

## Kunst\_Wissenschaft: Don't Mind the Gap!

Ein grenzüberschreitendes Zwiegespräch

Bearbeitet von  
Susanne Valerie Granzer, Doris Ingrisch

1. Auflage 2014. Taschenbuch. 156 S. Paperback  
ISBN 978 3 8376 2798 5  
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm  
Gewicht: 252 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Kunstwissenschaft Allgemein](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

**Aus:**

*Susanne Valerie Granzer, Doris Ingrisch*

## **Kunst\_Wissenschaft: Don't Mind the Gap!**

Ein grenzüberschreitendes Zwiegespräch

Juli 2014, 156 Seiten, kart., zahlr. Abb., 24,99 €, ISBN 978-3-8376-2798-5

Im Korpus von Wissenschaftlichkeit ist es weiterhin suspekt, *nicht jenseits* von Sinnlichkeit zu schreiben und zu denken. Die doppelte Autorenschaft einer Wissenschaftlerin und Künstlerin ist daher im Sinne des Buchtitels ein sinnlich-praktisches Experiment einer Grenzüberschreitung. Es ist getrieben von der Neugier auf Überschneidungen und Differenzen zwischen Wissenschaft und Kunst – im Fokus auf das Theater. In unterschiedlichen Stilen werden unmaskiert Positionen behauptet sowie freigegeben – sie mäandern literarisch, wissenschaftlich, in Interviews, Fotos und Zeitungsartikeln durch die Phänomene künstlerischer Praxis und theoretischer Reflexion.

**Doris Ingrisch** (Univ.-Prof. Dr. phil.) lehrt Gender Studies am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

**Susanne Granzer** alias **Susanne Valerie** (Univ.-Prof. Dr. phil.) ist Schauspielerin und lehrt Schauspiel am Max Reinhardt Seminar Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2798-5](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2798-5)

Bei jedem Versuch entscheidet sich die Frage  
von Widerstand oder Unterwerfung unter eine Kontrolle neu.

Gilles Deleuze  
Unterhandlungen 1972-1990

K. / Die Künstlerin . . . . . Susanne Valerie  
W. / Die Wissenschaftlerin . . . . . Doris Ingrisch

## Inhalt

Motto	
K. / Die Künstlerin . . . . .	10
W. / Die Wissenschaftlerin . . . . .	11
W. / Vorab . . . . .	12
K. / Im Donauturm . . . . .	16
W. / 252 Meter Perspektivenwechsel in 35 Sekunden . . . . .	17
K. / Das Theater und die Leerstelle . . . . .	30
W. / Die Wissenschaften und die Leerstelle . . . . .	31
W. und K. / Die Lehre am Theater . . . . .	50
18. Jänner 2012, Klaus Taschwer im Interview mit Simon Schaffer »Unsere Studenten sind keine Kunden« . . . . .	60
21. November 2013, Tanja Traxler Freiheit für die Wissenschaft . . . . .	64
16. Dezember 2013, Austria Presse Agentur (APA) Wissenschaftsministerium abgeschafft . . . . .	65
W. / Die Leerstelle lehren? . . . . .	68
W. und K. / Jedes Ich ist viele . . . . .	76
W. / Gedanken zu einer Epistemologie des Potenziellen . . . . .	93
W. und K. / Sprechen über das Spielen . . . . .	102
W. / Sprechen im In-Between . . . . .	108

Philosophie im Bild, »The Call« (Fotoserie) . . . . .	114
Philosophie im Bild, »The Call« (Textcollage) . . . . .	130
W. / Calls connect . . . . .	135
W. und K. / femini_n – herausfordern . . . . .	136
K. / This end . . . . .	142
W. / That end . . . . .	144
Bibliografie . . . . .	147

## **K. / Die Künstlerin**

Dem Staunen über das Befremdliche die Treue halten. Sich nicht anpassen, nicht zu Kreuze kriechen. Lieber mit dem Kopf durch die Wand, auch wenn es schmerzt. Kein Hinterwäldlertum, kein dramatisches und kein postdramatisches. Nur keinen Kurzschluss über ein schon im Voraus Gewusstes. Nur keine Konvention, so alt oder so jung sie ist, die nicht abdanken kann. Verachtung für die Spießer, die Konformisten, ob aus den Sicherheitszonen von rechts oder von links. Verachtung für das Gift des Ressentiments und jeden selbst ernannten Effendi, gleichgültig aus welchem Lager. Tiefe Abneigung gegen ein normiertes Nützlichkeitsdenken. Gegen ein Schielen auf das schon Akzeptierte. Gegen das Diktat der größtmöglichen Zahl. Anders sein, anders leben. Nicht risikoarm, sondern risikoreich. Unzeitgemäß. Was immer das heißen könnte. Jedenfalls nicht als Hamster im Rad, nicht als Verwalter des Daseins, auch nicht als Karrierist oder als Abgesang einer späten Kultur (Valerie 2011: 12).

Theater ist eine ekstatische Kunst. Sie veranlasst die Schauspieler qua Profession, sich vorzuwagen, sich im Spiel selbst physisch aufs Spiel zu setzen und zwar vor Zeugen im Vollzug des Spielens. Kein Verstecken ist möglich, kein Verschieben, kein Vor und Zurück, kein technisches Medium kann im Nachhinein korrigierend eingreifen. Was *jetzt* stattfindet, ist geschehen – – – die Zeit springt auf – – – reißt eine Lücke – – – eine offene Leere – – – mitten durch die Akteure hindurch – – – das Ereignis des Spielens packt am Schopf, rücklings und rücksichtslos – – – und die Auslegung des Menschen als selbstmächtiges Subjekt wird zum Konflikt, zum Hindernis, zum *obstacle* für das Spiel (ebd.: 100).

## **W. / Die Wissenschaftlerin**

Sich so viele Gedanken über die Trennung von Wissenschaft und Kunst zu machen, ihren provisorischen Charakter, ihre Irreversibilität oder auch Inexistenz zu proklamieren, verweist auf die Kontingenz sowie die historischen Dimensionen unseres Verständnisses von Wissenschaft und Kunst, die ja nicht durchgehend, so wie sie uns heute erscheinen, getrennte Entitäten darstellten. Sowohl Wissenschaft als auch Kunst galten bis in die Renaissance als wichtige Bestandteile von Bildung, und Künstler bedienten sich im Sinne einer experimentellen Haltung beider Herangehensweisen. Eine definitive Trennung ist erst Ende des 18. Jahrhunderts anzusiedeln. (Ingrisch 2012a)

»Und« – Das Gesetz des Schöpferischen, so Wassily Kandinsky, bestehe im Gleichgewicht zwischen Kopf und Herz, dem Bewusstseins-Moment und dem Unbewußtseins-Moment, der Intuition (Kandinsky 1955). »So wie seinerzeit das feine Ohr in der Ordnungsruhe das Donnern hörte, kann das scharfe Auge im Chaos eine andere Ordnung erraten. Diese Ordnung verlässt die Basis ›entweder-oder‹ und erreicht langsam eine neue – ›und‹. Das 20. Jahrhundert steht unter dem Zeichen ›und‹«, (Kandinski 1955) schrieb er im Jahr 1927. Da das 20. Jahrhundert diese Aufgabe nicht erfüllte, bleibt sie wohl dem 21. Jahrhundert überlassen. (Ingrisch 2012a)

**W. / Vorab**

Wir, – Susanne Valerie Granzer, Künstlerin mit einem Doktorat in Philosophie und Professorin am Max Reinhardt Seminar, und Doris Ingrisch, Kulturwissenschaftlerin und Professorin für Gender Studies –, sind in einen gemeinsamen Arbeitsprozess eingestiegen, in dem wir über Kunst und Wissenschaft ins Gespräch kommen wollten. In ein Gespräch, beginnend mit dem gemeinsamen Fokus auf ein In-Between, ein Zwischen, eine Leerstelle, eine Lücke, die sowohl der Wissenschaft als auch der Kunst auf eine ihr je eigene Weise eignet. Aus unterschiedlichen professionellen Kulturen stammend, einerseits aus dem künstlerischen Bereich, andererseits aus dem wissenschaftlichen, existierte von beiden Seiten neugieriges Interesse, Schnittstellen unserer Disziplinen in einem gemeinsamen Testlauf zu recherchieren und dabei Unterschiede sowie vielleicht auch Gemeinsamkeiten zu entdecken.

Entstanden sind die folgenden Gespräche, die sich nun als Text- und Bildteile präsentieren, aus dem anfänglichen Wunsch der Wissenschaftlerin, aus meinem Wunsch, die Welt des Schauspiels im Fokus einer Schauspielerin, Lehrenden, die sich der Philosophie verbunden fühlt, näher kennenzulernen und aus dieser Perspektive heraus mehr von der Welt der Kunst, der Welt des Theaters zu erfahren. Intention war es, die beiden unterschiedlichen professionellen Welten, aus denen wir kommen, die ja bereits in sich heterogen gestaltet sind und innerdisziplinär jeweils diverse Schnittstellen enthalten, über die transdisziplinäre Perspektive der Gender Studies in Beziehung zu setzen. D.h. dies mit dem Blick auf die Wissens- und Geschlechterordnungen in Wissenschaft und Kunst und auf der Suche nach einem Denken über die Bipolaritäten hinaus zu tun. Ausgehend von der Auseinandersetzung mit den Texten über das Theater, die ich von der Schauspielerin und Doktorin für Philosophie las, wollte ich Einblicke in ihr Denken bekommen. Zumindest ansatzweise, so hoffte ich, die Zugänge einer Künstlerin am Theater besser verstehen zu lernen, um sie – punktuell – mit den aus meiner Arbeit entstandenen Fragen und Erkundungen zum Thema in Verbindung zu bringen. Aus diesem Ansinnen ist *Kunst\_Wissenschaft. Don't Mind the Gap!* entstanden.

Grundlage unserer Arbeit waren zum Ersten Gespräche, in denen ich zunächst die Position der Fragenden übernahm. Wir hatten im

---

Zuge einer Forschungsarbeit zum Thema »Wissenschaft, Kunst und Gender« bereits ein ausführliches Gespräch zum Thema »interface biographies« geführt (vgl. Ingrisch 2012a) und uns dadurch schon etwas näher kennengelernt. Da es meine Initiative gewesen war, Wissenschaft und Kunst in einem weiteren Projekt in Kontakt zu bringen, um etwas gemeinsam zu erarbeiten, begannen wir – der Text zeigt dies auch – erneut in Frage- und Gesprächsform. Weitere Teile ergänzten und fokussierten die Gedanken, die im Gespräch vorkamen, aus ihrer je eigenen Perspektive. In anderen Kontexten entstandene Arbeiten fügten sich hier als zusätzliche, unsere Anliegen aus anderer Perspektive komplettierende Puzzle-Steine ein, wie das von Klaus Taschwer geführte Zeitungsinterview mit dem Wissenschaftshistoriker Simon Schaffer aus Cambridge sowie die Gedankensplitter im Format einer Fotoserie aus »The Call«, einem DVD-Buch aus der 4-teiligen Reihe »Philosophie im Bild« (GRENZ\_film 2005) oder die Textcollage aus den Interviews von Arno Böhler mit der Philosophin Avital Ronell, die an der New York University Germanistik und Literaturwissenschaft lehrt.

Mein Prozess des In-Beziehung-Setzens spann sich, angeregt durch die Gespräche in Reflexionsvignetten, fort, in denen ich einzelne Aspekte auch für meine Zugänge, meine Praxis hinterfragte. Dabei stellte sich heraus, dass in der Beziehung von Fragestellen und Antwortgeben, mir die Bedeutung, eine Frage überhaupt zu stellen, immer wichtiger erschien, sodass die Antworten einen eher ephemeren Charakter bekamen. Sie können und sollen vielmehr als Inspiration für eigene Überlegungen lesbar werden.

In diesen – einem Interview nicht unähnlichen – Gesprächen mit Susanne Valerie Granzer wollte ich mein Fragen gerne als Explorieren meines Staunens verstanden wissen. Nicht ein herkömmliches Abfragen von sogenannten Informationen sollte es sein, sondern ein bedachtes Herstellen von Kulminationspunkten im Gespräch, in dem das Fragen als tool fungiert, um Interesse und Neugier am sogenannten Anderen auszudrücken, und dem Gesagten folgend, es wirklich kennenlernen zu wollen. Das bedeutete gleichzeitig eine subtile Aufmerksamkeit auf die Möglichkeiten und Grenzen meines eigenen Verstehens der Qualität, die dafür verantwortlich ist, wie weit wir aufeinander eingehen und Begegnung zulassen können – als Individuen ebenso wie als Repräsentant\_innen professioneller Kulturen. Über

diese Überlegungen hinaus bildeten – wie in allen Projekten – ganz pragmatische Voraussetzungen wie Zeit- und Finanzressourcen den uns zur Verfügung stehenden Rahmen.

Gespräche dieser Art verlangen mir ab, Gesagtes dezidiert in meine Denkstrukturen zu übertragen. Diese sind vielfach, aber nicht ausschließlich, durch meine wissenschaftliche Sozialisation geprägt. Es gilt also die Herausforderung anzunehmen und herauszufinden, welche tools in diesem Zusammenhang zur Verfügung stehen, um sogenanntes Anderes zu verstehen.

Was ich hier also impliziere, ist, dass es mir um ein Verstehen geht. Ein Verstehen von Sinnzusammenhängen, wie es in der Hermeneutik als grundlegende Methode in vielen Bereichen der Wissenschaft zum Tragen kommt (vgl. u.a. Vach 1926–1933 bzw. Greshoff 2008). Die nach Wilhelm Diltheys Ansatz als Lehre des Verstehens konzipierte Hermeneutik trägt immer auch die Referenz auf horizont- und grenzüberschreitende Erkenntnis in sich (Dilthey 1973). Weiterentwicklungen des Konzepts hin zu Hans Georg Gadammers Begriff der Horizontverschmelzung, nehmen die Verständigung über die jeweiligen Sinnebenen ganz dezidiert in ihrer transversalen bzw. Brückenfunktion in den Blick (Gadamer 1960).

