte und wandelbare Größe in den Blick“ treten. „Im Raum materialisieren sich mithin soziale Prozesse und Strukturen, und als ein solches soziales Artefakt wirkt der Raum dann wiederum auf diese sozialen Prozesse und Strukturen zurück“⁴⁶, schreibt der Soziologe Sighard Neckel. Er betont, dass das Handeln der AkteurInnen den Raum konstituiert und dass sich Geschichte in den Raum einschreibt, wobei die Materialität des Raumes immer schon objektiv gegeben scheint.

Auch im Rahmen der integrativen Inszenierung manifestiert sich – individuelle, wie kollektive – Handlung. Im kausalen Zusammenhang von Ursache und Wirkung und in komplexer, dynamischer Interaktion unterschiedlichster Faktoren nimmt sie gemäß dem Aktionsradius im physischen Raum Form an.⁴⁷

Die angewandte integrative Inszenierung schafft optimale Voraussetzungen dafür, Handlungsintentionen zu begünstigen, die innersubjektive wie auch objektbezogene Reflexion zu unterstützen, den sozialen Aspekt (den interpersonellen Austausch) und das Ausdruckshandeln zu fördern.

⁴⁴ Heinrichs, Johannes: *Reflexionstheoretische Semiotik, Teil 1: Handlungstheorie. Strukturalsemantische Grammatik des Handelns*. Bonn: Bouvier Verlag. 1980, S.24

⁴⁵ Ebd., S.50

⁴⁶ Neckel, Sighard: „Felder, Relationen, Orteffekte: Sozialer und physischer Raum“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“*. Bielefeld: Transcript. 2009, S.47

⁴⁷ Vgl. diesbezüglich auch: Eco, Umberto: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam. 1990, S.132

I.3 HANDLUNGSFELDER

Sighard Neckel greift Bourdieus Begriff des *Feldes*⁴⁸ auf, um Handlungsräume zu definieren, die als Verhältnisse von AkteurInnen und Objekten Form annehmen. Kultur wird demgemäß als Kommunikationsraum verstanden, in dem Lebenswelt und Machtverhältnisse verhandelt werden. Dieser Kulturbegriff unterscheidet nicht zwischen Leitkultur, Hoch-, Popkultur, E und U oder national geographisch orientierten Vorstellungen und Konzepten von Kultur und Raum. „Dieser dynamische, performative, relationale und entgrenzte Kommunikationsraum bietet Individuen und Gruppen die Möglichkeit, sich in einem gesellschaftlichen Kontext immer wieder neu zu orientieren (Kultur als Bedeutungssystem).“⁴⁹

Bourdieu geht in seinem theoretischen Denken der Frage nach, mit welchen Konsequenzen AkteurInnen tatsächlich miteinander in Interaktion und in Kooperation treten, wie sie Grenzen ziehen, kurz: wie sie die soziale Praxis gestalten. Er betrachtet den sozialen Raum als eine aus Beziehungsmustern bestehende Sozialordnung und rückt die einzelnen Elemente und ihre Verbindung zu den anderen Elementen in den Mittelpunkt seines sozialtheoretischen Raumbegriffs.⁵⁰ Besonderes Augenmerk liegt bei Bourdieu auf der Wechselwirkung von sozialem Raum und physischem Raum in Bezug auf Machtverhältnisse und soziale Ungleichheit.

⁴⁸ „Ein Feld ist ein strukturierter gesellschaftlicher Raum, ein Kräftefeld – es gibt Herrscher und Beherrschte, es gibt konstante, ständige Ungleichheitsbeziehungen in diesem Raum –, und es ist auch eine Arena, in der um Veränderung oder Erhaltung dieses Kräftefelds gekämpft wird.“ Aus: Bourdieu, Pierre: *Über das Fernsehen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1998 (1996), S.57

Vgl. hierzu auch Bourdieu, Pierre: „Über einige Eigenschaften von Feldern“, in: Bourdieu, Pierre: *Soziologische Fragen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1993, S.107ff.

⁴⁹ Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph: „Kommunikation – Gedächtnis – Raum: Orientierung im spatial turn der Kulturwissenschaften“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“*. Bielefeld: Transcript. 2009, S.8

⁵⁰ Vgl. hierzu: Neckel, Sighard: „Felder, Relationen, Orteffekte: Sozialer und physischer Raum“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“*. Bielefeld: Transcript. 2009, S. 48. Neckel verweist diesbezüglich auch auf: Barlösius, Eva: *Kämpfe um soziale Ungleichheit. Machttheoretische Perspektiven*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 2004, S.118ff.