

INHALTSVERZEICHNIS

- 7 EINFÜHRUNG
- 29 HEINER WILHARM
Die Inszenierung der Legitimation. Politik „nach dem *demos*“
- 91 BAZON BROCK
Lügen, Tarnen und Täuschen als Erkenntnismittel
Die schärfsten Kritiker von Inszenierungslügen sind selber ahnungslos
- 99 CHRISTINE SCHRANZ
Unbequeme Baudenkmale
Zwischen Verschleierung, Pragmatismus und Erinnerungskultur(en)
- 121 PAMELA C. SCORZIN
Szenokratie der Erregungskultur
Zur Re-Inszenierung und Appropriation der gegenwärtigen globalen
Protestkultur in den zeitgenössischen Künsten
- 145 KAI-UWE HEMKEN
Kuratorische Steuerung kultureller Diskurse: documenta, 1955
- 187 HANS-JÜRGEN HAFNER
Neue Normen und alte Ansprüche ans Ausstellen
- 197 MARCEL RENÉ MARBURGER
Do you like it?
Die Inszenierung des Sozialen
- 215 DIRK GEBHARDT
Inszenierung von „Protest“ durch Fotografie

- 225 URSULA LAGGER, PETER MAURITSCH
Hetären in der Bibliothek oder: Ein Häppchen Sex für
Zwischendurch
- 257 RUDOLF HEINZ
Zur Funktion der Reinszenierung „politischer Urszenen“
- 281 RALF BOHN
Der Souverän des Anderen
Überlegungen zum aporetischen Zustand der Inszenierungspolitik
- 341 DIE AUTOREN

HEINER WILHARM, RALF BOHN

EINFÜHRUNG

OB POLITISCHER SCHEIN TRÜGEN MUSS

Politik ist ein Mediengeschäft. Das gilt nicht erst seit Erfindung der Massenmedien. Was früher den Gazetten und davor der geschulten Stimme des Rhetorikers, des Boten oder schlicht Wind und Rauch aufgetragen wurde, von der Macht Kunde zu verbreiten, verlangte die Kenntnis der Botschaft und deren Inszenierung. Was davon Wahrheit ist, ist der Urteilskraft anheimgestellt. Sie muss unterscheiden lernen zwischen präsentischer Situativität, Szenifikation und repräsentativer Form. Der Fernwirkung der Macht korrespondiert die Volatilität der Ware, die Universalität der Tauschakte, die ihren Wert bestimmen.

Die Aktualisierung der Inszenierungsperspektive und ihre Befreiung aus der Diaspora des Theaterwesens erlauben, die Diskussion um die Selbstbestimmung der *de verbo* Legitimation spendenden Subjekte demokratischer Vergesellschaftung auf Zeithöhe zu führen. Frequenz und Rhythmus des Tauschs sind hier bestimmend, nicht mehr die Illusion, die Defizite der Teilnahme müssten zur Hebung der Probleme in einen direkten Dialog aller mit allen münden oder gar die Debatte selbst durch tatkräftiges politisches Engagement für ernstzunehmende Alternativen emotional und konzeptuell energetisch unterfüttert werden. Wer also beim Begriff „Inszenierung“ immer noch Scheinhafes vermutet, das sich entweder problemlos im Rahmen von Kunst und Medien, Unterhaltung und Vergnügen goutieren lässt oder als illegitime Usurpation politisch medialer Manipulation genereller Verdächtigung aussetzt, sollte sich von der Entfaltung einer Logik korrigieren lassen, die aufräumt mit der Topografie von Vorder- und Hinterbühne und dem Täuschungsgeschäft, das dabei so oder so vermutet wird.

Die elementaren Gesetze kapitalistischer Produktion und Warenzirkulation müssen niemandem verborgen bleiben; zugleich darf jeder sich von seinen Gadgets verzaubern lassen. Warum das so ist, wie das Politische der Politik mit der Frage des Wirtschaftens, der Reproduktion der Gesellschaft wie des Einzelnen, mithin mit dem Problem des Eigentums umgeht, die Antworten auf diese Fragen sind freilich selbst zu Darstellungen geronnen. Die sedimentierten Erfahrungen immer schon vergangener Praxis müssen folglich *re-szenifiziert* werden, um sie anschaulich zu machen und politisch zu aktualisieren. Ökonomisch betrachtet gründet die gesellschaftliche Voraussetzung von Inszenierungsbewusstsein auf einer *hierarchischen Differenzierung des Verausgabungs- und Aneignungsprozesses durch Arbeit als wert- und werteschaffend*.

Die Schwierigkeiten der strategischen Überführung von Repräsentation in kollektive wie individuelle Handlungsoptionen auszuloten beinhaltet die Aufgabe, mehr zu tun als sie als *repräsentative* Darstellung zu wiederholen. Zu fragen, wer das Recht hat, jemand anderen in Arbeit zu nehmen, impliziert die Bereitschaft, das relevante soziale Feld anzuvisieren und ereignisspezifisch zu ventilieren. Nicht zur Bilanzierung vergangener Ereignisse, sondern zur Stiftung neuer aufgrund erstmaliger Begegnung. Stiftung bedeutet zugleich Intervention und Treue zum Stiftungsereignis, das eine neue Spur begründet. *Qua* Voraussetzung verläuft sie nicht entlang ausgetretener Wege. Soweit sie sich im Gegenteil als der bessere Weg empfehlen möchte, kann sie die Kontroverse darum nicht scheuen, wird sie stattdessen provozieren und auf dem Recht bestehen müssen, dies tun zu dürfen, ja dazu aufgefordert zu sein.

Das Recht wie seine Delegation gilt dabei sowohl für die darstellungsspezifischen Akte, die Arbeit der Bedeutungskonstitution wie die sie begründenden Handlungsoptionen im sozialen Feld. Solcher Arbeit widersetzt sich das inszenierungsgesellschaftliche Feld, in dessen Grenzen der geregelte Wettkampf um den besseren Weg zugunsten konsensuell friedlicher Verhältnisse und deren „Alternativlosigkeit“ mit Tabu belegt ist. – Aus Freude am Spiel, dass Medien und Technik zur erfüllenden Dauerbeschäftigung werden oder aus Verzweiflung darüber, dass sich hinter der ökonomisch-politischen Globalinszenierung keine Alternative als „wahrhaftig“ ausmachen lässt.

Die Götter hinter dem Theater der Menschen haben sich zurückgezogen, die Tauschmaschine läuft, ohne dass jemand den Kopf dafür hinhalten muss. Konjunkturprognosen liquidieren den Verantwortungshaushalt. Virtuelle oder *quasi-virtuelle* Entwurfsszenarien kündigen vom jederzeitigen Ungeschehenmachen von Realisierungsfolgen. Inszenierungsanalyse ist also Desillusionierungsmittel, vor allem wo sie die politische Differenz des Gründungsereignisses gegenwärtiger Vergesellschaftung ins Spiel bringt, die Differenz, deren Austrag das Leben in Gesellschaft beherrscht. Dem entgegen arbeitet die Ideologie des Einheitskörpers und mit ihr die technologisch-technische und mediale Bewirtschaftung des physischen und psychischen Metabolismus seiner Glieder und Organe.