Je mehr ich mich mit der Idee unseres Vorhabens beschäftigte, umso deutlicher wurde, dass ich im Grunde nicht die Unterschiede in unseren Herangehensweisen und unserem Denken suchte. Das Trennende wurde lange genug fokussiert (vgl. Ingrisch 2012a). Es wurde lange genug als Grund dafür herangezogen, zu bewerten, um kundzutun, dass etwas besser oder schlechter, würdiger oder unwürdiger sei. Mit anderen Worten: Es wurde lange genug dafür verantwortlich gemacht, Hierarchien zu begründen, die ihrerseits zur Konstituierung von Ordnungen und Machtkonstellationen geltend gemacht wurden. Wonach ich also vor allem Ausschau halte, sind Ähnlichkeiten, Gemeinsamkeiten, Resonanzen. Ich richte meine Aufmerksamkeit auf »patterns which connect«, wie Gregory Bateson es formulierte (Bateson 1979) und im Grunde sogar auf »the matrix which embeds«, wie Heinz von Foerster diese neuen Prämissen im Sinne der Kybernetik noch einmal weiterdachte (von Foerster/Floyd 2003).

Wie wir wissen, ist die Trennung von Kunst und Wissenschaft ein historisches Phänomen (vgl. Ingrisch 2012a). Es gab und gibt einen weiten Resonanzraum zwischen diesen beiden Bereichen; auch das

---

wissen wir aus all den Projekten, die bereits disziplin- und grenzüberschreitend realisiert wurden und nicht zuletzt aus unseren eigenen Erfahrungen. Doch welche Ausformungen dieser Resonanzraum haben kann, wartet darauf, wieder und immer wieder erforscht zu werden. Welchen Resonanzraum nun wir – Susanne Valerie Granzer und ich – in diesem Versuch gemeinsam im Miteinander-Sprechen, Miteinander-Denken, Miteinander-Arbeiten entdecken können, war die Ausgangsanforderung unserer Zusammenarbeit. Für dieses Mal also sieht er nun folgendermaßen aus:

## K. / Im Donauturm

### 0.

Das Angebot der Wissenschaftlerin Doris Ingrisch, Professorin für Gender Studies, gemeinsam mit ihr Gespräche über Fragen nach möglichen Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft zu führen, machte mich sofort neugierig. Wir hatten uns bereits bei einem Interview anlässlich ihres Buches *Wissenschaft, Kunst und Gender* mit dem schönen Untertitel *Denkräume in Bewegung* (Ingrisch 2012a) kennen und schätzen gelernt. Hier trafen sich offensichtlich ähnlich gelagerte Interessen. Denn schon seit Beginn meines Schauspielstudiums galt meine Leidenschaft dem Theater und der Philosophie, sodass ich schließlich parallel zu meiner Theaterzeit an den Staatstheatern Philosophie studiert habe. In der Konsequenz läuft meine jetzige Arbeit, schreibend, filmend, spielend, in Form von Lecture-Performances unter dem Namen *Philosophy on Stage* und in Form von Wissenschafts-Clips unter dem Namen *Philosophie im Bild*.

Philosophie und Theater verbindet seit ihrer Entstehung in der Antike bis heute eine merkwürdige Geschichte gegenseitiger Abneigung bis hin zu gegenseitiger Aversion (Platon 1994: 506; Böhler 2013: 233). Diese eigentümliche Gereiztheit des Theaters gegen das vernünftige, logische Denken mit seiner Verliebtheit ins Affektive und in der Umkehrung diese eigentümliche Gereiztheit der Philosophie gegen die Sinnlichkeit (Nietzsche 1999b: 350) mit ihrem Herrschaftsanspruch des Geistes über den Körper hat mich schon als junge Schauspielerin befremdet und früh zum Widerspruch gereizt. Meine doppelte Passion für Theater und Philosophie galt von Anfang an nicht ihrem Zwiespalt, nicht dem Trennenden ihrer hierarchischen Ansprüche, sondern ihrer auffälligen Nähe. Die Untrennbarkeit von Körper und Geist, von Reflexionskraft und sinnlicher Wahrnehmung schienen mir seit jeher wie zwei Seiten eines Blattes, die nicht getrennt werden können, die zusammengehören und sich trotzdem unterscheiden, da beide Seiten nicht gemeinsam betrachtet werden können, sondern das Blatt jeweils gewendet werden muss.

Die in den letzten Jahren auffällig gewachsenen transdisziplinären Forschungsfelder bestärken meine Intentionen. Unter dem Terminus *arts-based-research* ist künstlerische Forschung mittlerweile zu einer eigenen Kategorie geworden, für die der österreichische Wissenschaftsfond (Austrian Science Fund) seit 2008 sogar eine eigene Förderschiene unter dem Programm *Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK)* eröffnet hat.

---

### **W. / 252 Meter Perspektivenwechsel in 35 Sekunden**

Es hätte noch viele andere Orte geben können, die eine passende Atmosphäre für unsere Gespräche hätten bieten können – eine Wartehalle am Flughafen, einen Gang, links und rechts mit Graffiti besprayt, der dazu dient, von einer U-Bahn-Linie zur anderen zu gelangen. Die Kante zwischen Fahrbahn und Gehsteig, nicht abgeschrägt. Eine Autobahn-Brücke. Den kartografisch vermessenen Mittelpunkt zwischen Susanne Valerie Granzers Institut und meinem. In Frage gekommen wären auch Orte in Bewegung wie Züge, Helikopter oder eine rote, glänzende Vespa. Doch irgendwann war klar, dass der Donauturm unser Ort, our third place (Oldenburg 1989) sein würde.

Auch in den Kulturwissenschaften ist seit einiger Zeit die Aufmerksamkeit auf das Kontextuelle gestiegen und hat damit ein Augenmerk für Räume befördert, wie sie im spacial bzw. topographical turn prominent zum Ausdruck gelangten. Raum wird hier nicht als etwas Vorgegebenes und Fixes verstanden, sondern als etwas Geschaffenes, etwas, das zum Entstehen gebracht werden kann, das hergestellt wird. Damit weitete sich der Blick auf soziale Räume, z.B. darauf, wie Wissenschaft als soziale Praxis beschrieben werden kann, um nachvollziehen zu können, wie Wissenschaft in der Praxis entsteht. (Vgl. Knorr-Cetina 1984 sowie Knorr-Cetina 2002 und Latour 1987 sowie Latour 2002) Der Herstellung und Bespielung sozialer Räume Beachtung zu schenken bringt neue Komponenten in der Frage hervor, in

Was konnte also Besseres passieren als erneut mit einer Wissenschaftlerin gemeinsam ein Projekt zu starten, im miteinander Sprechen und Nachdenken über Kunst und Wissenschaft mögliche Resonanzräume zu entdecken und zu entwerfen?

### 1.

Genügend Zeit und regelmäßige Treffen sowie eine sinnvolle deadline für unsere Gespräche waren geplant. Das hörte sich vertraut an. Nach einer Struktur, die ich kannte. Klang es nicht nach Proben wie am Theater? Nach Proben für die Uraufführung eines neuen Zwei-Personen-Stückes, das mit zwei Frauen besetzt war? Allerdings müsste dafür kein fremder Text erlernt werden, sondern die beiden Protagonistinnen K. und W. würden in gemeinsamen Dialogen ihre eigenen Texte kreieren und die Premiere ihres Stückes bestünde am Ende in der Veröffentlichung dieser Texte als Buch, dessen Form und Ästhetik ebenfalls frei gestaltet werden konnte.

Der konkrete Zeit- und Probenplan, den wir entwickelten, sah so aus: Wir verabredeten uns, mit einem Augenzwinkern meinerseits, 9 Monate lang jeweils einmal im Monat zu einem Gespräch. Dass dabei als Unterstützung ein Tonband mitlaufen sollte, schien sinnvoll. Jetzt musste nur noch die Frage des Ortes geklärt werden. Es sollte ein besonderer Ort sein, der auch Spaß machte und immer ein und derselbe.

Wo sollten wir uns treffen? Wo? Wo sollten sich zwei Frauen treffen, die gemeinsam »ein Baby machen« wollen? Dafür braucht es ein potentes Terrain. So eine meiner »inkorrekten« Formulierungen, bei denen mich die Wissenschaftlerin Doris Ingrisch immer wieder freundlich generös anlächelte. Alles Mögliche fiel uns ein. Wir berieten hin und her. Es gab so viele unterschiedliche Orte für unsere Zusammenkünfte. Schließlich assoziierte ich einfach lustvoll drauf los – – – und in dieser freien Assoziation fiel mir plötzlich ein: Was wäre mit dem Donauturm? Ja, natürlich! Ein Turm musste es sein. Genau. Ein Turm. Jetzt musste auch Doris Ingrisch lachen. Das passte perfekt. Das war unser Ort – und ich versprach, Vater Freud eine Dankes-Postkarte in die Berggasse 19 zu schicken.

### 2.

Die beiden Frauen, die Wissenschaftlerin W. und die Künstlerin K. verabredeten sich in der Folge tatsächlich im Donauturm. Ähnlich wie der Alex in Berlin sticht der Wiener Donauturm spitz in den Himmel und auch er wölbt sich weit oben wie eine Art schwangerer Bauch zu einem Café und einem Restaurant für die Besucher\_innen, die den Ausblick genießen

welcher Beziehung Wissenschaften, Künste und Räume zueinander stehen. (Vgl. u.a. Coelsch-Foisner/Fagot 2011 und Autsch/Hornäg 2010)

Der Spielraum dessen, welche Orte mit Wissenschaft bzw. Wissenschaftlichkeit assoziiert werden, ist dabei nach wie vor spezifiziert und eng bemessen. Universitäten, Hochschulen und Akademien mit ihren Hallen und Sälen, ihren Fakultäts- und Institutsstrukturen, mit Bibliotheken, Seminarräumen, Projektzimmern und Laboren geben auf der einen Seite einen entsprechend klaren Rahmen vor, in dem kühle Sachlichkeit und archiviertes Wissen mit der Architektur der Paradigmen neuzeitlicher Wissenschaft korrespondieren. Auf der anderen Seite finden sich die Verlage, Verlagsreihen und Journals, die auf einer weiteren Ebene Räume bilden, in denen Wissenschaft ihren Ort hat und die in der klaren Kategorisierung und auf der Basis von Impact Factors auf ihre Weise ein Statement davon abgeben, dass hybride Formen und ein Experimentieren mit diesen Orten nicht unbedingt vorgesehen ist (vgl. Fröhlich 2003 sowie Herb/Beucke 2013). Über fachlich spezifizierte Bewertungssysteme werden traditionelle Strukturen weiter verfestigt und in neoliberale, mit allen daraus resultierenden Konsequenzen, überführt.

Wäre da nicht die Zusammenarbeit mit Susanne Valerie Granzer gewesen und dadurch auch ein anders Bewusstsein für die Bedeutung des Ortes mit im Spiel, es hätte leicht sein können, dass die Dimension des Raumes trotz allen Wissens über seine Wirkmächtigkeit untergegangen wäre. Denn: Verlassen Wissenschaftler\_innen ihre

wollen. Der Turm liegt übrigens drüben in Transdanubien. So nennt der Volksmund den Teil der Stadt Wien, der links von der Donau liegt. Dort, wo ein Pulk neu entstehender Hochhäuser das Flair heutiger Städte signalisiert, dort, wo die UNO City liegt und zugleich das Arbeiterstrandbad und viele Gemeindebauten. Dort, wo die Stadt flach ausläuft und einen weiten Rundblick ermöglicht.

K. war sehr neugierig auf den ersten Besuch im Donauturm. Wie würde sich das Ambiente anfühlen? Würde es sich bewähren? War die Wahl des Ortes bloß eine Pointe, oder ein gutes Bühnenbild, das die Akteur\_innen unterstützt und inspiriert?

Nachdem sie unten an der Kasse eine Eintrittskarte gelöst hatte, ging sie weiter zum Lift, musste aber vorher an einem Drehkreuz stehen bleiben, das als Zutrittskontrolle diente. Diesen kurzen Moment des Aufenthalts nutzte ein Photograph, der wie in einer schlechten Komödie plötzlich aus den Kulissen hervorsprang, eine Kamera blitzte auf und schon war man auf ein Bild gebannt. Ertappt. Jetzt hilft kein Leugnen mehr, ich war hier im Donauturm, schoss es K. unwillkürlich durch den Kopf. Das fängt ja gut an, dachte sie amüsiert über diesen Auftritt des Photographen, aber auch über sich selbst und ihre szenische Konditionierung, die sich sofort selbstständig gemacht hatte. Ich muss W. unbedingt fragen, wie sie das als Wissenschaftlerin erlebt hat.

Ein blasser, etwas übermüdet wirkender, aber sehr freundlicher junger Mann bediente den Lift – und im Nu befand man sich in nur 35 Sekunden in der imposanten Höhe von 252 Metern, wie der junge Mann unverdrossen sicher zum x-ten Male erklärte. Oben angelangt, konnte man entweder zum Restaurant ein paar Treppen hinauf gehen oder eine Wendeltreppe hinunter zum Café Panorama. Dort hatten sich die beiden Frauen verabredet. Beim Hinuntergehen musste K. neuerlich lächeln. An der Wand neben der Treppe waren eine ganze Riege von Schauspieler\_innen der österreichischen Prominenz groß auf alten Filmplakaten der 50-iger Jahre zu sehen: Paula Wessely, Attila Hörbiger, Paul Hörbiger, Hans Moser, Oskar Werner, Romy Schneider... Na bitte, wer sagt es. War das zentrale Thema, über das W. und ich in der Spannung zur Wissenschaft nachdenken wollten, nicht das Theater und die Kunst der Schauspieler\_innen?

K. war zu früh, wie immer, und wie immer genoss sie diese überflüssige Zeit, setzte sich an einen der freien Tische, bestellte einen Caffè latte, schaute durch die weite Front der Glasscheiben und wartete. Schön war das, so müßig im Bauch des Turms zu sitzen, so zwischen Himmel und Erde schwebend.

angestammten Arbeitsräume, so gehen sie in der Regel ins Feld. Wenn sie also Feldforschung betreiben, so treten sie damit in eine spezielle Phase im Forschungsablauf ein. Für diesen Schritt besteht ein eigenes Methodenrepertoire, herrschen eigene Regeln über Verhalten, Datengenerierung sowie -fixierung. Klar definierte Strukturen verhelfen, den Überblick in diesem Hinaustreten nicht zu verlieren. Die Einteilung in Forschende und Beforschte sowie das zu Beforschende vermittelt eine Eindeutigkeit, die so, wie sie benannt wird, vielleicht gar nicht existiert. Die Trennung von einem »Wir« einerseits und den »Anderen« andererseits fungiert darin vor allem als Stabilisator traditioneller Wissensordnungen.

Was wird aber in Gang gesetzt, wenn ich genau diese Ordnungen infrage stellen möchte, die Trennung aufzuheben beabsichtige, den Blick auf die Interaktion lenken will? Konkret auf unsere Kooperation bezogen heißt das, Überlegungen dazu anzustellen, welche Orte der Begegnung von Wissenschaft und Kunst entgegenkommen könnten. Gibt es Traditionen, an die anzuknüpfen anregend wäre? Zwar hat Wissenschaft bei weitem nicht so eine Gepflogenheit wie die Literatur, das Kaffeehaus als Arbeitsplatz zu betrachten, aber als Ort der Intellektuellen war und ist es, nicht nur in Wien, durchaus beliebt.

Wissenschafts-Cafés, Café Scientifique, eine andere, neuere Species, die mit dem Konzept antritt, Wissenschaft im Kaffeehaus zu präsentieren, liegt derzeit im Trend. In Anlehnung an den Poetry Slam entstand im Jahr 2010 der Science Slam, in dem junge

Der Turm dreht sich ja! Das habe ich bisher gar nicht wirklich bemerkt. Jetzt verstehe ich, warum sich das Gehen vorhin so seltsam angefühlt hat. In fast unmerklichen Kreisen drehte sich der Turm langsam um die eigene Achse. Das ergab beim Gehen je nach der Richtung einen kleinen Widerstand oder ein Angeschobenwerden von unsichtbarer Hand. Außerdem und vor allem ergab es einen wunderbaren Rundblick. Auf die Silhouette der Stadt mit ihren Wahrzeichen, dem Stephansdom und das Riesenrad, auf die beiden Hausberge Wiens, den Kahlenberg und den Leopoldsberg, die Donau City, die Parkanlagen, die Augebiete und immer wieder sah man die Donau mit ihren vielen Brücken. Der Standort verschob sich von Augenblick zu Augenblick und durch die ungewöhnliche Höhe konnte man weit hinaus ins Offene schauen bis hin zum Horizont.

### 3.

So im müßigen Sitzen und Schauen auf die Donau und ihre Umgebung fiel K. die Sage des Donauweibchens ein, das einen jungen Fischer so liebessüchtig machte, dass eines schönen Tages sein Boot ohne ihn auf den Wellen des Flusses trieb. Wasser, Liebe, Tod, Turm, Fluss, Donauturm ... sie sinnierte weiter über den Ort und das Milieu, in dem sie sich befand und entdeckte überrascht: Ich sitze ja in einem Kaffeehaus! Das haben W. und ich bisher übersehen, weil wir nur an den Turm gedacht hatten, in dem wir uns treffen wollen.

Ein Kaffeehaus als Treffpunkt hatten die beiden natürlich auch überlegt. Gerade in Wien mit seiner langen Kaffeehausstradition für Künstler\_innen und Intellektuelle lag das nahe. Vielleicht zu nahe, fand K. und so entstand schließlich die Idee mit dem Donauturm. Durch das Theater sozialisiert hatte sie Lust am Spiel, am Spielerischen, an theatralisch verspielter Lust und mehr Aufmerksamkeit für Räume und deren Atmosphäre als es in der Wissenschaft üblich ist. Ihre Autoritäten waren nicht Sokrates und sein reflexives, dialektisches Denken, nicht alleine der Begriff und die Macht des diskursiven Arguments. Sondern weit eher Nietzsche und seine fröhliche Wissenschaft und natürlich die ungebremste Phantasie und Freude an der Vielfalt der Masken und Maskeraden an allen möglichen Schauplätzen. Als Schauspielerin musste sie sich nicht um Objektivität als Ausweis ihrer Qualifikation und Seriosität sorgen. Kein *peer reviewed* Verfahren nötigte sie, *scientifically correct* sein zu müssen. Was für wissenschaftliche Rationalität obsolet scheint, war in der Kunst nicht nur erlaubt, sondern gefordert. Metapher, Mythos, Affektivität. Das Irrlichern der Imagination. Das Brechen von Regeln und Sprachspielen. Der Körper.

Wissenschaftler\_innen in knapp vorgegebener Zeit ihre Forschung vorstellen und – im Format von Casting-Shows – vom Publikum dafür Bewertungen erhalten. Auch Science-Salons stellen Versuche dar, weitere Orte für die Wissenschaft zu erschließen, indem sie diese in einen neuen Kontext stellen und z.B. mit Kunst umrahmen. Damit bewegen wir uns im Themenkreis der Beziehung von Wissenschaft und Öffentlichkeit (vgl. u.a. Ash/Stifter 2002), wo nicht zuletzt Tendenzen der Auflösung eines elitären Zugangs zu wissenschaftlichen Erkenntnissen zur Diskussion stehen. Wissenschaft wird *sexy* gemacht, wie es in der englischsprachigen Presse zu den Science Cafés im Dana Center in London hieß, von denen diese Bewegung ausging. Dass es zunächst um Themen im Umkreis von Klimafolgenforschung und Klimapolitik ging und die entsprechende Dringlichkeit, wissenschaftliche Ergebnisse weit über den Rahmen der scientific community bekannt und zugänglich zu machen, spricht eine eigene Sprache.

Die Vorstellung der Syntopie, ein von Ernst Pöppel geprägter Begriff, der das Verbinden von Unverbundenen anspricht und damit das Werden von Räumen, in denen Neues entstehen kann, inspirierte die Idee des syntopischen Salons als experimentelles Labor und als Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft ebenfalls. Salons dieses Formats wurden bereits in München und Potsdam realisiert. Diese Wissenschaftskommunikationsformate, die darauf ausgerichtet sind, Wissenschaft publik zu machen und Prozesse der Meinungsbildung zu befördern, beziehen den Ort des

Sein Pathos und seine Intelligenz. Jetzt sind wir also durch Zufall in einem *Turm plus Kaffeehaus* gelandet, resümierte sie, wir hätten es uns nicht besser ausdenken können.

In einem Wiener Kaffeehaus darf man ungestört stundenlang sitzen, Gespräche führen, schreiben, lesen, diskutieren, sogar Karten spielen oder einfach nichts tun. Keiner nimmt daran Anstoß. Man wird nicht gedrängt und nicht getrieben, von nichts und niemandem. Traditionell gibt es dort jede Menge Zeitungen – und jede Menge Zeit. Sie scheint unbegrenzt in der Atmosphäre zu liegen. Man darf sie verschwenderisch genießen. Ein Kaffeehaus ist geradezu dafür da. Ist es nicht so etwas wie eine offene Lücke in der Zeit? dachte K. Ein Ort der Muße und des Müßiggangs? Ein musischer Ort der Kontemplation? Ein kostbarer Freiraum, der durch nichts definiert ist, eine Art Zwischen, eine Leerstelle, in die man im Nu aus dem Alltag versetzt wird?

Das Besondere an einem Kaffeehaus ist außerdem, dass man dort Gast ist und keine Konsument\_in. Selbst bei nur einem kleinen Braunen mit dem obligatorischen Glas Wasser ist man willkommen, bekommt sogar freiwillig noch ein zweites Glas Wasser, kann endlos sitzen bleiben und wird trotzdem in Ruhe gelassen. Kein verrechnendes Denken packt einen am Kragen. Man wird hier nicht zum Konsum genötigt wie unten beim Verlassen des Donauturms, dessen Inszenierung so angelegt ist, dass sie zwangsweise durch ein labyrinthartiges Souvenirgeschäft führt, in dem jetzt, statt eines Fotografen, überquellende Andenken über die Durchgehenden herfallen. Apropos Muße und Konsum. Ich muss W. das nächste Mal den Artikel aus dem Standard zu Fragen nach den neuen Managementstrukturen an den künstlerischen Hochschulen und nach Uni-Rankings mitbringen. Das Interview mit dem Wissenschaftshistoriker Simon Schaffer der Universität Cambridge. Übertitelt war er mit »Unsere Studenten sind keine Kunden«. Oder habe ich den Artikel nicht schon dabei?

K. suchte in ihren Unterlagen. Dabei stieß sie zuerst auf die Fotokopien, die sie aus dem österreichischen Universitätsgesetz gemacht hatte und unwillkürlich las sie kreuz und quer: *Das Universitätsgesetz 2002 gebietet zwingend den Aufbau eines Qualitätsmanagements ... Neben Effizienz und Effektivität der Leistungserbringung ... externe und interne Evaluierung ... Wissensbilanz ... ein zentraler Gedanke des New Public Managements ... zur Steuerung und Kontrolle der Qualität ... Der internationale Trend geht in Richtung ... des »Total Quality Managements«* (Mayer 2010: 31-33). Schließlich blieb ihr Blick bei der Stelle über das intellektuelle Vermögen hängen:

Geschehens dezidiert in das Präsentationsdesign mit ein.

Durch die Anregung der Künstlerin experimentierten wir nun aber nicht nur mit dem Ort, an dem Wissenschaft zugänglich gemacht werden kann, sondern mit dem Ort, an dem sie entsteht. Der Donauturm präsentierte sich also als Arbeitsraum von Kunst und Wissenschaft: 252 Meter Perspektivenwechsel in 35 Sekunden. Dann das Sich-Drehen, das beim ersten Mal ein leichtes Schwindelgefühl hervorruft. Und, wenn wir aufmerksam sind, die Frage auftauchen lässt, wo die Bewegung ist. In mir? Oder kommt sie von außen? Doch lässt sich das überhaupt trennen? Welche Rolle spielen hier die Konzepte von einem polaren Innen und Außen? Und: was nehme ich – diesen Konzepten entsprechend oder über sie hinaus – eigentlich wahr?

Bei weiteren Besuchen erwarte ich das Drehen bereits. Der Blick auf den Horizont, der permanent in Bewegung ist, ist eigentlich anregend. Ich kenne die Stadt und stelle doch fest, wie jede Drehung ein anderes Detail auftauchen lässt. Ist es das, was auch in der Begegnung von Kunst und Wissenschaft ermöglicht wird? Spiegelt sich in dieser Wahrnehmung die Motivation unserer Begegnung, das Bedürfnis, andere Horizonte hereinzuholen, um den eigenen in Bewegung zu versetzen?

Im 19. Jahrhundert entstanden Vorstellungen über die in Kunst und Wissenschaft Agierenden, die mit dem Begriff eines künstlerischen Selbst und eines wissenschaftlichen Selbst charakterisiert wurden.

*Nicht definiert wird im Gesetz, was unter intellektuellem Vermögen, Human-, Struktur- und Beziehungskapital sowie Leistungsprozessen mit ihren Outputgrößen und Wirkungen zu verstehen ist. Es handelt sich um betriebswirtschaftliche Begriffe, die hier erstmals auf den universitären Bereich übertragen werden (ebd.: 22).*

K. legte die Kopien zur Seite und fand nun auch den Artikel aus dem Standard, der sich nahtlos wie eine dramaturgische Fortsetzung des Gesetzestextes anhörte und wie eine Vorwegnahme der fatalen Entscheidung der neuen Regierung in Österreich klang, das Wissenschaftsministerium dem Wirtschaftsministerium einzugliedern.

*Standard: Sie sind Professor an der Universität Cambridge, die in den Uni-Rankings regelmäßig unter den besten Unis der Welt oder unter den besten Europas gewählt wird. Was halten Sie von solchen Ranglisten? Schaffer: Ich bin grundsätzlich kein Fundamentalist – nur bei solchen Uni-Rankings bin ich es: Es bedarf keiner Ranglisten, da sie völlig sinnlos sind. Sie haben keinerlei Wert, weder für die Universitätsangehörigen selbst noch für die Studenten, für ihre Eltern oder sonst jemanden. ... Standard: Diese Ranglisten sind erst in den letzten paar Jahren groß in Mode geraten. Wie kam es dazu? Schaffer: Das hängt ganz eng damit zusammen, dass es in vielen Teilen der Welt, und so auch in Großbritannien, vor rund zehn Jahren zu einer systematischen Professionalisierung der Uni-Administration gekommen ist. Eine Managerklasse hat Einzug gehalten und sorgt für tiefgreifende Veränderungen, die ich für sehr schlecht halte, weil sie den Universitäten Autonomie wegnehmen. Eine davon ist die, dass es – wie in allen anderen vom Management dominierten Systemen – universelle Messsysteme zur sogenannten Qualitätssicherung bedarf. Und das sind eben die unseligen Uni-Rankings (Der Standard 2012).*

#### 4.

Diese Versessenheit auf Messbarkeit, auf quantifizierbare Leistung, auf Steigerung von Output, auf Effektivität und Effizienz. Bitte, wie misst man die Leistung einer Künstler\_in oder einer Philosoph\_in, fragte sich K.

Ach, die arme Vernunft im Dienst der größtmöglichen Zahl! Ach, die arme, ökonomisierte, ökonomische Vernunft. Das Sprachspiel der Ökonomie ist zur Metasprache geworden. Selbst an den Universitäten.

Das Gelesene schwirrte K. durch Kopf und Gemüt, machte sich selbstständig, sang und spann sich weiter. Sie bremste es nicht. *Effizienz, Emergenz, Eminenz ... Bilanz, Billa, Byzanz ... Kapital, Vermögen, Mögen ... Output, Output, Output ... puuuuut, put, put ... kommt meine Hühnchen,*

Diese »mentalen Verfasstheiten« zeichnen sich durch die Selbstaufgabe der Persönlichkeit beim wissenschaftlichen Selbst aus. Ein Zurückstellen und Verschwinden der Persönlichkeit also, die beim künstlerischen Selbst im Zusammenspiel mit dem Postulat der Subjektivität umso mehr hervorgekehrt werden sollte. (Vgl. Daston 2001: 158 sowie Daston/Galison 2007). Wie sehr sind wir heute noch den Vorstellungen klar in und entsprechend den Vorgaben ihrer Disziplinen agierender Selbst verhaftet? Wie zeigt sich das in den Momenten der Praxis einer Zusammenarbeit? Und was passiert, wenn wir bewusst versuchen, uns aus diesen Vorstellungen zu lösen?

Einmal bin ich als eine der ersten Besucher\_innen im Turm. Der Drehmechanismus ist noch nicht eingeschaltet. Ich bin irritiert. Später finde ich es erstaunlich, wie sehr mich das Irritiert-Sein irritiert.