Je länger die Vermittlungswege in Politik, Wissenschaft und Kunst sind, desto integrativer müssen Inszenierungen wirken, mithin die Techniken der Präsentifikation sich multimedial überbieten, um eine allgemeine Befrie(dig)ung sicherzustellen. Man denke, wie viel Mühe es macht, dem Publikum die Zusammenhänge der hochkomplexen und hochspekulativen Finanzwelt plausibel in Szene gesetzt vor Augen zu führen. Nicht der geringsten Anstrengung bedarf es, um alles Entfernte (das meiste also) massenmedial aufbereitet in die Nähe eines kollektiven Blicks zu bringen. Wird damit ein jeder Zuschauer auf die Nähe und Intensität seiner sinnlichen Affekte verpflichtet, als wären, umgekehrt, die Organe allgemein menschliche Einheitsbekundungen, lässt sich denken, dass

nicht der unbedeutendste Teil medialer Inszenierungsbemühungen der Erzielung genau dieses Effekts gilt. Evidenz gilt dabei als höchster Zauber vergemeinschaftender Teilhabe. Bewusstseinspolitik reproduziert sich als Kunstform und wird auf eben diese Weise konsumiert.

Wenn die theatrale Illusion verfliegt, Akteure und Publikum nicht mehr in oben und unten getrennt auftreten, erscheint die Differenz von Anstrengung und Widerstand, Dissoziation als Bedingung aller Assoziation als unausweichlich. Die Szenifikationen des Kampfes oder Agons sind diejenigen, aus deren Erfahrungen und Folgerungen heraus überhaupt etwas als veranlasst oder legitimiert erscheinen kann. Das Situativ-Szenische, ereignisorientiert, wie treu der aufgenommenen Spur, kontrolliert die Inszenierung, egal ob Krise oder Untergang einer *volonté generale* oder einer Konvention namens „Bedeutung“. Eben d.h., dass Inszenierungsstrategien stets im Bezug auf das Politische in seiner Differenz zur Politik als Bewirtschaftung von Bevölkerungen zu denken sind. Das Exil der Kunst, auf dessen Problemlösungskompetenz noch Schiller im politischen Geschäft zu hoffen wagte, entlarvt sich als Aufschub bzw. obligater Perspektivwechsel einer durch Krisen bestimmten Ordnungsfunktion.

Noch die 1968er sprechen selig von der oppositionellen Allianz. Das Umschlagsgeschehen im Prozess gesellschaftlich akzeptierter Überführung von allgemeinen Legitimationsrechten von einem souveränen Körper auf einen anderen, von einer besetzten auf eine leere Stelle und schließlich von einer leeren Stelle auf eine andere leere Stelle zu verfolgen bedeutet, der Inszenierung von Legitimation nachzuspüren, den Schauspielen offenerer Darbietungen genauso wie den Surrogaten der verschwunden gemachten Kämpfe. Es gibt keinen Winkel, keine logischen und diskursiven Wendungen, keine „Diskursereignisse“, die als uneinbezogen in dieses Spiel gelten könnten. Nur unter dieser Bedingung wird man verstehen, warum ein einziges Veto gegenüber einem derart anfälligen Legitimierungsprozess das Gemeinsame des Unternehmens infrage stellen, die fragilen Zuständen erreichter Legitimität tatsächlich zum Zerbrechen bringen kann. Allemal da allen Legitimationen eigene Inszenierungskonventionen zugrunde liegen müssen und nicht nur rohe Gewalt, Naturzustände.

Zu inszenieren heißt, strategisch, im Entwurf vorgehend zu denken und die Folgen seines Handelns derart zu kalkulieren, dass sie dem aufgebürdet werden, der handelt, nicht dem, der die Handlung veranlasst. Für das Politische heißt die Konsequenz, dass das Verantwortungsbewusstsein dafür, Politik zu treiben, leidet. Überzeugender (der Entwurf sagt „gerechter“) scheint, alle Teile der Nation partizipieren zu lassen. Das geschieht bekanntlich am einfachsten durch Arbeit, die jedem Bürger als Anteil am nationalen Interesse aufgegeben ist. Arbeit gerät so selbst zur Inszenierungsform, die am besten durch solche Personen veranlasst gilt, die nicht im Geruch der Macht stehen – was für sie zum Problem werden lässt, dass sie sich dafür selbst legitimieren müssen. Erst seit Ende des

19. Jahrhunderts etabliert sich ein ‚politisches‘ Metier, das von Inszenierungsspezialisten oder ‚Szenografen‘ dominiert wird, die sich nicht hauptberuflich dem Theater oder der Oper verpflichtet fühlen, sich, was die Strategien der Inszenierung angeht, viel eher in der Erbsfolge Macchiavellis und Hobbes, Robespierres und Napoleons sehen. Das Geschäft heißt, zwischen der gesellschaftlich faktischen Legitimation und dem Ideal der Selbstlegitimation durch Inszenierung von Legitimation zu vermitteln, d.h. in zureichendem Maße für Szenen der Präsenz, der Teilhabe am arbeitseuthobenen Genuss zu sorgen, wie er heutzutage auch die Massen erreicht, zumindest solange, wie sie ein zahlungskräftiges Bedürfnis ausweist.

Die politische Inszenierungsstrategie macht ihrerseits notwendig, dass Politik beständig ihre Arbeitsamkeit inszenieren muss. Dies geschieht, um von der Tatsache abzulenken, dass der Wille des Volkes, so er unvermittelt sich verpflichtet Bahn bricht, die Gewalt erinnern könnte, um deren gerechte Zwecke willen schon das vergessene oder verschüttete Gründungsereignis der Vergemeinschaftung eine andere als die bekannte Zukunft antizipieren ließ. Auf diese Weise enttarnt sich der Entwurfscharakter einer Politik, die das, was sie heute veranlasst, morgen unter dem Gebot der Sachzwänge wieder zurücknimmt, stets aber auf dem Boden nicht diskutabler Alternativlosigkeit. Es ist also nachvollziehbar, dass man annimmt, es gäbe jederzeit auch eine Politik, die auf der ‚Hinterbühne‘ spielt. Doch ist sie dieselbe. Nur wird sie gerde noch als ‚Politik von morgen‘ angerichtet.