*koouoommt ... puuuuut, put, put ... legt brav viele Eierlein, ihr werdet auch gut gefüttert bis ihr groß und fett seid ... und dann schlachten wir euch ...*, dabei kritzelte K. gedankenverloren auf ein leeres Blatt *Betrieb, Wirtschaft, Betriebswirtschaft*, strich aber gleich darauf die Worte wieder aus und schrieb stattdessen entschlossen *Wissenschaft* und gleich daneben *Kunst*. Sie schaute eine Weile auf diese beiden Worte. Sie suchte nach einer optischen Brücke. Kunst *und* Wissenschaft? Nein, das ist es nicht. Was wäre mit Kunst & Wissenschaft? Nein, das sieht nach einer GmbH aus. K. überlegte weiter. Was wäre mit einem underscore? und sie schrieb auf ihr Blatt *Kunst\_Wissenschaft* und fand spontan, ja, das könnte für unser Projekt passen. Ein underscore markiert einerseits eine Leerstelle und andererseits signalisiert er, dass alles hegemoniale Denken (und Fühlen) außer Kraft gesetzt werden soll. *Gender Gap* sagt man. Wäre *Kunst\_Wissenschaft* nicht sogar ein Titel für unser Buch? Als Untertitel könnten wir ergänzen, *don't mind the gap!* Ob W. das auch gefällt?

Gepackt von der Lust am Experimentieren mit Sprache und Schreibweisen, fragte sich K. plötzlich: Was passiert eigentlich mit einem einzelnen Begriff, wenn man seine Buchstaben mit einem underscore unterbricht? Ihn quasi durchlöchert. Wenn also mitten in seiner korrekten Buchstabenfolge eine offene Stelle aufbricht, die da nicht hingehört. Was würde eine Leerstelle mitten in einem Begriff mit seiner Lesbarkeit anstellen?

Man kann es nur schick finden. Sicherlich. Das ist legitim. Aber man könnte sich, genauso legitim, irritieren und überraschen lassen. Vielleicht bekäme das Wort durch die ungewohnte Schreibweise einen anderen Klang, einen anderen Geschmack und würde unerwartet porös, sodass es neu gehört werden kann? Das probiere ich aus. Mit welchem Wort? K. überlegte. Wir sind eine Wissenschaftlerin und eine Künstlerin, also zwei Frauen, *deux femmes*, – – was wäre mit dem Wort feminin? Das ergäbe doch ein interessantes Spannungsfeld. Sie schrieb *femini\_n* auf ihr Blatt – und in diesem Augenblick trat W. an den Tisch.



192860236763858457318

Donauturm  
Wien

Erwachsene  
Einzelkarte

EUR 6,90

incl. Ust

gedruckt am 20. Okt. 2011 um 10:23 Uhr

Gültig 1 Jahr für eine Fahrt

täglich von 10.00 bis 24.00 Uhr  
[www.donauturm.at](http://www.donauturm.at)

## **K. / Das Theater und die Leerstelle**

Die *Kunst* ist der Leerstelle versprochen und verpflichtet. Man könnte sie die musische oder die schöpferische Lücke in der Zeit nennen, und sie markiert eine Lücke im Wissen. Das ist gleich bedrohlich wie anziehend, weil es die Kontrolle außer Kraft setzt und ins Ungewisse des Offenen exponiert. Jede Künstler\_in arbeitet in diesem offenen Feld der Kreativität. Sie wird wieder und wieder in die prekäre oder privilegierte Lage versetzt, dass es nicht genügt, Regelwerke zu kennen und richtig und korrekt zur Anwendung zu bringen, wie es wissenschaftliches Arbeiten üblicher Weise verlangt. Jede einzelne künstlerische Aufgabe ist ein neuer Grenzgang mit einem neu zu eroberndem Freispielraum. Kein Know-how garantiert Gelingen und keine bezifferbare Messbarkeit weist ihre Qualität aus. Außer man versteht Qualität und Quantität als Synonyme. Aber dieser Kurzschluss ist für *alle Kreativität* eine problematische Sackgasse, ob im Feld der Kunst oder im Feld der Wissenschaften.

Inspiration, Intuition und Begehren sind weder aus der Kunst, noch aus den Wissenschaften wegzudenken und somit gehört zu beiden die schöpferische Kraft der Kreativität einschließlich ihrer gesamten phänomenalen Bedingungen. Das Folgende ist daher keine Beschwörung von Dichotomie zwischen Wissenschaft und Kunst und bitte keine Polemik gegen die Wissenschaft als solche. Doch geht es sehr wohl um eine Kritik ihres Herrschaftsanspruchs und den ihrer Interpreten und damit um eine historisch verengte Sicht auf legitimes Wissen und seine Voraussetzungen. Umso begrüßenswerter ist das in den letzten

## W. / Die Wissenschaften und die Leerstelle

Das Interesse an der Lücke bestand und besteht freilich auch in den Wissenschaften, obgleich in ganz unterschiedlichen Ausformungen. In den klassischen Wissenschaften waren es die vielzitierten weißen Flecken auf der Landkarte, die das Bild eines abenteuerlichen Forschens prägten und damit die Idee von Wissenschaft als dem Vordringen ins Unbekannte. Nun können diese Paradigmen gar nicht mehr gelesen werden, ohne die vielfachen Konnotationen dieser Beschreibung mit den Geschlechterbildern und -ordnungen auftauchen zu sehen. Das »Fremde«, das »Andere«, das »Wilde«, »Unzivilisierte«, und damit auch das Bedrohliche, das Unkontrollierbare und gleichzeitig zu Beherrschende – jeweils weiblich konnotiert – wurde unter Zuhilfenahme des bipolaren Begriffspaars von Natur und Kultur als Gegensatz und Machtverhältnis gesetzt und über diverse Referenzsysteme gefestigt. Natur und Kultur fungierten sodann als Begrifflichkeiten einer Wissensordnung, die in Wechselwirkung mit der Geschlechterordnung gleichzeitig bestätigt sowie perpetuiert wurde, indem sie sich ihr als Basis einschrieb. Was sich dieser Logik entzog, was nicht in diese Schemata passte, wurde ausgeschlossen. Das bedeutete, dass es, was immer es auch war, – wissenschaftlich betrachtet – als inexistent galt.

Wissen zu generieren bedeutete nicht, wie wir es heute zu sehen gewöhnt sind, Antworten zu finden, sodass weitere Gebiete sich eröffnen, die in der Folge zu erforschen sind. Es herrschte vielmehr die Vorstellung vor, dass Leerstellen aufzufüllen seien, um die weißen Flecken mit zunehmendem Wissen immer weniger werden zu lassen. Das Bewusstsein darüber, dass jedes Wissen Nicht-Wissen erzeugt, ist erst seit den Arbeiten zur Wissenssoziologie von Karl Mannheim und Max Scheler Anfang des 20. Jahrhunderts wieder präsent (vgl. Mannheim 1931; Scheler 1926; Engel/Halfmann/Schulte 2002). Heute erscheint uns die zunächst vielleicht paradox klingende Konsequenz, dass ein Mehr an Wissen auch eine Vermehrung des Nicht-Wissens nach sich zieht, hingegen schon wieder absolut plausibel.

Im Zuge dessen stellt sich jedoch die Frage, wo die Grenzen zwischen Wissen und Nicht-Wissen verlaufen und wer oder was diesen Kanon des Wissens bestimmt. *Nam et ipsa scienta potestas est*, die Wissenschaft selbst ist Macht, hatte Francis Bacon Ende des 16., Anfang des

Jahren gewachsene Interesse an sinnvollen Überschneidungen zwischen Wissenschaft und Kunst, wobei man sich zur Zeit keiner Illusion überlassen sollte, wie die Machtverhältnisse gegenwärtig verteilt sind. Man muss nur (weltweit) das Budget der Politik und die Verteilung der Forschungsgelder für das Terrain der Kunst und für das der Wissenschaften und der Wirtschaft in Betracht ziehen. Um mein Heimatland als Beispiel zu nennen. In der »Kulturnation« Österreich, wie sie gerne von der Politik bezeichnet wird, liegt das gesamte Kulturbudget des Staatshaushaltes bei knapp 0,6%. Spricht das nicht eine eigene Sprache?

In der Kunst kann nicht im Voraus gewusst werden, was einmal gemacht worden sein wird. Das bedeutet nicht, im Diffusen und Vagen dahin zu schlittern. Klare und verbindliche Entscheidungen müssen gefällt und faktisch umgesetzt werden. Jedes Kunstwerk ist auf seine konkrete Realisation angewiesen, und natürlich hat es Gesetze. Aber diese unterscheiden sich von den Vorgaben wissenschaftlicher Rationalität. Zum Beispiel darf in der Kunst auf den Körper gehört und auf seine Vernunft und seine Intelligenz vertraut werden. Darauf, was sein Eigensinn zu sagen und kreativ beizutragen hat. Sie will den Körper nicht objektivieren und ignorieren, denn oft genug weiß und kann er mehr als der Verstand. Das heißt, die Kunst billigt auch dem Körper und den Affekten Erkenntnis zu. In ihren Augen haben Logik und diskursive Argumentation nicht das alleinige Recht auf Erkenntnis. Was nicht heißt, dass die Vermögen des analytischen Verstandes in der Kunst keine Rolle spielen, selbst wenn unter den Künstler\_innen leider nicht wenige Vorurteile und Irrtümer

17. Jahrhunderts formuliert (Bacon 1970 (orig. 1597 und 1625)). In Anlehnung an Michel Foucault kann nun darin vor allem die Anregung aufgenommen werden, nach Intentionen und Motivationen von Wissen und seinen Lücken zu fragen und diese in den Konsequenzen der Wechselwirkungen von Wissen und Macht zu reflektieren. Das von Michel Foucault vorgestellte historisch-philosophische Instrument der Genealogie, das Aufzeigen von Begriffen in ihrer geschichtlichen und kontingenten Gewordenheit sowie das Zeigen der Transformationen diskursiver Stränge und Praktiken lenkt den Blick von der sich einzugestehenden Unmöglichkeit einer souveränen wissenschaftlichen Haltung hin zur Konstitution von Sachverhalten und deren Hintergründen, den Kämpfen um Wissenspositionen (vgl. Foucault 1994; Rouse 2003).

Das Dazwischen zu beschreiben, die Lücke zu füllen und sie damit zu vernichten, wie befürchtet werden könnte, ist dementsprechend weder meine noch unsere Absicht (Heiz/Pfister 1998). Die Philosophie habe das Dazwischen in der Suche nach klaren Kategorien vielfach negierend ausgeblendet, obgleich immer wieder auch als Anregung für ein Weiterdenken genutzt. Was im Denken über das Dazwischen deutlich begreifbar wurde, war, dass ein Unterscheiden immer erst durch eine Grenze, durch eine Differenz möglich ist. Erst durch die Unterschiede kann das Eine wie das Andere sichtbar werden. Dementsprechend kann, anders gewendet, Differenz auch als Erkennungszeichen des Dazwischens, das Übergang wie Schwelle, Grenze wie Kluft sein kann, beschrieben werden (Sombroek 2005).

In diesem Kontext ist auch der Begriff Medium, – etymologisch von Mitte, das Mittlere, später auch das Vermittelnde –, von Bedeutung, der, je nachdem wie wir gewillt sind, ihn zu definieren, den Hinweis darauf enthält, welchen Stellenwert die Qualität des Dazwischens auf die dadurch passierende Welterzeugung hat. Dies ist besonders dann von Relevanz, wenn Medien, wie z.B. bei Sibylle Krämer, als Kulturen der Kommunikation gelesen werden (Krämer 2009 sowie Tholen 2005). In dieser kulturwissenschaftlichen Betrachtung der Medien liegt das Augenmerk auf der Wirkungsebene der Entwicklung bzw. der Einsatzes der Medien auf die Wahrnehmung und das Denken (vgl. Tholen 2003), d.h. auf den Qualitäten des Dazwischens von Gesellschaften und Kulturen, die uns hier besonders interessieren.

darüber kursieren. In jedem Fall schließt die Kunst den Körper, die Affekte und das Unbewusste ein und nicht aus, wie es weitgehend die Wissenschaft verlangt. Sie stellt ihre Qualitäten nicht unter Verdacht, sondern weiß um die positive Kraft ihrer Imagination als Souffleuse schöpferischer Produktivität. Die Kunst arbeitet also nicht mit der Reduktion auf eine *bestimmende Urteilskraft*, in der die sinnlichen Erscheinungen bloß einem Begriff subsumiert werden, sondern mit einem  *kreativen Urteilsvermögen*, das verständig, aber auch intuitiv vorgeht.

Im Prozess schöpferischen Arbeitens sind die Methoden und Regeln beweglich. Sie werden immer wieder wider den Strich gelesen, verschoben, ergänzt, über den Haufen geworfen, neuerlich aufgegriffen, neu zusammengesetzt. Nicht willkürlich. Nicht ohne Sinn und Verstand. Sondern immer an das jeweilige Kunstwerk gebunden und verpflichtet, wobei die Frage nach seiner Wahrheit sich nicht mit der richtigen Übereinstimmung von erkennendem Verstand und Sache begnügt. Für die Kunst ist Wahrheit (aletheia) eine Art Black Box. Sie weiß sich auch im Dunklen des Nichtwissens und der Unvernunft verankert und nicht alleine im Licht der Vernunft. Das, was sich verbirgt und entzieht, gehört gleichrangig zu ihrem Fundus, wie das, was sich zeigt. Daher ist sie dem Risiko überantwortet und nicht dem Zweck. Den hat sie in sich selbst, und ihr Begehren richtet sich nicht auf die Quote, sondern auf den Ereignischarakter der Künste.

»Ein postmoderner Künstler oder Schriftsteller ist in derselben Situation wie ein Philosoph: Der Text, den er schreibt, das Werk, das er

In den Kulturwissenschaften sind Leerstellen nun auch als *Movens* beschrieben worden. Natascha Adamowsky und Peter Matussek skizzierten den Auslassungscharakter der Kulturwissenschaft, also den für ihre Herangehensweisen notwendigen Mut zur Lücke – sowohl in der Gestalt der oft transdisziplinären und hybriden Herangehensweisen wie auch in der Darstellung ihrer Ergebnisse – sogar als eine ihrer wesentlichen Charakteristiken. Denn es sei, so die beiden, »just das Nichtgesagte und Nichtgezeigte, das Verschwiegene und Offengelassene, was die Prägnanz einer Äußerung erhöhen kann« (Adamowsky/Matussek 2004: 16). So geläufig dies im Roman, im Film oder in der Malerei ist, so überraschend weil die Vorstellung exakten Wissens konterkarierend, wirkt es auf den ersten Blick in wissenschaftlichen Herangehens- und Darstellungsweisen. In exakt dieser Verwunderung spiegelt sich jedoch der Wechsel wissenschaftlicher Paradigmen, die doch im Grunde nichts Statisches sein können sondern permanent in Entwicklung sein müssen, wenn Wissenschaft sich selbst ernst nimmt.

Auslassend zu schreiben wird also dementsprechend als ein Verfahren verstanden, das eng mit wissenschaftlicher Selbstreflexion verknüpft ist und »als Prozess des Durchlässigmachens, des Verflüssigens, des Überschusses« zu verstehen ist. Dadurch entfalte sich eine spezifische Wirkung, die als »Keime kritischer Auseinandersetzung« fungieren (ebd.: 17). Damit stehen nun dezidiert Instrumente zur Verfügung, die dazu dienen, »explorative Denkformen und Sprachfenster« (ebd.: 18) zu eröffnen. Was sich in diesen Ansätzen so deutlich spiegelt und heute gesellschaftlich von weitreichendem Interesse ist, sind die Qualitäten und Ausformungen eines pluralen Dazwischens. Bislang als unüberwindbar angesehene Grenzen beginnen sie sich zu öffnen und erzählen – in der ihnen je eigenen Weise davon – wie Bezugnahmen vor sich gehen.

Wenn Susanne Valerie Granzer das Bild des Offenen dem der Leerstelle, der Lücke, der Schwelle an die Seite stellt und Schauspieler\_innen als jene portraitiert, die immer wieder mit dieser Leerstelle konfrontiert sind, diejenigen, die uns zeigen, was es heißt, sich dem Ungewissen anzuvertrauen, wie sie es formuliert, so beschäftigt mich dementsprechend die Frage, welches Fazit über die Beziehungen zur Leerstelle, zum Offenen in der Wissenschaft zu ziehen sein könnte. Dabei erscheinen mir vor allem in der Feststellung des Wandels und

schaft, sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet und können nicht nach Maßgabe eines bestimmenden Urteils beurteilt werden, indem auf einen Text oder auf ein Werk nur bekannte Kategorien angewandt würden. Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchten. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was gemacht worden sein wird. Daher rührt, dass Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben« (Lyotard 1990: 47-48).

Das Theater und seine spezifische Kunst ist nicht nur ein Spiel der Masken, sondern es hat selbst viele Masken. Es ist ein Ort zwischen ernst und illustre und das spiegelt sich anschaulich in der Typologie von Schauspieler\_innen. Sie haben viele unterschiedliche Gesichter, die divergierender nicht sein könnten. So oszilliert das Theater seit seiner Entstehungsgeschichte nicht alleine zwischen Tragödie und Komödie, zwischen Held und Satyr, sondern auch zwischen Charakter und Charakterlosigkeit, zwischen verkommen und ausgezeichnet, zwischen wahrhaftig und verlogen. Nietzsches Befund darf daher wieder einmal zitiert werden, wenn er böse und zugleich hellsichtig diagnostiziert, dass der Schauspieler ein Affe wäre und nichts als eine Affe, der »bis nahe an die Seele, aber nicht bis in den Geist ihrer Objekte« (Nietzsche 1999a: 231) vordringe. Er wäre so sehr idealer Affe, »dass er an das »Wesen« und das »Wesentliche« gar nicht zu glauben vermag: Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Kulisse und Publikum.« (Ebd.: 231) Bei seinem Befund fehlt allerdings, dass zu dieser Perspektive auf das Schauspiel auch

der Veränderung der Beziehung zur Lücke wesentliche und vorhergehende Überlegungen als resümierende Anhaltspunkte. Sie zeichnen Aspekte einer Entwicklung von der neuzeitlichen zur spätmodernen Wissenschaft nach, die von einem Denken im Entweder-Oder zu einem Denken im Und zu charakterisieren wären. Oder anders formuliert: einem Denken, das von vermeintlich Getrenntem und klar abgegrenzten Kategorien ausgehend – also entweder Erforschtes oder ein weißer Fleck auf der Landkarte, Wissen oder Nichtwissen – sich zum Dazwischen, zum interface, zum Transversalen wendet. Diese Entwicklung ist freilich nicht so linear, wie es hier im Versuch der Zuspitzung erscheinen mag, da immer Gleichzeitigkeiten von Innovativem und Traditionellem bestehen und Entwicklungen eines geänderten Bewusstseins lediglich Tendenzen anzeigen, die sich schneller oder langsamer manifestieren, ohne sofort erneut in hegemoniale Modelle zu münden (vgl. auch Dzudzek/Kunze/Wullweber 2012). Die Öffnung weiterer Denkräume mag dann zwar noch utopisch erscheinen, stellt aber ein wesentliches Potenzial bereit. Konkret auf die Spätmoderne bezogen entsteht hier ein Repertoire, das nicht auf das Trennen, Analysieren, Messen und Sezieren und damit die Reduktion des Weltverstehens fokussiert, sondern auf das Verbinden und auf den Versuch, Verschlungenes, Verbundenes, Verknüpftes, mit anderen Worten, Komplexität in den Blick zu bekommen.

Entwicklungen dieser Art lassen sich am Beispiel des geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungsmethodenkanons exemplarisch veranschaulichen und konkretisieren. Während quantitative Verfahren darauf hinauslaufen, mit Zahlen bzw. Zahlenverhältnissen ein in ihrer Art aussagekräftiges Bild der Wirklichkeit in Mehrheits- und Minderheitsrelationen zu zeichnen, bemühen sich qualitative Zugänge darum, Wirklichkeiten aus der Sicht der Akteur\_innen und deren Erfahrungen beschreibbar zu machen. Der explorative Charakter, den sie verfolgen, ist in ganz anderem Ausmaß als im Quantitativen von Offenheit gekennzeichnet. Er setzt eine Offenheit für das Unerwartete – in Bezug auf die untersuchten Personen und Situationen – voraus und wird dezidiert als wesentliches Prinzip dieses Zugangs bezeichnet. Das bedeutet, wie Siegfried Lamnek es ausdrückte, »den Wahrnehmungstrichter...so weit als möglich offen zu halten« (Lamnek 2005: 21).

ein bestimmter Typus des Publikums gehört. Einer, der in seinen Reaktionen »den Affen auch noch Zucker gibt«, wie es im Theaterjargon heißt.

Mag das Spieglein an der Wand auch die Falle sein, in der sich Schauspieler\_innen besonders leicht fangen, sind sie andererseits nicht extrem schonungslos gegen sich selbst? Exponieren sie sich nicht radikal mit Haut und Haaren? Abend für Abend. Ungeschützt an Leib und Seele? Bei jeder Probe, bei jedem Auftritt treten sie in das Offene der Bühne hinaus. In den leeren Raum. Exponiert an das Publikum. Exponiert an sich selbst. Exponiert an das Ungewisse einer Leerstelle, weil sie nie wissen, ob ihr Spiel glücken wird. Die Nerven liegen jedes Mal blank und sie müssen jedes Mal wieder blank liegen. Sie sind die Seiten der Violine, die gespannt sein müssen, aber nicht reißen dürfen, trotzdem sie auf alle Umstände und Einflüsse hochgradig sensitiv reagieren. Keine Formel, keine Regel, kein vorheriges Gelingen garantiert die gelungene Wiederholung einer Aufführung und nie sind die Reaktionen der anderen vorhersehbar. Wie wird da beurteilt und geurteilt, gerichtet und gerechdet, und nicht alleine von den anderen, sondern auch von den Schauspieler\_innen selbst über sich selbst. Verblendet oder überkritisch, verständig oder unverständig, anklagend oder prahlend, von diesem oder jenem ästhetischen Format überzeugt oder infiltriert, von Sympathie getragen oder von Antipathie. Immer bleibt die Situation fraglich. Prekär. So viele aktuelle Umstände müssen glücklich ineinander greifen, dass ein Theaterabend zum Ereignis wird. Denn immer geht es um *diesen einen* Auftritt, um *diese eine*

Am Punkt der Offenheit kann, wie am Zulassen von Leerstellen, der Unterschied zu einer traditionellen, positivistischen Herangehensweise, die eine Hypothese aufstellt, um diese im Zuge der Untersuchung zu verifizieren oder zu falsifizieren, plastisch herausgearbeitet werden (u.a. Glaser/Strauss 1967). Die Vorgehensweise des Verifizierens bzw. Falsifizierens bleibt – betrachten wir sie primär auf der Ebene der Denkmodi – der Bipolarität des Bestätigens oder Verwerfens verhaftet, ohne ein darüber hinausgehendes Drittes zuzulassen. Das Prinzip der Offenheit hingegen erlaubt, neben unseren Annahmen, Platz für das Noch-Nicht-Gedachte zu schaffen. Dies benötigt Voraussetzungen und hat Konsequenzen. Es verlangt zunächst, den Prozess wirklich zuzulassen, das Ergebnis nicht schon im Vorhinein zu kennen. Dies fordert auf, sich in die Unsicherheit des Sich-Einlassens zu begeben. Offenheit als Forschungshaltung hält dazu an, all dem zwischen den Polen sich Befindenden die Chance zu geben, in Erscheinung zu treten, es regt an, Überraschungen zuzulassen. Auf der Ebene des professionellen Selbst verändern sich die Anforderungen ebenso. Die Position der (All)-Wissenden verlassend ist in diesen Kontexten das Experimentelle gefragt und eine Persönlichkeit, die sich, einerlei welcher Generation sie angehört, als Lernende und Lernen-Wollende versteht.

Offenheit also findet, so betrachtet, in der Wissenschaft eine Analogie zu den Voraussetzungen für das Glücken des Spiels, wie Susanne Valerie Granzer sie beschrieb. Offenheit ist als Voraussetzung für das Forschen nach Qualitäten geradezu unablässig. Wenn sie auf die Grunderfahrung der Nähe zu sprechen kommt und das Eröffnen eines Resonanzraums der Empfänglichkeit, den sie schließlich mit dem Begriff der feminin\_en Nähe charakterisiert, so trifft dies für diese Art von Forschungshaltung sicher ebenso zu, auch wenn sie so nicht benannt ist. Sofort wird dann die Frage virulent, wie eigentlich mit dem Begriff der Nähe in wissenschaftlichen Kontexten über diese Überlegungen hinaus umgegangen wird.

Was mir auch hier wesentlicher als Bedeutungsfestschreibungen von Begriffen selbst erscheint, ist, wie sich die in den Diskursen manifestierenden Denkverhältnisse veränderten. Wie hat sich das Verständnis des Begriffs und die Beziehung zu anderen Begriffen geändert und welche Wirkungen gehen von dieser neuen Sicht aus? Der

Vorstellung, um *diesen einen* Satz, um *diesen einen* Blick, um *diesen einen* Augenblick *hier und jetzt*. Jedes Mal bedarf es erneut höchster Sensibilität und Durchlässigkeit, höchster Achtsamkeit und Intensität – und *immer* ist offen, wie es diesmal, wie es *jetzt* gewesen sein wird.

Die Hollywood-Schauspielerin Meryl Streep erhielt 2012 zum dritten Mal einen Oscar, eine der höchsten Auszeichnungen für Schauspieler\_innen. Diesmal für ihr Lebenswerk. Anlässlich dieser dritten Verleihung antwortete sie bei einem Interview auf die Frage, ob denn auch eine Meryl Streep von Ängsten heimgesucht werde: »Natürlich... Jeder Schauspieler ist ein zitterndes Bündel pochender Ängste. Und wenn das nicht so ist, dann ist etwas fürchterlich schief gelaufen. Denn du brauchst diese Angst auch als Instrument, um Verständnis für die menschliche Beschaffenheit zu haben. Du musst unbedingt Verständnis dafür mitbringen, was es heißt, lebendig zu sein: nämlich Angst zu haben. Aber es auch zu schaffen, Angst zu überwinden und hinter dir zu lassen« (Die Presse 2012).

Was provoziert in Schauspieler\_innen diese extreme Angst und warum läuft im Spielen etwas radikal schief, wenn sie fehlt? Und warum ist die Angst und ihre Überwindung ein Schlüssel zum »Verständnis für die menschliche Beschaffenheit«, wie Meryl Streep es ausdrückt? Diese fragile Voraussetzung, von der sie hier spricht, ist offensichtlich etwas anderes als ein selbstverliebter, narzisstischer Akt. Sie verlangt mehr als die Raffinesse der Wirkung und auch mehr als Virtuosität von der Kunst der Schauspieler\_innen. Lebendig zu sein, heißt Angst zu haben, meint Meryl Streep, und extreme Angst, sowie der Sprung über

Begriff der Nähe wird heute in der Wissenschaft nicht mehr monolithisch betrachtet, sondern als Spannungsfeld von Nähe und Distanz reflektiert. Ein Spannungsfeld, das im Modus des Und funktioniert. Dimensionen werden erweitert. Buchstäblich und metaphorisch, wie Carlo Ginzburg es in »Holzaugen« formulierte (Ginzburg 1999). Mit diesem Ausdruck der Holzaugen weist er auf das Maß zwischen Nähe und Distanz hin, das gerade durch die Unterschiedlichkeit der Perspektiven ihre Wirkung erst hervorbringt. Es ermöglicht, den Blick immer wieder zu verändern. Oder, präziser formuliert, die Veränderung ist das Mittel, ihn zu schärfen. Carlo Ginzburg spricht hier von einer Technik, die er in Analogie zur Sensibilisierung von Wahrnehmung bringt.

So lässt die Medienlinguistik, die sich mit dem medienbasierten Sprachgebrauch und ihren Kommunikationsformen beschäftigt und das Phänomen von Nähe und Distanz in Bezug auf die Sprache, auf Mündlichkeit und Schriftlichkeit untersucht, (Koch/Oesterreicher 1985, sowie diverse Weiterentwicklungen, u.a. Ágel/Hennig 2010) erkennen, dass die Eindeutigkeit der Positionen zugunsten einer gewissen Hybridisierung zurückgeht, indem Nähe und Distanz vielmehr als Kontinuum denn als Pole begriffen werden (Koch/Oesterreicher 2007: 368). Das Verhältnis der Begriffe bzw. der Raum zwischen den kommunikativ Handelnden rückt also auch in diesem Feld in den Fokus.