Seit zweihundert Jahren wird die die ‚bürgerliche‘ Revolution mit einer notwendigen zweiten, der Revolution des ‚Proletariats‘ zusammengebunden. Diese ‚Vollendung‘ erscheint heute erfolgt: in der Verlagerung der Krise in die Arbeit selbst. Zu kurz greift also die Unterscheidung von Arbeit und freier Zeit. Zu kurz auch greift demnach auch die Bestimmung, dass Inszenierung nur im Rahmen eines Spiels Platz greifen kann. Die Durchdringung der Arbeitssphären als Datendurchsatz vollzieht den Kurzschluss, dass die Bewegung der Daten und deren Ausbeutung sich nicht selbst szenifizieren können, als Wert ohne Wert. Der Datenware als solcher fehlt allerdings jede sinnliche Präsenz. Die Vorstellung von Szenifikation versagt sich hier, die Vorstellung von Inszenierung nicht, wenn ihre strategischen Kalküleigenschaften offengelegt sind. Die Inszenierung gilt dann einer „Schlacht“, eine Aufführung zwischen situativen Präsenzen und praktischen Evidenzen, zwischen technischen Handlungsnormierungen und sich sperrenden Szenifikationen, die sich ein Motiv des Außen zu eigen machen, das ihnen gegenläufige Anstrengungen auferlegt. Wer in eine Inszenierung gerät oder dabei mitmacht, akzeptiert, von anderen Bedeutungen mit auf den Weg bekommen zu haben und zur weiteren Bedeutungsstiftung veranlasst worden zu sein. Damit tritt die besondere Qualifikation der performativ Inszenierenden auf den Plan. Sie handeln scene- und akteurbezogen und lenken auf diese Weise ihr

Bedeutelassen. Nicht unbedingt sind sie wie Politiker darin geschult, Zukünftiges in aktuelles Bühnengeschehen zu verwandeln und schon auf diese Weise im Szene zu setzen. Zukünftiges muss sich stattdessen durch die Akteure – im Feld des Politischen durch eine große Menge von Akteuren – allererst als Mögliches ins Auge fassen lassen. Dafür steht die gemeinsame Begegnung mit einem Ereignis, das sich als Stiftung einer möglicherweise alternativen Zukunft aus dieser her für die Vergangenheit des Jetzt empfiehlt.

Die Politik der Inszenierung, die das Politische nicht verleugnet, interessiert sich demnach nicht zuletzt dafür, wer zu welcher Zeit wem unter welchen Bedingungen die Möglichkeit der Bedeutungsverschiebung zuspield. Mit hermeneutischer Textexegese allein ist dies nicht zu bewerkstelligen –ob wohl sie im Einzelfall sehr hilfreich sein kann. Die Frage nach dem Sinn von Situativität und Szenifikation, nach dem Wechselspiel, nach Rhythmus, Takt und Choreografie des Bedeutens und Bedeutelassens, der dafür gewählten Gestaltung und Ausdrucksform, all dem, was sich darum herum für jeden kompetenten Sprecher heute unter dem Begriff der „Inszenierung“ versammelt, gehört zum Gegenstand einer „Szenologie“, das heißt der Reflexion des Verhältnisses zwischen szenografischen Entwürfen und Inszenierungsperformances.

In dem Moment, in dem die großen Autoritäten und die großen Mythen ihr Recht verlieren, einzige Repräsentanten der Inszenierungskunst zu sein und jeder Mensch zum Künstler erklärt ist, muss die Frage nach der inferioren Differenz von Akteur und Publikum gestellt werden. Wenn sie gestellt wird, wird man auf die nervösen Unbilden einer hysterisch-schizoid sich ausbrennenden Epoche verwiesen, in der die kunstgemäße Antwort darin besteht, sich aus dem Zirkus der ökonomischen Zwangshandlungen in die vielfältigen Spiele der Selbstinszenierung zurückzuziehen. Doch was heißt dies mehr, als den normierenden Dinggebrauch im Kostüm ‚scheinbar‘ zu sabotieren, in der Tat aber nur zu reproduzieren. „Intervention“ heißt das im Jargon der Szenografen. Für die immer noch marktsoziale Restpolitik ist damit die Aufgabe gestellt, Spielräume der Travestie zu eröffnen.

Doch der dem Artefakt oder Gegenstand beigemessene Wert beruht auf ‚Gesichtspunkten‘, die sich allein im Anblick eines „Vor-sich-Hingestellten“ (Heidegger) als Realität darbieten, darin aber keinen Bestand haben. Viel eher ist es der Gesichtspunkt, der zum Bild führt und seinen Wert macht. Folglich liegt das Wesen des Wertes darin, *Gesichtspunkt zu sein*, wie Heidegger sagt. Die Perspektive des Blicks ist mithin immer eingebunden in einen Tauschprozess des Bedeutelassens mit dem Bedeuten. Beherzigt man diese Relationalität von Wert und Blick unter dem Aspekt, das alle Dinge „Gestelle“ (Heidegger) von Blickhandlungen sind, stellt sich die Frage der Inszenierung nicht mehr als die einer bedingten Täuschung, hinter der die politische oder ökonomische Wahrheit im Register einer Wahrheit des Volkes (der wissenschaftlichen Evidenz

fatalerweise) hervorzuziehen wäre. Die Veranlassung von Inszenierung selbst ist die einzige Möglichkeit, das Selbstbewusstsein als vom Anderen aus konstituiert anzuerkennen. Deshalb wird immer wieder die Kunst als Handlungsform für solche binnensubjektiven und damit beispielhaften Legitimationsrekursivitäten herhalten. Kunst, Wissenschaft und Politik unterliegen aber gleichermaßen der Logik der Inszenierung und ihrer Negationsunmöglichkeit. Man kann Unvermitteltheit nicht vermitteln. Sie muss ausgetragen werden.

Es gibt mithin kein Rezept, nicht einmal eine Richtung zu zeigen, von der aus man das Repräsentationsproblem eines unsichtbaren Repräsentanten namens Volk oder Nation lösen könnte. Es bleibt, den Streit, die Schlacht, den Agon gegen den Identitätszwang zu kultivieren. Das meint nichts weniger als eine Entzauberung des revolutionären Prozesses und seiner historischen Zwangsläufigkeit.

Der Blick wird auf das gelenkt, was tatsächlich neu ist, auf das Feld der elektronisch informationellen Vermittlung der Subjekte: die Selbstdesavouierung der politischen Klasse, die es verabsäumt, den Mythos der Vernunft zusammen mit dem des Sozialen zu dekonstruieren. Stattdessen sind Politiker zu Inszenatoren ihrer selbst, zu Figuren der Wahrheitsreklame geworden. Doch nicht das undurchsichtige Verhältnis von Wahrheit und Inszenierung, sondern der öffentliche Streit, der Wettbewerb um das, was als legitim gelten soll, muss den gleichgeschalteten Proporzdebatten der *Political Correctness* unter die Nase gehalten werden. Das fordert der aporetische, zugleich motivierende und antreibende Grundwiderspruch demokratischer Konstituierung. So wie Evidenzen nach Re-Inszenierung verlangen, so verlangen die Inszenierungen nach Re-Politisierung, nach Berücksichtigung des Politischen der Politik – nicht zuletzt dort, wo sie der Bourgeoisie vor zweihundert Jahren in die Bereiche von Kunst und Künstlichkeit als denjenigen Refugien exilierte, in denen die Revolution nur noch dem Einzelnen in seiner Andersheit aufgegeben ist.

ASPEKTE SOZIALER UND ÄSTHETISCHER HANDLUNGSFELDER

Es graft sich angesichts der Beiträge, die im Folgenden in aller Kürze vorgestellt werden sollen, ob es sich bei Inszenierungen die als „politisch“ gelten, um Entwürfe solcher Utopien handelt, die „die Politik“ aus aporetischen Gründen gerade *nicht* realisieren kann. Politische Inszenierung heiße einzuräumen, dass politisch administrativ gelenktes Handeln in Fragen der Gerechtigkeit, des Friedens, der Bekämpfung des Hungers auch nicht weiterhelfen kann. Da indes jede Inszenierung sich anderen öffnen muss, um wirksam zu werden, müßte man allerdings zugeben, dass jede Inszenierung *per se* politisch ist. Handelt es sich also bei dem Begriff „politische Inszenierung“ um eine Tautologie? Um diese

Tautologie zu vermeiden, soll als „Inszenierung der Politik“ gelten, wenn sich die *notwendige Inszenierung von Politik und die notwendige Politisierung jeder Inszenierung* selbst und gegenseitig thematisieren. Das gilt dann auch z.B. für Intrigen einer Hinterzimmerpolitik, die sich zur Öffentlichkeit abwendend verhält. Denn auch Abwendung ist ein Verhältnis zum anderen, das sich als solches in einem szenischen Rahmen („Hinterzimmer“) aufführt.

Als aporetisch stellt sich für Politik die Unhintergebarkeit des anderen dar und somit eine dialektische Beziehung zur Macht. Gerade weil Herrschaft und Gerechtigkeit dialektisch nicht aufgehoben werden können, ist Inszenierung die angemessen gerechte Antwort auf die Aporien und Utopien politischer Handlungserfüllung. Der Politiker weiß das. Folglich wählt er eine Handlungssimulation, die unangemessenes Handeln annullieren kann: Er handelt mit den Mitteln der Rhetorik: Versprechung, Beeidung, Beschwörung sind die magischen Formeln dieses inszenatorischen Handelns. In Fällen der Handlungsdelegation und der Bedeutungsinitiation werden Mechanismen messianischer Zeit, wie sie Benjamin aufgefasst hat, verkündet: Auf diese Weise bleibt das wichtigste Gut jeder Gemeinschaft erhalten: die Vision einer Zukunft, die Freiheit eröffnet. Vergemeinschaftung kann geschehen, wenn Inszenierung als ein Ereignis von Bedeutenlassen und Verstehenkönnen wechselseitig anerkannt wird. Die Formel für diesen Zustand hat man bezüglich paradiesischer Gerechtigkeit „real existierend“ genannt und damit auf die Aporie einer anderen Existenzmöglichkeit verwiesen, in der Inszenierungen als vorläufige nicht mehr notwendig wären, da (nach sozialistischer Lesart) das Verhältnis von „Politiker“ und „Bürger“ nicht mehr als Rollenspiel zu verstehen ist. Nach kapitalistischer Variante würde dann auch das Verhältnis von Produzent und Konsument indifferent werden. Das ist nun aber genau der Zustand, den gegenwärtige Inszenierungen, Events und Darstellungen unter den Begriffen Demokratisierung und Teilhabe anstreben: Hier handelt es sich um eine Indifferenzpolitik jenseits strategischer Darstellung.

Ob ein Sprecher oder Schreiber eine Bedeutung intendieren, ein Regisseur sie aktualisiert und ein Publikum sie versteht, Rollenakzeptanz und -tausch funktionieren, das muss und soll weiterhin eine Frage des ständigen Streits sein, denn ohne Streit keine Tauschmöglichkeit, sprich: Reziprozität als Dynamik der Vergemeinschaftung.

„Real existierend“ ist die Etappe der Politik, in der Entwürfe auf den Tisch kommen und situativ verhandelt werden, bevor gehandelt wird. Der diplomatische „Tisch“ ist ein Ort provisorischer Gewalt, in der Situationen zunächst akzeptiert werden, bevor an eine inszenatorische Rotation der Tauschpositionen gedacht wird. Die (erstrittene) Einsicht in eine propädeutische Stabilität ermöglicht die Beweglichkeit im Streit oder Agon. Der Wechsel von situativen und szenifikativen Momenten schafft das eigentliche *Movens* von politischem Handeln – im Gegensatz zu solchem von diktatorischer Gewalt, in welcher der

szenifikatorische Übergang vermieden werden soll. Hier geht es nur um Selbstinszenierung, nicht um Selbstironisierung.

Interessanter als die Frage der Gewalt ist die der Veranlassung: Wer denn wen veranlassen kann, am Tisch Platz zu nehmen. Immer müsste man zuvor eine Ordnung etablieren, eine Ordnung der Ordnung und so fort. Den Zirkel zu durchbrechen gelingt nur, indem man einen Ort akzeptiert, der als Nichtort, Zone des Tabus von allen gleichermaßen anerkannt werden muss, weil er nicht von dieser Welt ist: Gott oder das Paradies – Orte, die eben deswegen von der Politik verheißt werden können, weil sie sich der Offenbarung und Darstellung grundsätzlich entziehen. Genau hier hat die Inszenierung ideologischer Pfründe ihr Moment, die eines sozialistischen (oder katholischen) Paradieses der Gleichheit oder die eines kapitalistischen der Tauschgerechtigkeit. Dies anzuerkennen heißt aber, dass als ‚Gegenwelt‘ von Inszenierung nicht eine Art befriedeter Natur, sondern eine Situativität steht, in der Gewalt (Natur!) tabuisiert ist. Von „Situativität“ wird also gerade dann geredet werden könne, wenn die Hierarchien, die Erzählungen und die Genesen stillschweigend akzeptiert werden, d.h., wenn die Politik der Inszenierung den höchsten Grad an Erfüllung erreicht hat. Mehr an Negation von Gewalt geht nicht.

Neben dem wechselseitigen Bedeutenlassen und Verstehenkönnen ist eine dritte Dimension einzubeziehen, um das Verhältnis von Inszenierung und Politik zu spezifizieren: die Eröffnung eines Zeitraums (der Aufführungsdauer), in welchem das synchrone Nebeneinander nicht sofort okkupiert wird, narrativ, kausal oder genealogisch. Demokratien sollten diesen Zwischenzustand der suspendierenden Abwägung von Macht aushalten. Nicht zuletzt zeigt es die Rechtsprechung, die ein eminent hermeneutisches Geschäft ist. Durch sie wird das allgemeine Gesetz („Situativität“) wieder in individuelles Recht („Szenifikation“) zurückverwandelt: durch Inszenierung (re-)situiert.

Die Beiträge des Bandes versuchen einen möglichst großen „runden Tisch“ zu bespielen, um die divergierenden Momente politischen Handelns und politischer Rhetorik zu Wort kommen zu lassen: solche, die ein Votum für synchrone Ansichten geben, die sich also interpretierend oder dokumentierend vor allem auf künstlerische Verfahren verlegen, und solche, die sich der Bedeutungsverschiebung auf philosophischem und wissenschaftlichem Gebiet widmen. Dass der Übergang zwischen Sprechen und Handeln fließend ist, macht ja gerade den Reiz des Diskurses unter dem Begriff politischer Inszenierung aus. Es wird erstreitbar, was nur als tauschbar gilt.