Für Bereiche der Pädagogik wie der Psychoanalytischen Pädagogik oder der Sozialpädagogik, (Dörr/Müller 2006) stellen Nähe und Distanz gleichfalls wesentliche Themen dar. Auch sie bleiben nicht in der Bipolarität hängen. Sondern es wird nach den Bedingungen gefragt, unter denen Aktualität in Potenzialität – Begriffe, die sich von Aristoteles bis zur Quantenphysik als für die Weltbeschreibung wesentlich herauskristallisierten – übergehen kann. In Niklas Luhmanns Terminologie wird Sinn übrigens in der »Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität« beschrieben (Luhmann 1984). Erneut wird also auch in diesen Gebieten nach dem Raum zwischen Nähe und Distanz gefragt, in dem etwas (Neues) entstehen kann. Konzepte wie intermediärer Raum, potenzieller Raum (Winnicott 1989), Virtualisierung (Körner/Müller 2004), etc. rekurren damit allesamt auf das Dazwischen.

diese Angst sei für gute Schauspieler\_innen notwendig. Das eröffne den Horizont unserer Existenz und der sei maßgebend für die Qualität des Spielens.

Alltäglich leben wir anders. Zum Glück könnte man jetzt sagen. Oder zum Unglück? Gewöhnlich läuft das Leben so dahin, die Zeit vergeht uns unter der Hand und im Nu ist es vorbei. Am besten nicht daran denken. – Könnte es nun, nach den Worten Meryl Streeps, nicht sein, dass in kreativ gesteigerter Lebendigkeit im Spielen eine Art »Spiegel des Alltags zerschlagen« wird und das Spiel als Ereignis in eine Leerstelle stößt, die den Zugang zur Zeit und zu sich selbst verändert? Ähnlich wie Jean Cocteau es in den magischen Bildern seines Films *Orphée* erzählt.

Cocteaus Film *Orphée* verschiebt die antike Erzählung des Dichters und Sängers Orpheus und seiner Frau Eurydike in die Gegenwart. Auch hier verliert der junge Poet Orpheus unerwartet seine Frau, kann aber durch seine Liebe und seine Kunst Zugang in das Reich des Todes gewinnen und ihr dorthin folgen. Ein lebensgroßer Wandspiegel, in dem sonst alltäglich banalen Zimmer der beiden, spielt dabei eine zentrale Rolle. Es ist ein magischer Spiegel. Der verborgene Eingang in das Reich des Todes.

Kein Lebender kann seine Grenze passieren und gewöhnlich kann ihn auch keiner erkennen. Nur dem Dichter und Künstler ist es möglich, gedrängt und getrieben durch die begehrlische Kraft seiner Imagination, lebend in die Sphäre des Todes vorzudringen. Aber auch ihm gehen die Augen über die wahre Funktion des Spiegels erst auf, nachdem der Spiegel als geheimnisvolle Pforte von einer

Dieses Dazwischen ist auch in einem anderen Bereich wie den Überlegungen zu Formen der Vernetzung und Netzstrukturen immer mehr in den Mittelpunkt getreten. Nicht zufällig verweist Hartmut Böhme, wenn er seine Überlegungen zum Netz/Werk als Leitmetapher und Kulturtechnik der Moderne ausführt (Böhme 2004: 21), auf das *Metaxy*, das »dazwischen« bedeutet, um das von Aristoteles beschriebene vermittelnde Medium zwischen den Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen zu charakterisieren. Denn dieses Dazwischen ist es, wodurch die Verbindungen, die Knoten und Linien, überhaupt erkennbar werden. Derartige Räume benötigen für ihre Existenz das Netz wie das Nicht-Netz. Ihnen ist das Bewusstsein für einen dritten Ort, einen Begegnungsort geradezu eingeschrieben. D.h. mit anderen Worten, dass es auch in diesen Kontexten um Qualitäten und Formen des Und geht.

Dem traditionellen Wissenschaftsverständnis ist nicht eigen, in Begegnungen und auf der Beziehungsebene zu denken. Erlaubt sich Wissenschaft jedoch Begegnung, gestattet sie sich in Beziehung zu treten und damit die Sicherheit ihrer Strukturen vorübergehend zu verlassen, was passiert dann? Denn es sind nicht allein die Strukturen oder das Wissen selbst, die etwas tun bzw. interagieren, auch wenn die Sprache es erlaubt, es so auszudrücken. Im Grunde sind es immer Akteur\_innen, die Wissen generieren und durch die es sich manifestiert.

Denken und praktizieren wir Beziehung in der Wissenschaft, so passiert also zunächst eine Bewusstwerdung der Akteur\_innen-Ebene. Es ist ein Subjekt, ein Ich, ein Selbst, das dafür die Entscheidung trifft, das Begegnung verhindert, zulässt oder sogar anstrebt. Was diese Akteur\_innen dann erfahren, ist, dass sie sich in der Begegnung mit anderen Disziplinen, außerhalb des gewohnten Rahmens ihrer *community* erneut selbst zu vergewissern haben. Denn nun tritt vehement die Frage zutage, die wir uns sonst nicht immer wieder stellen, nämlich, was es denn eigentlich ist, was uns in unserer jeweiligen Professionalität ausmacht. Woraus besteht das Fundament, was macht uns aus? Und wie unveränderlich oder wie fluide ist das?

Welche Aussagen lassen wir in solchen Kontexten der Begegnung über uns und unser Tun entstehen und welche über unsere Profession? Sich auf Problematisierungen dieser Art einzulassen, kann ein *Movens* für den wichtigen Schritt einer Selbstverungewisserung

schönen Frau initiiert wurde, die sich als mysteriöse Gestalt des Todes erweist: Zu seinem Schrecken und Erstaunen zerschlägt sie ihn jähe mit bloßer Hand, ohne sich zu verletzen, tritt durch die entstandene Öffnung – und gleich darauf setzen sich seine Scherben hinter ihrem Rücken magisch wieder zusammen, sodass der Spiegel wie vorher im Zimmer hängt als wäre nichts geschehen. Ein gewöhnlicher Spiegel mit glatter Oberfläche, der nur das eigene Spiegelbild zurückwirft.

Vielleicht hat Cocteau Recht. Vielleicht blitzt im Ereignis der Kunst mit einem Schlag die immanente Ebene des Todes auf, wie sein Film suggeriert, und man dringt mit einem Blick, mit einem Gang in eine Leere ein, in der wir uns nicht auskennen und der wir ausgeliefert sind. Das macht Angst, muss Angst machen. Aber in ihrer musischen Überwindung wird sie zur Passage, in der die Zeit durchlässig wird und ihre schöpferische Lücke ermöglicht dem Spiel seine größtmögliche Qualität, sodass sich plötzlich unter der Perspektive der Ewigkeit ein anderer Einblick in die menschliche Beschaffenheit öffnet als es alltäglich der Fall ist. Das sich selbst spiegelnde Ich kommt sich abhanden. Das eigene Spiel, der eigene Ton, die eigene Gebärde verschwinden aus dem Zentrum, auch die Bühne, die Kulisse mitsamt dem Publikum. In diesem Verschwinden löst sich auch die Verstrickung in die Angst – und wie von selbst fügt sich alles neu und befreiend anders zusammen als je bisher. In einem neu beschaffenen Verständnis für unser Dasein. Schaut die Seele dann nicht »bis in den Geist der Objecte« (Nietzsche 1999a: 231)? Geht der Schauspieler\_in in diesen Augenblicken nicht sehr wohl das »Wesen« und das

sein, die – ernst genommen – bis zu der Ebene der Disziplinen ihre Wirkung entfaltet und Entwicklung anregen kann. Wir zielen also als Wissenschaftler\_innen, die Begegnung zulassen oder auch forcieren, darauf ab, uns unsere Praxis aber auch die Grenzen unseres bisherigen Tuns zu verdeutlichen, um schließlich an das Entwicklungspotenzial zu gelangen, das hier verborgen liegt – für das Selbst, für die communities, die Episteme, für das Erfassen der Welt.

Die Geschichte des Selbst, die sich verändernden Vorstellungen von Berufspersona und Individualität, die dahinter stehenden und sich entwickelnden Welt- und Menschenbilder und schließlich die damit in Beziehung stehenden Selbst-Techniken konturieren in Wechselwirkung mit den nicht zu unterschätzenden politischen und ökonomischen Aspekten das Feld, aus und in dem sich das Selbstverständnis jeder/s einzelnen wissenschaftlich Arbeitenden, jeder/s einzelnen Kunstschaffenden speist. Die Komplementarität, die in der Formung des künstlerischen und wissenschaftlichen Selbst angelegt ist, jedoch nur unter Ausschluss der jeweils anderen Position zu funktionieren vorgibt, spiegelt die bürgerlichen Wissens- und Geschlechterordnungen, selbst wenn sie bis heute einige Modifizierungen erfahren haben. Im engen Wechselspiel mit geschlechterspezifischen Konnotationen bzw. Konnotationsketten formierten und perpetuierten sich die Felder Wissenschaft und Kunst mit jeweils eigenen Logiken und expliziten wie impliziten Funktionsweisen, wie sie uns heute begegnen (vgl. Ingrisch 2012a). Sie zu reflektieren, eröffnet die Möglichkeit, uns im Raum des Gestaltens bewegen zu können.

Eine der wesentlichen benennbaren Trennlinien zwischen Kunst und Wissenschaft ist die der Wahrnehmung. Das historisch definierte, künstlerische Selbst entwickelte Techniken, um die ihnen zugeschriebenen Sinne dezidiert zu schulen und zu formen, allerdings vielfach wieder deutlich unterteilt in den Sinnesorganen assoziierten und voneinander klar abgegrenzte Bereiche des Visuellen, des Auditiven, des Performativen etc. Dementsprechend sind künstlerische Disziplinen danach geordnet, Ausbildungsstätten analog dieser Systematik organisiert.

Das wissenschaftliche Selbst wiederum entwickelte je nach Disziplin spezifische Epistemologien, die, je näher sie den Prinzipien der neuzeitlichen Wissenschaft standen, von den Vorstellungen der

»Wesentliche« auf, weil ihr Blick nicht mehr äffisch getrieben mit dem eigenen Bild verstellt ist?

Eine solche Erfahrung am Theater habe ich meinem Buch *Schauspieler außer sich* (Valerie 2011: 17-27) vorangestellt. Es ist eine Episode an einer Schauspielschule, in der sich eine junge Schauspielstudentin seit Wochen vergeblich mit einem der Monologe aus Schillers *Jungfrau von Orleans* abmüht. Trotz aller Anstrengung bleibt ihr Spiel gemacht, die Gefühle hergestellt, die Sprache gestelzt, die Worte Papier. Die Beteiligten sind verdrossen, der Abbruch der Arbeit liegt in der Luft, man will beidseits resignieren. Genau im Punkt der Resignation ereignet sich ein unerwarteter Umschlag. Die Schauspielerin blüht plötzlich auf, die Gefühle, die Sprache, das Denken fließen mühelos und organisch, das Spiel glückt, es ist eine Freude. Aber statt diese Freude zu teilen, bricht das Mädchen weinend ab, spielt nicht weiter und stößt zur völligen Überraschung unter Tränen heftiger Abwehr hervor: »Wenn das Theaterspielen ist, weiß ich nicht, ob ich Schauspielerin werden will!« (Ebd.: 16)

Der Versuch einer Auslegung dieses Szenarios durchzieht das gesamte Buch. Es ist zugleich der Versuch, sich über die Angst, die vermutlich die junge Schauspielerin ergriffen hatte, der Kunst der Schauspieler\_innen zu nähern. Dabei drängte sich immer wieder der Gedanke auf, ob eine solche Erfahrung nicht vielleicht die *Erfahrung von Nähe* ist? Einer unbekanntenen und unvertrauten Nähe, die sich alltäglich entzieht. Einer Nähe, die wir weder hergestellt, noch eigens gewählt haben, und mit der man sich plötzlich in der rückhaltlosen

klar von anderen Erkenntnismodi abgetrennten Ratio bestimmt waren (vgl. z.B. Haag 2003 aber auch Sodomka/Ingrisch 2013 sowie Ellmeier/Ingrisch/Walkensteiner 2013). Diese bezogen sich freilich in erster Linie nicht auf die gelebte Praxis von Kunst und Wissenschaft, die jeweils ein wesentlich weiteres Spektrum beanspruchte, sondern bildeten an Paradigmen orientierte Programmatiken. Lorraine Daston hat auf die historische Dimension der Ausprägungen dieser Selbste aufmerksam gemacht und anhand des Bedeutungswandels der Begriffe Imagination und Fakten beschrieben, wie im Prozess der Polarisierung die Einbildungskraft immer mehr dem künstlerischen Bereich zugeschrieben wurde, indem die beiden Begriffe Fakt und Artefakt, die eigentlich auf dieselben Wurzeln zurückgehen, zu Antonymen wurden (Daston 2001: 103). An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert manifestierte sich diese Trennung auch in den Persönlichkeitsprofilen von künstlerisch und wissenschaftlich Tätigen. Die Imaginationskraft verband sich mit Originalität und Subjektivität. Getrennte Modi der Wahrnehmung wurden installiert und stabilisierten nun auf einer weiteren Ebene ein an bipolaren Prinzipien orientiertes dichotomes Denken. Was sich also, um auf die Frage zurückzukommen, was im Prozess der Begegnung von Kunst und Wissenschaft passiert, verändert, ist ein Aufmerksam-Werden auf die Schulung der eigenen Wahrnehmung, die, mit der Wahrnehmungsweise der Partner\_innen konfrontiert, einem Spiegel gleich, der Schärfen und Unschärfen ebenso zeigt, wie er blinde Flecken erahnen lässt.

Offenheit hatte sich nun in diesem ersten Schritt unserer Erkundungen in ihrer Funktion als Ausgangsbasis schauspielerischer Praxis wie spätmoderner wissenschaftlicher Forschung – unerwartet – als etwas Gemeinsames erwiesen. Doch würden wir noch weitere Schnittstellen finden?

Das Einsteigen in einen gemeinsamen Forschungsprozess passiert nicht ohne Ängste, die zumeist, zumindest von Seiten der Wissenschaft, dem Habitus entsprechend, nicht thematisiert werden (Devereux 1973). So verunsicherten mich z.B. Fragen danach, wie ich etwas über das Schauspiel verstehen lernen könnte, ohne es zu praktizieren. Würden meine Annäherungen dann nicht zu banal sein? Dieses Eingeständnis war aber nicht hinderlich, sondern beförderte eine weitere Erkenntnis. Offensichtlich verstand ich diese Art von Forschung als etwas, das einen starken Aufforderungscharakter be-

Intensität des Spiels konfrontiert sieht? Einer Nähe in unserer Beschaffenheit, in die wir hineingeboren sind und für die sich im Spiel unerwartet ein Resonanzraum eröffnete? *Eine feminin\_e Nähe? Femini\_n*, weil in der musisch inspirierten Lücke der Zeit das Leben fruchtbar überfließt und den ängstigenden Widerspruch zwischen Vergänglichkeit und Ewigkeit durchstößt, sodass er porös wird?

saß, in das Beforschte hineinzugehen, um es zu erfahren. Obwohl Praxis ein Zugang hätte sein können, den ich in anderen Kontexten auch wählte, entschieden wir hier anders. Das Interview, das am Anfang unserer Kooperation stand, korrespondiert mit meiner Rolle der in der Wissenschaft Tätigen. Immer wieder hatte ich mit Interviews gearbeitet, wenn die Perspektive von Akteur\_innen im Fokus stand (vgl. u.a. Ingrisch 1993; Ingrisch 1999, Ingrisch 2004, Posch/Ingrisch/Dressel 2008). Dieses Vertraute verleiht meinem Tun auch in komplexeren oder experimentell angelegten Forschungsdesigns eine gewisse Sicherheit. Das Dialogische, auf das ich im Grunde im Vorhaben, Kunst und Wissenschaft ins Gespräch zu bringen, abzielte, hat also viele Gesichter. Den Weg, den wir hier wählten, für den wir uns Schritt für Schritt entschieden, musste am Anfang vieles offen lassen. Im Grunde sogar, obwohl ich das als Wissenschaftlerin nicht wirklich zu denken gewohnt bin, das Scheitern (vgl. u.a. Junge/Lechner 2004). Doch dass wir voneinander lernen können, voneinander Denkipulse bekommen würden, stand –unter der Voraussetzung, dass wir dafür bereit wären –, von Anfang an für mich fest. Das Wie und das Was allerdings musste sich erst zeigen.

## **W. und K. / Die Lehre am Theater**

### **W.**

*Unser Thema, die Frage nach den Schnittstellen von Kunst und Wissenschaft, wenn auch aus unterschiedlichen Positionen, mit unterschiedlichen Intentionen dokumentiert unser beider Interesse an der Leerstelle, an der Lücke. Sie haben bereits formuliert, was diese Leerstelle ihrem Phänomen nach am Theater bedeuten könnte und wie Sie die Erfahrung des Aufreißens oder Aufklaffens einer Lücke in den künstlerischen Prozessen on stage wahrnehmen.*

*Sie sind aber nicht allein Schauspielerin, Sie sind auch Professorin am Max Reinhardt Seminar an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, unterrichten also Schauspiel. In Ihrem Buch »Schauspieler außer sich« haben Sie beschrieben, wie eine Schauspielschülerin, Ihre vielleicht, das Ereignis eines solchen Risses erfährt. Wie, so fragte ich mich, ist dies lehrbar? Konkreter gefragt: Wie sieht der Weg zu dieser Verfassung, zu dieser Möglichkeit künstlerischen Arbeitens aus? Wie kann er aussehen? Wie lehren SIE das?*

### **K.**

Vielleicht beginne ich bei Ihrer Frage nach der künstlerischen Lehre für Schauspieler\_innen, bei der Frage nach dem Handwerk. Beim Know-how. Handwerkliches Verständnis, Wissen und Können ist ein wesentlicher Bestandteil aller Kunst. Wobei die Grenzen zwischen Können und Kreativität fließend sind. Oder anders gesagt, zwei Seiten einer Medaille. Beide sind aufeinander angewiesen. Die Aneignung jedes Handwerks bedarf intensiver Arbeit. Am Theater betrifft das zentral die Ausbildung der *Stimme* und des *Körpers*. Körperarbeit im Sinne eines aufbauenden Körperunterrichts: Basis-Unterricht und körperliches Training. Dazu Tanz, Akrobatik, Fechten. Im weitesten Sinn ein Kennenlernen des eigenen Körpers und die Entwicklung seiner Möglichkeiten. Immer auch im Bezug zu anderen. Das ist ein wesentlicher Aspekt. Theater ist eine gemeinsame Kunst. Die Schulung von Stimme und Ohr ist das zweite wichtige Feld schauspielerischen Handwerks. Sprecherziehung, Sprachgestaltung und Gesang, musikalischer Unterricht. Eine ungeschulte Stimme, die wenig von Atem und Rhythmus weiß, die falsch sitzt und keine Kraft hat, wird ihre Gestaltungsspielräume nicht ausschöpfen können. Sitzt sie zum Beispiel im Hals, gehen die Resonanzräume des Körpers verloren. Die Stimme klingt dann dünn und flach, irgendwie unangenehm. Sie wird den Raum

nicht füllen und bald Probleme machen. Ein anderes Problem ist das der »[...] allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden«. Das ist der Titel einer berühmten kleine Schrift von Kleist, und er formuliert exakt die Schwierigkeiten, die bei den meisten Schauspielstudierenden auftauchen. Es ist kaum zu glauben, wie schwer und diffizil es ist, den Text, den man gerade spricht, auch tatsächlich zu denken. Wie leicht Sprache und Sprechen gedankenlos werden, so dahingesagt, wie viel Achtsamkeit sie brauchen, wie rasch sie nur in Gefühle verrutschen, sodass man nicht mehr versteht, worum es geht, und, und, und.

## **W.**

*Die handwerkliche Ebene ist also der erste Schritt, die unabdingbare Basis.*

## **K.**

Ja, sicherlich. Handwerk ist ein wesentlicher Bestandteil der Lehre und schafft notwendige Voraussetzungen für jede künstlerische Arbeit. Sonst bleibt das kreative Potenzial bald stecken und kann sich nicht entfalten. Beim Theater als performativer Kunst trifft das auf eine besonders subtile Situation. Sie verschränkt den Menschen unmittelbar mit sich selbst. Die Schauspieler\_in ist mit Haut und Haaren ihr eigenes Medium. Das schafft ein sensibles und prekäres Terrain, das grundlegende Fragen nach einer angemessenen Ausbildung stellt. Bei instrumentalen Künsten sind diese Probleme, glaube ich, evidenter. Ich will hier nicht vereinfachen, aber ich denke, was zum Beispiel eine Pianist\_in handwerklich lernen muss, ist leichter einsehbar als bei Schauspieler\_innen. Sie muss Partituren lesen können, ein sehr gutes Ohr haben, einen guten Flügel, und sie muss üben, üben, üben. Aber bitte, was übt eine Schauspieler\_in? Was übt sie? Das ist weniger greifbar. Bei ihr fallen Spieler\_in, Gespieltes und Instrument zusammen. Sie ist mit ihrer ganzen komplexen Existenz als Mensch selbst Werk und Werkzeug ihrer Kunst. Nicht im Sinne einer simplen Identifikation. Das wäre ein Missverständnis. Eine Verwechslung. Privates hat im professionellen Format des Theaters wenig Platz. Aber trotzdem bleibt es immer der eigene Körper, das eigene Gemüt, der eigene Verstand, die eigenen Affekte dieses einen Menschen, die »Spielmaterial« sind.

Bei dem alten Theatergranden Peter Brook gibt es eine Stelle in einem seiner Bücher, die ich dazu sehr aufschlussreich finde. Sinngemäß heißt es da, dass unter den Künsten, die Herausforderung für Schauspieler\_innen die komplexeste ist, weil im Spielen nicht weniger als die gelungenste Verfassung des Menschen nachzuahmen wäre.

Jetzt erhebt sich natürlich die Frage, was man unter der gelungensten Verfassung des Menschen versteht? Dabei tauchen sicherlich sehr unterschiedliche Interpretationen auf. Ich kann hier nur von »meiner« sprechen. Sie haben bei ihrer Frage nach dem Aufreißen einer Lücke in künstlerischen Prozessen die Episode mit der jungen Schauspielstudentin in meinem Buch erwähnt, mit der es beginnt. Ich wollte an einem konkreten Beispiel eine mögliche Erfahrung von Kreativität beschreiben. So kam ich schließlich auf eine Anfängerin, die sich mit einem klassischen Schiller-Monolog plagt, deren Spiel unfrei ist, verkorkst – und das wochenlang. Nichts hilft. Es bleibt aufgesagt, gemacht, hergestellt. Aber exakt im Moment des Aufgebens dreht sich völlig unerwartet die Situation. Die Worte werden durchlässig, die Gefühle organisch, lebendig, die Studentin ist wie ausgewechselt. Ausgerechnet dann bricht sie ab. Nicht vorher, nein, jetzt mitten im Gelingen hört sie zu spielen auf und weint. Die Szene gipfelt darin, dass sie sagt, sie will *keine* Schauspielerin werden, wenn *das* Theaterspielen ist. Diese überraschende Reaktion war für mich der Aufhänger zu fragen, was hier im Spielen passiert sein könnte? Ob ihr eventuell der unmögliche Anspruch aufgegangen ist, von dem Peter Brook spricht? Dass auf der Bühne im Grunde jede Anlage des menschlichen Wesens in seine »vollkommenste« Potenz zu entfalten wäre? Aber vielleicht hat sie im geglückten Spielen noch viel grundlegender der Riss in der menschlichen Existenz erschreckt, auf den sie im Spielen gestoßen wurde. Man könnte ihre Entdeckung auch den »Tod des Subjekts« nennen. Dabei ist ihr Angst eingeschossen. Angst über die plötzliche Einsicht, was in der radikalen Exposition auf der Bühne von einer Schauspieler\_in verlangt werden könnte. Ob diese Leerstelle, in der das »Subjekt« plötzlich verschwindet, abwesend wird, lehrbar ist? Ich frage zurück. Übersteigt nicht jedes Ereignis jede Lehrbarkeit? Ein Ereignis überkommt, passiert, schlägt eine Lücke, eine Passage, die so vorher nicht da war. Umstände, Bedingungen können dafür in der Lehre begünstigt werden. Aber ein Ereignis als Ereignis? Nein, das ist nicht lehrbar.

**W.**

*Was können Lehrende ihren Studierenden hier anbieten? Wie können sie ihnen Mut machen, sich in diese Erfahrungshorizonte zu begeben?*

**K.**

Wie schon gesagt, Lehrende können Handwerk weitergeben, Know-how. Zusammenhänge und Kriterien des Theaters bewusst machen. Unter-

schiedliche Interpretationen anbieten. Sie können Prozesse in Bewegung bringen. Mut machen. Schwellenängste nehmen. Sich als Katalysatoren zur Verfügung stellen und Entwicklungen beschleunigen. Dünger im Wachstum können sie sein und Kompass auf dem Weg.

Meine Erfahrungen in der künstlerischen Lehre haben sich im Laufe der Jahre dahingehend fokussiert, dass Schauspiellehrende letztlich Geburtshelfer\_innen sind. Nicht mehr. Aber auch nicht weniger. Das heißt, sie helfen, die kreativen Potenzen der Studierenden zu initiieren, zu stimulieren, zu provozieren, sie »zur Welt zu bringen«. Ja, davon bin ich überzeugt. Im weitesten und schönsten Sinne ist Schauspielunterricht eine Form von Hebammenkunst. Sowohl in *sokratischer*, wie in *femini\_ner* Manier. Beide betreffen die Existenz des Menschen und damit die komplexe Arbeit der Schauspieler\_innen. Was mit *sokratisch* gemeint ist, ist klar. Die diskursive Kraft und Logik der Argumentation. Ohne sie kommt Theater nicht aus. Es bekäme keine Form. Blicke im Affektiven hängen. *Femini\_n* mit einem underscore, also einer Leerstelle mitten im Begriff, ist hingegen der Versuch, zu signalisieren, dass im musischen Ereignis des Spielens überraschend eine Lücke aufklaffen kann und sich etwas zeigt, das so vorher nicht wahrgenommen wurde. Etwas, das nicht mehr ungeschehen gemacht werden kann. Ich meine damit, eine Weise zu existieren, die ein neues Verständnis für die menschliche Beschaffenheit öffnet. Das macht Angst, aber ihre Überwindung ist die Voraussetzung für die Qualität des Spielens. Dafür einen Sinn zu wecken, falls Schauspielstudent\_innen darauf ansprechbar sind, und zugleich klar zu machen, wie privilegiert und luxuriös diese kreative Arbeit mit sich selbst in einer ökonomisierten Welt ist, das alles gehört, meines Erachtens nach, zu den Aufgaben der Lehre. Aber *wie* das alles letztlich passiert, *wie und ob* – *wie weiß das schon!*

## **W**

*Welche Qualitäten sind Ihrer Meinung nach wesentlich, um ein Lernklima zu schaffen, in dem die Lücke erfahrbar wird und zur Entfaltung kommen kann?*

## **K**

Das *Spielerische* und die *Offenheit*. Ich halte es für eine entscheidende Aufgabe in der künstlerischen Lehre am Theater, eine Situation der Offenheit und des Spielerischen zu kreieren. Beides ist für mich die Basis, in der sich Kreativität entfalten und ins Fließen kommen kann. Offenheit

heißt soviel wie Vertrauen. Sich anzuvertrauen. Sich ohne Angst anzuvertrauen. Dem Spiel, der Rolle, dem Text, den Kolleg\_innen, den Lehrenden und nicht zuletzt sich selbst. Das meint, Nietzsches *Unschuld des Werdens* neu zu erlernen. Angst bedeutet Enge. Macht unfrei. Ich halte wenig von den Diktator\_innen am Theater und in der Lehre. Enge verschließt, blockiert, lässt die Phantasie veröden. Sie ruft den Manipulateur und den Kontrolleur auf den Plan. Der Manipulateur will ständig dies und das herstellen und willentlich erzwingen. Der Kontrolleur urteilt und beurteilt ständig, bewertet und wertet, rechdet und richtet, was gut und was schlecht ist. Ein Zensor im Nacken macht die Studierenden zu Erfüllungsgehilfen von Regeln, die wenig fruchtbar werden, weil sie nie überschließen dürfen. Sie bleiben ein zu eng geschnürtes Korsett. Offenheit und Vertrauen ermöglichen spielerischen Zuwachs. Phantasie und Einbildungskraft dürfen ungehemmt wuchern. Man wird überrascht von dem, was man sich so nicht ausdenken kann. Sie ermöglichen, sich selbst ungeschützt zu riskieren. Ohne Tarnung durch Klischees und ohne aufgesetzte Maskerade. Offenheit und Vertrauen ermöglichen, sich an das Ungewisse zu exponieren – und ohne Exponiertheit keine performative Kunst.