Mit der Bedeutungsverschiebung beschäftigt sich der erste, längere und programmatische Beitrag von HEINER WILHARM. Die Choreografie, in der Mediatisierungen Spielräume disponieren, untersucht er in vier Etappen. Zu Beginn steht die Exposition dessen, was außerhalb der Theatermetaphoriken und -para-

digmen als Szene – öffentliche Szene, der Politik und dem Politischem zu verstehen ist. Es folgt – ausgehend von Überlegungen Kants – eine kulturantropologische Perspektive, die an der Darstellung der Gründungsgeschichte von Vergemeinschaftung und des Mimesisprogramms u.a. bei Rousseau und an der Französischen Revolution orientiert ist. Damit sind vor allem Fragen nach der Selbstlegitimation des „Volkes“ als heterogener Gruppe angesprochen. Ein weiterer Teil beschäftigt sich mit den Legitimationverfahren derer, die über den Status des allgemeinen Willens und die leere Stelle der Repräsentation, also über den Spielcharakter oder den fiktionalen Charakter im Diskursgeschehen zu entscheiden beanspruchen. Diskurs wird dabei als Raumgeben von Dispositiven verstanden, als Verhandlungsmasse, die nicht existenzielle Positionen betrifft.

Wenn von „Choreografie“ der Vermitteltheiten die Rede ist, also dem Rhythmus von „Präsenz und Dauer“ muss auch auf das Verhältnis der „Longue durée“ von Mentalitäten und Habitus eingegangen werden. Hier wird das Problem z.B. der Überwindung der Feudalität durch „das Volk“ und sein gleich darauf erfolgtes Verschwinden untersucht. Wilharm expliziert die These, dass das Problem einer „natürlichen“ Bestimmung des Volkes als legitimierender Instanz durch die Heterogenität der Individuen zur Einsicht in den Antagonismus jeder Selbstlegitimierung führt. Als Ersatz bieten sich Medialisierungsformen an, also agonale Formen, die wegen ihrer Unauflösbarkeit ein Außenselbst fingieren.

Der abschließende Teil von Wilharms Untersuchung beschäftigt sich zunehmend mit den theoretischen Momenten der Darstellung der „Politischen Differenz“: Die Unterscheidungsfähigkeit von Politischem und Politik, die Erkenntnis des Antagonismus, der Feindschaftsverhältnisse, des gleichermaßen befriedeten wie kriegerischen Ausnahmezustandes, also der mythologischen Konfliktfiguren im Streit zwischen Agon und Konsensgesellschaft. Sie führt schließlich zum Votum, unsere Gesellschaft als eine durch Inszenierung geregelte aufzufassen, in der nicht eine verdeckende Befriedung, sondern eine konfliktbetont agonale, eine des fruchtbar offenlegenden Streits präferiert werden soll. An Inszenierung muss nicht der Schein-, sondern ihre Wahrheitscharakter betont werden, nämlich im Antagonismus wechselseitiger Legitimation die Frage zu stellen, wie man die notwendige Illegitimität einer jeden Selbstlegitimation als Disposition beständig infrage stellt.

Dass die Bedeutungsformen durch die Weisen, wie zu interpretieren sind, unter dem Gesichtspunkt des stets subjektiven Blicks fließend werden, und dass wir die Gezeiten dieser Verschiebungen als Genese von Sinn und nicht als Betrug moralisieren sollen, zeigt der zweite Beitrag. Er geht vom aporetischen Zustand als Streitmotiv aus, also beständiger Umbesetzung (Politisierung) von Bedeutungshandeln.

BAZON BROCK untersucht Inszenierungslügen vom Standpunkt ihrer Notwendigkeit aus. Er fragt sich in seinem Beitrag „Lügen, tarnen, täuschen als Erkenntnismittel“, ob es nicht eine Art Selbstbetrug sei, von den politisch Handelnden zu verlangen, dass sie für jedes Problem eine Lösung parat haben, wo doch ein wesentliches Moment einer auf Zukunft hoffenden Gesellschaft darin besteht, die Aporien des menschlichen Zusammenlebens als nicht finalisierbar zu heiligen. Die Lösung einer mathematischen Aufgabe ist in diesem Sinne nicht politisch diskutabel, die Lösung von Fragen der Gerechtigkeit und des Glücks allerdings schon – nicht aber so, dass nach einem Verursacher der Ungerechtigkeit und nach einer Aufhebung derselben gefragt werden darf. Das zu tun, hieße aus Politik eine Maschine der Macht abzuleiten. Umgekehrt stellt Brock am „Fall Wagner“ die Frage, was wäre, wenn Politik unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet würde, als Projekt, das erst einmal den Rahmen dafür schafft, dass frei inszeniert werden kann. Dabei stellt sich nämlich die Erkenntnis ein, dass Wirklichkeit für ein Subjekt darin besteht, ständig an selbstphantasmatisierten Wirklichkeiten zu scheitern. In diesem Bild ist Politik als inverse Form des Kabarettis zu verstehen.

Die Wechselwirkung von Demokratie und Kritik besteht darin, Lösungen im sicheren Glauben an ihre Uneinlösbarkeit zu fordern. Politiker betrügen und täuschen im festen Glauben, dass die Wahrheit niemand hören will. Es stellt sich nur die Frage, mit welcher charmanten Raffinesse sie das tun. Brock fragt also danach, wie es kommt, dass alle Arten von Ästhetisierung des Politischen dazu verdammt werden, hinter der Politik eine wahre, authentische und tatsächliche Möglichkeit von Gerechtigkeit zu wittern, die nur Dank dunkler Mächte, fauler Kompromisse und seichter Gleichgültigkeit nicht (wieder-)hergestellt werden kann, so, als wäre jeder ursprüngliche Zustand auch schon paradiesisch gerecht. Wenn man sich – wie Brock – etwa die List des Kunstgroßfälschers Wolfgang Beltracchi ansieht, wird verständlich, dass es gerade die Selbstinszenierung von Wahrheit, Authentizität und Redlichkeit der Kunstbranche ist, die von Beltracchi entlarvt wurde und zwar als das einzig noch Wahre: „Das als Solches erkannte Falsche.“ Täuschbarkeit oder Subjektivität ramponieren auf diese Weise die Epoche des „Selbstbewusstseins“ als Spitzenleistung eines bürgerlichen Selbstinszenierungspathos. Auch hier hat Wagner durchaus ironische Spitzenleistungen zur Gegenauflärung komponiert.