Hier könnte ein Missverständnis auftauchen. Sich zu riskieren, bedeutet nicht, sich besinnungslos auszuagieren. Willkür hat am Theater keinen Platz. Schauspieler\_innen wissen natürlich, was sie tun. Es gibt Verabredungen und Strukturen. Jedes Spiel braucht selbstverständlich Regeln, sonst kann es nicht stattfinden. Auf nichts und niemanden wäre Verlass. Ein unhaltbarer Zustand. Nein. Das Spielerische hat nichts mit Willkür zu tun. Das kann man übrigens gut bei Kindern beobachten. Schaut man ihnen beim Spielen zu, sieht man, wie genau sie ihre Verabredungen einhalten. Sie spielen hingegeben mit großem Ernst und wissen trotzdem immer, dass sie spielen und wenn sie aufhören, tun sie es abrupt, Übergangslos. Kein Trara und kein Tamtam über die eigene Ergriffenheit oder die eigene Bedeutung. Das nur so am Rande.

**W.**

*Ja, und wie unterstützen Sie die Begegnung mit dem Text?*

*Das ist ja auch ein weites Terrain.*

**K.**

Das stimmt. Einen Text sorgfältig lesen zu lernen, ist unentbehrlich. Das ist ein wichtiger Teil der Lehre. Schauspieler\_innen sollten diese Fähig-

keit nicht an Regisseur\_innen und Dramaturg\_innen delegieren. Um ihrer Selbstständigkeit willen. *Lesen am Theater* heißt nicht vorlesen. Es heißt auch nicht, schon zu spielen, schon zu gestalten. Beim eigenen Lesen als Vorbereitung geht es wie bei den Leseproben um das Sammeln von Eindrücken. Es geht um die Entdeckung der vielen Schichten eines Textes, darum, seinen Horizont auszuloten, zu sichten, zu erfragen, zu erfassen. Immer konkret. Nie nur abstrakt, losgelöst von der Situation und ihren Umständen. Es ist zentral wichtig, gründlich zu wissen, was sagt die Figur, warum sagt sie es, mit welchem Ausblick sagt sie es, aus welchen Bezügen heraus sagt sie genau das und nichts anderes? In welchen Bezügen steht sie überhaupt? Das heißt, wie sehen die sichtbaren sowie verborgenen Zusammenhänge eines Dramas, einer Dichtung, eines Stückes, eines Textes aus? Und je besser ein Text ist, je komplexer ist er. Ich schätze für dieses Procedere den Begriff *close reading*. Er leuchtet übrigens jungen Schauspieler\_innen sofort ein. Aber seine Realisation ist schwieriger für sie als es sich anhört. Außerdem lesen sie meist nur wenige Stücke und oft sehr ungern. Man würde das Gegenteil annehmen. Warum das so ist? Ich glaube, es braucht viel Übung bis sich dramatische Texte gründlich erschließen. Oder Sprachflächen. Die haben es auch in sich. Das braucht Erfahrung, die wachsen muss und daher Zeit braucht. Intuitiv verstehen Studierende zwar viel, aber das genügt nicht. Das schwimmt leicht. Denn fragt man nach der ganz konkreten Situationen und ihren genauen Bezügen zurück, was da denn jetzt in diesem einen Satz, in dieser einen Replik verhandelt wird, ist es immer wieder erstaunlich, wie viel Unklarheit herrscht. Bei der Frage: »Was spielst du da jetzt?« kommt nicht selten die Antwort: »Ich weiß es eigentlich nicht«.

Um anschaulich zu machen, wie tief man in einen Text eintauchen muss, vergleiche ich ihn manchmal mit einem Eisberg: Der geschriebene Text ist wie die Spitze eines Eisbergs, die aus der Wasseroberfläche herausragt und daher mühelos zu sehen ist. Aber unter der Wasseroberfläche gehört zu ihm noch ein unsichtbarer Teil, der meist viel voluminöser als der sichtbare ist und den man nicht sofort sehen kann. Man muss tauchen, tief in den Text eintauchen, um seine Dimension zu erfassen. Sie nicht zu kennen ist verhängnisvoll für das Spiel. Es wird mit ihm kollidieren, ein Leck bekommen und schließlich absaufen, wie man im Theaterjargon sagt.

Es gibt noch ein zweites Bild, das ich im Unterricht für die Komplexität von Texten anbiete. Das digitale Netz. Das World Wide Web. Ein Wort, ein Satz auf der Bühne ist wie ein Mausklick am Computer und es öffnen sich

Links über Links, Hyperlinks, kreuz und quer, jede Menge, gleichgültig auf welchem Server sie gespeichert sind. Eine schier endlose Kette an Zusammenhängen tut sich auf, denen man nachforschen kann. Das ist genau die Aufgabe im Unterricht. Diesen vernetzten Teilen und Fäden, diesem Geflecht an Bezügen, diesem Rhizom, wie es bei Gilles Deleuze heißt, nachspüren und nachfragen. Mit anderen Worten, dem Weltweiten der Figur. Und noch einmal: Dabei geht es primär *nicht um theoretisches*, sondern immer um *konkret praktisches* Wissen um die Figur und um alle mit ihr im Plot verflochtenen Personen.

**W.**

*Das ist gut nachvollziehbar!*

**K.**

Das griechische Verbum *légein* stiftet hier einen schönen Zusammenhang mit dem Substantiv Logos. *Légein* bedeutet, auflesen, sammeln, versammeln. Das beschreibt die Arbeit im Lehrsaal und auf der Probe. Sie besteht in vielen Testläufen, um das Gelesene, das aufgelesene und gesammelte Wissen um die Figur reicher und reicher zu machen. Sie ist ja gewissermaßen eine noch wenig beschriebene Seite, die erst sukzessive vollgeschrieben werden muss. Und ein Leben hat viele Seiten, und jede Persönlichkeit viele Schichten, die weit in die Vergangenheit und Zukunft greifen. Das meint, alles Tun und Handeln entspringt immer einer bestimmten Herkunft und Geschichte mit all ihren Erfahrungen, Träumen, Wünschen, Plänen, Hoffnungen, Ängsten und Traumata. Das alles muss erst aus dem Text herausgelesen und zu einem dichten Netzwerk weitergesponnen werden. Dieses Netz ist der Fundus, der im Spielen wieder und wieder neu belebt wird und die Figuren zu ihren Handlungen motiviert. Je mehr gesichtet, gesammelt und ausprobiert wurde, je spannender ist es. Dieser Prozess findet auf vielen Ebenen statt. Mit dem Intellekt, der Ratio, dem Verstand. Affektiv mit dem Gemüt. Mit der Bühnenintelligenz. Dem Bühneninstinkt. Mit dem ganzen Körper. Dem Kopf. Dem Bauch. Dem Geschlecht. Als Frau. Als Mann. Als Kind. Als Mensch. Als Tier. Intelligent und intuitiv. Man ist wie ein Spürhund, der eine Fährte aufgenommen hat und nicht aufgibt, bis er fündig geworden ist. Immer geht es darum, einen Text, eine Figur und ihre Mitspieler mit allen intellektuellen wie sinnlichen Vermögen zu erkennen, zu erspüren, zu ertasten, zu erriechen, zu erschmecken.

**W.**

*Das klingt so sinnlich...*

**K.**

Theater ist hoffentlich sinnlich! Apropos sinnlich. Das griechische légein wird auch mit *Weinlese* in Zusammenhang gebracht. Da ist Dionysos nicht weit, der Gott des Weines, der Freude, der Fruchtbarkeit und der Ekstase und mit ihm der Kult des Dionysos als Mythos und Ursprung des Theaters. Wenn ich spontan da weiter assoziiere. Man könnte das Bild der Weinlese ganz gut mit der Arbeit der Schauspieler\_innen beschreiben: Die unter guten Bedingungen in der Sonne langsam gereiften Trauben werden zusammengeklaut (gelesen), ihre Beeren in einen großen Bottich geschüttet (versammelt) und dort mit nackten Füßen gestampft. Zusammen mit anderen. Nicht alleine. Im Ensemble sozusagen. So wird der Saft der Trauben gemeinsam getreten und herausgepresst. Das ergibt einen Rhythmus. Eine Art Tanz. Das braucht Zeit und Ausdauer und Emphase.

**W.**

*D.h. also auch auf die Bedeutung von Raum und Zeit zu achten.*

**K.**

Ja, das spielt in der Lehre eine wichtige Rolle. Genügend Raum und Zeit zu geben und auch zu ermutigen, sich Zeit zu lassen. Studierende sind oft ungeduldig. Aber sie können nicht zu früh etwas von sich verlangen, was erst allmählich wachsen und reifen muss. Was sich erst andeutet und verspricht. Selbst wenn der Markt drängt, immer früher in die Ausbildung hineindrängt und die Zeiten der Entwicklungsphasen stört und verkürzt. Das ist ein Problem, denke ich. Wein reift auch nicht nach den Gesetzen des Marktes, und bis er seinen optimalen Geschmack entfaltet hat, braucht es viele gute Bedingungen, viele Arbeitsschritte und neben Produktionsphasen auch Ruhephasen. Genauso braucht künstlerische Entwicklung Zeiten der Ruhe. Damit meine ich nicht alleine Zeiten zur Erholung sondern Phasen des Nichtstuns, der Muße. Lücken im aktiven Tun, in denen nach außen hin nichts geschieht, scheinbar alles brach liegt, damit es reifen kann.

**W.**

*Muße also ebenfalls als Lücke zu denken? Das ist anregend!*

**K.**

Die Versessenheit auf Produktivität hat sich verselbstständigt. Sie lässt den Qualitäten von Muße und Kontemplation keinen Raum. Wie die Geisteswissenschaften, die sogenannten Orchideenfächer an den Universitäten, sind sie zu Luxusgütern geworden, die wir uns nicht mehr leisten können. Ist das nicht absurd? Aber aus der Kunst sind Muße und Kontemplation nicht wegzudenken. Es braucht die musischen Lücken in der Zeit. Es braucht Zeiten, in denen der Wille nach Aktivität brach liegt. Zeiten der Passivität. Wo alles Zielgerichtete schweigt. Wie im Tiefschlaf, in dem wir nicht einmal mehr träumen und selbst das Unterbewusstsein schweigt. Aber genau diese Phase des Tiefschlafs, in der scheinbar nichts passiert, ist die eigentliche Zeit der Regeneration. In Sein-lassen, so begreife ich es, entfaltet sich eine andersartige, sehr fruchtbare Aktivität. Eine, die nicht willentlich gesteuert ist, eine, die mehr einem Verdauungsvorgang gleichkommt. Den können wir auch nicht willentlich steuern. Ja, wir wissen nicht einmal, wie Verdauung funktioniert. Der Magen, unser ganzer Körper weiß darüber mehr als unser Bewusstsein, und wir müssen uns seinem Wissen passiv anvertrauen.

Etwas fällt mir noch ein in Bezug auf Zeit und Raum, nach denen Sie gefragt haben. Mitunter kommt es bei Studierenden zu einer Art Vor-Sprung in die Zukunft und ein Raum geht auf. Darin blitzt plötzlich herein, was eine junge Schauspieler\_in einmal gekonnt haben wird. Was sie künstlerisch einmal geworden sein könnte. Mit einem Schlag kündigt sich eine Begabung nicht mehr bloß an, sondern löst ihren Umfang vorausseilend ein. Dass dieser Vor-Sprung in eine künftige Qualität dann noch nicht nachhaltig gehalten werden kann, ist etwas anderes. Aber ihr Aufblitzen lädt auf, elektrisiert, setzt das Leben unter Strom. Verspricht und gewährt Zukunft, sodass es keine Frage ist, ob es sich »auszahlt«, sich der Kunst versprochen zu haben.

**W.**

*Dieses Sich-Auszahlen, ist diese Ebene Thema im Lehren des Schauspielens?*

**K.**

Natürlich ist das Thema. Das Diktat der Ökonomie, nein, ich möchte lieber formulieren, das Phantasma der Ökonomie dringt unaufhaltsam in alle Bereiche. Auch in die universitären. Ich habe Ihnen übrigens genau darüber einen Artikel aus der Zeitung mitgebracht, den ich aufgehoben

---

habe, weil er so treffend eine Entwicklung beschreibt, in der wir uns befinden. Es ist ein Interview mit dem berühmten Wissenschaftshistoriker Simon Schaffer aus Cambridge. Er äußert sich darin sehr kritisch über die prekäre Situation der Universitäten. Speziell über die Probleme für die Geisteswissenschaften und Kunstuniversitäten. Der Titel bringt es bereits auf den Punkt: »Unsere Studenten sind keine Kunden«.

Man darf sich nichts vormachen. All die Voraussetzungen und Vorzüge, über die wir beide hier zu sprechen versuchen, interessieren marginal. Das beweist leider auch die Entscheidung der neuen österreichischen Regierung das Wissenschaftsministerium in das Wirtschaftsministerium einzugliedern. Die Zeitungen waren voll davon. Die Bedingungen, die unser Gesellschaftssystem vorgibt und favorisiert, sind andere. Alles muss rasch gehen, am besten noch rascher, muss sich auszahlen, am besten noch mehr, muss sich rechnen, muss in Daten und Ziffern umzumünzen sein. Bei diesem Thema fällt mir immer Dagobert Duck mit den Dollarzeichen in den Augen ein, der als sein höchstes Vergnügen in sein Münzbad springt. »Leistung« wird mit betriebswirtschaftlichen Größen beschrieben. Formulierungen wie *Bilanz*, *Rechnung*, *Produktionsfaktor*, *Outputgröße*, *Humankapital*, *Beziehungskapital* bis hin zu »*Total Quality Management*« (Mayer 2010: 21-22, 31-33) findet man jetzt sogar im österreichischen Universitätsgesetz von 2002. Ich habe es für eine Lecture-Performance im Haus Wittgenstein recherchiert. Da kann ich nur polemisch fragen: *Isn't the total quality management the total end of quality for the arts?*