Allerdings gibt es unter den Täuschungsmanövern auch solche, die sich kaum ironisieren lassen, weil sie damit die Geltung des Anderen und somit die Öffentlichkeit diskreditieren. CHRISTINE SCHRANZ zeigt in ihrem Aufsatz „Unbequeme Baudenkmale“ Probleme mit der Inszenierung faschistischer Erinnerung: dem Leugnen, Vertuschen, Verschweigen. Ausgehend von einem im Faschismus diskreditierten Raumbegriff zeigt Schranz, wie durch Ausweitung des szenografi-

schen Diskurses eine Verräumlichung des Geschichtsbildes, eine Reszenifikation politischer Handlung und Gewalt aktualisiert werden können.

In ihrem Beitrag macht Schranz deutlich, dass Historiendarstellung als narrative Ableitung der vollständigen Auflösung und Auslöschung von Biografischem nicht gerecht wird. Wenn nämlich der Faschismus das sofortige Hier und Jetzt der Problemlösungen von Ich und Anderem verlangt, so bezieht sich seine Gewalt auf die Exekution aller Lebensentwürfe in reiner Präsenz, reiner Tat. Der Raum des Faschismus gibt außer ausgeborgten, armseligen Ideologienfragmenten keiner Erzählung Platz, sondern ist der (leider gelungene) Versuch, Produktion und Konsumation kriegsförmig implodieren zu lassen. Je geschichtsloser der Diskurs, umso unsäglicher die imperiale Gebärde, also die Verlagerung von Zeit in Raum.

Schranz problematisiert, dass die skriptuale Verfassung von Geschichtsbewusstsein zu einer Verharmlosung des unvermittelten Ausnahmezustands kommt. Wenn es gilt, Erinnerung des faschistischen Terrors erlebbar zu machen, müssen die Orte als Präsenzräume wiederbelebt werden. Wie das im Einzelnen gelingt und nicht gelingt, verdeutlicht Schranz an der Nutzung von Kasernenanlagen, Erinnerungstafeln, Konversionsprojekten und künstlerischen Interventionen, die den unaufhaltsamen Verlust der Erfahrungen wie den Widerstand gegen das Vergessen der Traumatik durch Entnarrativierung verständlich werden lässt: durch eine Balance erneuter Traumatisierung. Vor allem partizipative Strategien zeigen, dass Erinnerung nicht einfach Zeit kontinuiert, sondern dass es gelingen muss, neue Zeitbrücken überhaupt erst zu bahnen.

Nun kann man von der unaufhörlichen Kette der Ereignisse verlangen, dass sie ihre Erinnerungsaktualisierungen selbst vorsorglich betreiben. Sie aktualisieren sich, um erinnert zu werden. Die entsprechenden Affekte auf dieses Dilemma sind Hysterisierungen. PAMELA C. SCORZIN untersucht daraufhin Momente affektiver Nachspielungen eines nicht wiederholbaren Ereignisses, die magische Anverwandlung von Ereignissen in Empörungs- und Erregungskultur. In ihrer Darstellung der „Szenokratie der Erregungskultur“ bezieht sie sich auf Verkörperungen in der Kunst als Inszenierung von Inszenierung. Die Affekte sind hier geplant, die Empörung ritualisiert als Merkmale der Erinnerung an Erinnerung. Kunst spricht vom Signum des Authentischen, vom Original und von Einzigartigkeit, während der Verwertungsbetrieb von einer popkulturellen Übernahme und Vermarktung spricht, in der die Wiederholung als Signum des Einzigartigen (seit Warhol; in der Musik aber seit je) sich szenokratischer Subkultur überlegen weiß. Ein Zeichen der Erregungskultur ist ja ihre kalendarische Ritualisierung, z.B. als Montagsdemo oder als Freitagsgebet. Wo die politische Aktion anfängt und wo die künstlerische beginnt, ist in diesem Spiel der feindlichen und freundlichen Übernahmen auf den ersten Blick nicht auszumachen. Wiederho-

lung zielt nicht auf ein Primat, sondern auf Intensivierung. Sieht man sich einzelne Werke diesbezüglich an, wird schnell deutlich, dass von unterschiedlichen Strategien der Übernahme oder der Veranlassung im Sinne der Bedeutungs-generierung ausgegangen werden kann. Die Erregungskultur („Szenokratie“) geht demnach von einer Intensivierung, nicht von einer Primatur der Ereignisse aus. Von dieser (pseudoreligiösen) Basis aus wird deutlich, dass Erregung einen Zustand der Memorialisierung von Affektivität anstrebt. Kunstwissenschaftlich ist dieses Verfahren der Hegel’schen Ästhetik als „Appropriation“ bestimmt: Die vorläufige und vorzeitige Tat gilt es für einen kommenden Moment der Erfüllung zu bewahren und rituell weiterzuführen. Die szenokratischen Formen des Protestes verstehen sich demgemäß nicht als Vorstufe der Revolution, als tatsächliche Gewalt, sondern als vergegenwärtigende Verweisung einer Rettung von Zukunft.

Der Beitrag von KAI-UWE HEMKEN versetzt uns in eine konkrete Inszenierung – die der ersten documenta 1955, in der der Begriff „Szenografie“ noch gar nicht geläufig war. Hemken zeigt im Vergleich mit späteren Ausgaben dieser Kasseler Universalausstellung, wie es gelingt, eine „kuratorische Steuerung kultureller Diskurse“ an einem jährlich stattfindenden Eventformat zu verifizieren, dessen Aufgabe die Selbstmythisierung ist. Strategien dieser Selbstmythisierung treten dort zutage, wo in Absetzung von nationalsozialistischer Kunstpolitik auf die der Moderne umgestellt werden soll: Aus welcher Tradition heraus soll sich das Neue mit mythischer Kontinuität versorgen? Wie im Beitrag von Pamela C. Scorzin geht es auch hier um Ritualisierung. Hemken untersucht detailreich die politischen Voraussetzungen, unter denen „eine Art autonome Kunstevolution“ (unabhängig von individuellen Kunstpersönlichkeiten) sich durch Kuratoren vorgeben ließ. Deren Weit- und Durchblick erlaubt es, einen historischen Weg der Kunst zu visionieren und damit den Deutungsanspruch kuratorischer Selektion zu begründen und bürgerlich zu integrieren: Narration als Legitimation. Ver- und Entfremdung, Partizipation und Selbst-Verunsicherung als tatsächlich disparate Aufgaben moderner Kunst waren damit gleichgeschaltet und knüpften so an den Mythos der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926 bis in szenografische Details an. Auch 1926 galt es, ein Konzept der kontinuierlichen Evolution von Kunst zu etablieren. Das Projekt einer gesamteuropäischen Kunstgeschichte wurde hierarchisierend autoritär als nationaler Agon aufgefasst. Wenigstens was die autoritären Momente angeht, scheute sich auch die documenta 1 nicht, mittels eines versachlichenden „Pathos des Reduktionismus“ auf normative Wertungen und Vergleichbarkeiten zu setzen. Gerade die im Hinblick auf das Bauhaus wieder aufgenommene Formel objektiver Bewertbarkeit ästhetischer Funktionen macht letztlich die Konjunktur des Gesamtkunstwerkes damals und der gesamtheitlichen Inszenierung im Ausstellungswesen der

damaligen Zeit unter ein gemeinsame „Raster“ möglich. Vergleichbarkeit und Bewertbarkeit bringen pädagogisierbare „gesteuerte Kunstanschauung“ ohne Widerspruchspotenzial hervor. Solche „Natürlichkeit“ der Kulturentwicklung entsprach den Vorgaben von „Politik und Wirtschaft“ Mitte der 1950er Jahre: Kontinuitätsentdeckungen als Verdrängung des Ausnahmezustandes.

HANS-JÜRGEN HAFNER geht dann in seiner Analyse der Bewertung des Kunstmarktes und der Kunstproduktion ab den 1960er Jahren von veränderten Ansprüchen des Ausstellens aus, die sich an die Kunst des Kuratierens durch den Künstler selbst richten. Der Künstler erringt den Anspruch, die Bedingungen des Erscheinens seiner Werke auf dem Markt und den Markt selbst bestimmen zu können – wie auch immer Großkünstler ohne Ausstellung als Marktpräsentation Bilder gleich in Auftragsarbeit fertigen, die ungesehen in die Tresore der Großkäufer wandern. Spezifischer widmet sich Hagen jedoch den „Ausstellungskünstlern“, die nicht nur auf Öffentlichkeit angewiesen sind, sondern diese zu gestalten wissen und deren Formierung auch als Bestandteil ihrer Arbeit ansehen. Die primäre Frage, die sich dabei stellt, lautet: Wie behandelt der Begriff „Kunstaustellung“ die Reflexivität seiner selbst, wenn die Ausstellung und das Ausstellen (Teil der) Kunstproduktion werden? Die Verschiebung vom musealen Ausstellen zum Herstellen durch Zeigen als Form der Politisierung ist evident und betrifft nun jeden Raum, in dem publikatorische Präsenz möglich ist. Unpolitische Kunst wird damit nicht mehr möglich.

Auffallend ist, so Hafner, dass dabei die Komplizenschaft zwischen Künstler und Arrangeur der Ausstellung nicht mehr über den Umweg kritischer Interpretation verläuft. Zudem begegnet man nun auch einem Phänomen der „Ausstellung über Ausstellungen“, d.h. einer Sekundärplatzierung von Präsenzereignissen – unabhängig von der möglichen Sekundärverwertung in „Sequels“, „Remakes“ und „dokumentarischen Rekonstruktionen“. Wie auch immer die Binnenverhältnisse des Tausches von Ort und Präsenz ausfallen, so konstatiert Hafner für Ausstellungen grundsätzlich ein paritätisches politisches Verhältnis von Kunst als das sich Aussetzen einer Öffentlichkeit und interventionistischer Provokation einer solchen.

In Fragen der Politisierung von Ästhetikproduktion schon bei Schiller und dann in der Arts-and-Crafts-Bewegung spielt die Grundlegung der sozialen Dimension ästhetischer Urteile eine wichtige Rolle, zumal wenn es sich um die unparitätische Konzeption einer ästhetischen Beurteilung, also um deren normative Geltung handelt. Man braucht dabei nicht bis auf den Nationalsozialismus und dessen moralisierende Gestaltästhetik zurückgehen, um die Phrasen einer sich als vermeintlich zweckfreien Kunst verstehenden Anschauung zu verifizieren. Dass das Schreckliche und das Hässliche ebenso inszeniert wird wie das Schöne,

Wahre, Gute verdrängt nachgerade nicht, dass Urteilslogik immer auch Ausgrenzungslogik ist, wenn sie nicht das Gemeinsame ihrer Medialität berücksichtigt. Wenn MARCEL RENÉ MARBURGER sich der Inszenierung des Sozialen unter dem Titel „Do you like it?“ widmet, wird klar, worum es in der Fabrikation und Inszenierung von Massengesellschaften und Massenästhetik geht: um Inklusion und Exklusion, nicht mehr um ein differenzierendes Urteilsvermögen. Es geht um eine gesteuerte Hierarchisierung von Gemeinschaft durch Verteilung von ästhetischem Kapital – z.B. „Likebuttons“. Damit ist immerhin klar, dass es um selbstbewusste Vergemeinschaftung in den sogenannten „sozialen Netzwerken“ nicht gehen kann, sondern um schneeballhafte Politik, die die „freiwillige“ Arbeit von Milliarden Nutzern für den Profit von einer Handvoll oligarchischer Unternehmer zum Zwecke der Mobilmachung brachliegenden Konsumkapitals arrangiert. Das kann man Industrialisierung von Öffentlichkeit nennen. So weit die Standardkritik an transnationale Sozialdienstleister.

Marburger argumentiert sehr viel differenzierter. Er untersucht an Hand der Marketingdarstellung eines Films, den die Elektronikmarke Apple über sich in Abgrenzung zu Orwells *1984* in Auftrag gegeben und gesendet hat, wie rückständig unsere politische Begriffsbildung in Bezug auf oligopole Systeme ist. Vor allem in der Genese und der Konkurrenz dieser Oligopole im Internetmarkt zeigt sich eine Inszenierung von Wettbewerbern, die das gleiche Ziel haben, nämlich Monopole zu generieren ohne Kartellwächter aufzuscheuchen. Im Unterschied zur globalen Realität von IBM und Apple kann man nämlich bemerken, so Marburger, wie gerade technisch lizenzierte Monopolstrukturen sich zunehmend abhängig machen von den technischen Entwicklungen, die sie provozieren. Das sensible Produkt ist nämlich nicht die Marke, sondern das Patent. Hinzu kommt, dass die Position „I like it“ traditionell nicht dem Platzhirschen gehört, sondern dem Underdog. „In“ ist man, wenn man „out“ ist. Monopole sind allseits unbeliebt. So müssen die Oligopole unentwegt ihre Extension in sich selbst hereinnehmen, indem sie die Urteile provozieren – etwa wenn Facebook die Frage „Do you like it?“ auf sich selbst angewendet sähe. Das Monopol inszeniert sich als hemdsärmeliger Underdog. Die Strategie erkennt man, seit Bill Gates dem vormals fast Pleite gegangenen Konkurrenten Apple unter die Arme griff, um nicht als Monopolist zerschlagen zu werden; oder Bayern München Pleitevereine wie Borussia Dortmund unterstützt, damit überhaupt noch ein angemessener Gegner gefunden wird. Das genau ist die Botschaft des Slogans „Power to the People“, die in der Benutzung des Wortes „share“ unter dem Terminus Partizipation hier wie auch andernorts Demokratie inszeniert.

Folgt man dem Exkurs, den Marburger zu Flusser aktualisiert, so versteht man, dass gerade unter diesen Schlagworten das „Pyramidensystem“ der scheinbaren Delegation von Macht einer Vergemeinschaftung entgegensteht. Die Verführung von Partizipation ist so angelegt, dass der Nutzer des Netzwerks

glaubt, er halte das System am Leben. Innerhalb des sozialen Netzwerks sind also die Negationsverhältnisse eines bloßen „Zuschauers“ nicht durchführbar. Offensichtlich braucht man aber Facebook-Nutzer nicht auf den Umstand hinzuweisen, dass Sozialisierung statistisches Kapital generiert. Die Inszenatoren geben offen zu, dass ihr Interesse nur an der Verwertung der Nutzerdaten hängt, nämlich dann, wenn sie sich an ihre tatsächlichen Kunden wenden: Werbetreibende und globale Unternehmen, die gleichzeitig ihre Aktionäre sind.

Kein Mensch wird heute die Wahrheit einer Werbeaussage für bare Münze nehmen: Sie ist weder wahr noch falsch, sie gehört überhaupt nicht mehr der Logik einer Aussage an, sie gehört zum Handlungskonzept von Intensivierungen durch statistische und algorithmische Wiederholung. Es sind die ritualisierten Suchoptionen, die von strategischem Interesse sind. Dass diese Optionen im digitalen Gedächtnis weder zu löschen noch zu verdrängen sind, generiert eine besondere Form von Macht: die über eine Ewigkeit, wie sie vorher nur durch die Halbwertszeit der Atomstrahlung denkbar war.

In seinem Bildbeitrag zur Inszenierung der Protestkultur zeigt DIRK GEBHARDT mit fotografischen Mitteln an Hand der Frankfurter Occupy-Bewegung, dass nicht nur die vorgeblich affektive Kultur des Protestes ihr ritualisiertes und strategisches Bewusstsein erlangt hat, sondern dass sie sich auf unterschiedlichen Ebenen diversen Medienanforderung gegenüber gerüstet zeigt. Dies gilt insbesondere auch gegenüber fotografischer Berichterstattung, d.h. der massenwirksamen Organisation von „spontaner“ Aufmerksamkeit, bei der dem Fotografen die Rolle eines dokumentarischen Berichterstatters, die eines kritischen Publikums unterschoben wird.

Dass nicht immer große Politik im Spiel sein muss, wenn Inszenierungen öffentlich wirksam sind, zeigen URSULA LAGGER und PETER MAURITSCH im Zuge ihrer Ausstellungsstrategie und deren Resultate zum Thema „Hetären“. Im Schnittfeld zwischen Dokumentation wissenschaftlicher Arbeit, professioneller Ausstellungsgestaltung und ironisch-moralisierender Exhibition zeichnen sie detailreich den Prozess der Politisierung von Wissenschaft im Gefolge ihrer Öffentlichkeitsarbeit nach. Sie machen das exemplarisch am Bereich der Altertumsforschung, genauer, antiker Diskursforschung, indem sie gleichsam unter der Hand die Vorurteilslogik von Prostitution und Voyeurismus, die im Ausstellungswesen fundamental ist, in Wissenschaft neutralisieren, ohne dem Affekt gegenüber diesen Themen gegenzusteuern.

Kaum ein anderes System der Gesellschaft ist so sehr darauf angewiesen, öffentliche Kontroversen mit dem Ziel des Konsenses zu Beglaubigung durch Versachlichung zu leisten, wie die Wissenschaft. Das Problem der Versachlichung bei gleichzeitiger Aufmerksamkeitssteigerung hat auch Hemken schon

in seinem Beitrag über das Eindringen der Neuen Sachlichkeit im Bereich von Gestaltung in Bezug auf die documenta 1 aufgeworfen. Sind Inszenierungen dann, wenn sie sich als versachlichte Form, als „Nichtinszenierung“ geben, keine mehr? Oder ist die Abstraktion von situativen Bezügen das Motiv, auf das es ankommt, um Inszenierungen zu neutralisieren? Gerade an der Schnittstelle der Versachlichung wird die Dialektik von Inszenierung deutlich.

Das Ausstellungsthema „Hetären“ bildet das Schanier zwischen der wissenschaftlichen Versachlichung altgriechischer „Sexualtechniken“ und einer affektiven Darstellung. In der Ausstellung, die Lager/Mauritsch im Eingangsbereich der neuen Grazer Universitätsbibliothek als publikumswirksamen Durchgangsort präsentierten, ist nämlich durchaus zwischen Techniken sexueller Mechanik und solchen der Verführung, also der Erotik zu unterscheiden. Inszenierungen sollen verführerisch sein, sprich: sie sollen die Aufmerksamkeit auf die Fremdheit der eigenen Affekte lenken, und dies im Mantel der wissenschaftlichen Darstellungssprache tun. Was hat die Darstellung von antiken Hetären mit der Systematik von Wissenschaft zu tun? – so fragt sich im Vorfeld schon die Verwaltung des recht unerotischen Durchgangsortes der Bibliothek. Schon das Denken in solchen moralisch divergierenden Ordnungen (der Erotik und der Wissenschaft), zeigt, dass die Verführung als Vorführung von Vorurteilslogik gelingt. Die Ausstellung selbst, in deren Vorfeld sich der Widerstand artikuliert, muss dann ihrerseits die Kraft besitzen, die Verführung rückgängig zu machen und zugleich den Verführten als Opfer seiner selbst (hetärisch entzaubert) zu enttarnen.

Wie dies durch Differenzierung und Wiedergabe der antiken Diskurse in zeitgenössischen Texten und Bildwerken gelingt, zeigt sich in der professionellen Beratung und Zusammenarbeit mit dem Masterstudiengang „Museums- und Ausstellungsdesign“ des FH Joanneum, Graz. Die Ausstellung findet an einem denkbar ungeeigneten und dennoch sehr belebten Übergangsbereich statt, der für gewöhnlich mit den üblichen Neuheitenvitrinen der Bibliothek ausgestattet ist. Nicht der Raum, sondern der Verkehrsort war entscheidend. Damit wird noch einmal darauf hingewiesen, dass inszenieren nicht nur heißt, Räume zu schaffen, sondern Verweisungstechniken gegen ihren Gebrauch zu nutzen, sie in ihren Besetzungen, Blickverhältnissen und Vernetzungen zu pervertieren und damit der „nicht-inszenierten“, situativen Praxis eine szenifikatorische Einsicht in Möglichkeiten zu geben, d.h. die selbstvergessene Praxis in Mehrdeutigkeiten zu verwandeln. Das ist aber ein ganz anderer Begriff der Perversion, als der, der von manchen Besuchern betreffend des erotisch aufgeladenen Themas intendiert wird: Perversion heißt, den anderen Blick wagen – eben auch auf jene zu Unrecht ins Abseits geratenen Begriffe von Erotik und Verführung zurückzugreifen, die in medientechnoider Szenografie allzu oft zu kurz kommen und technischer Versachlichung unterliegen.

Der Beitrag von RUDOLF HEINZ „Zur Funktion der Reinszenierung ‚politischer Urszenen‘“ zielt aufs Ganze der Problematisierung verweisender Autorschaft. Wenn man die Funktion der Urszene – die als „ursprüngliche Szene“ sich immer schon von der „ursprünglichen Situation“ (Natur etc.) hat absetzen müssen – thematisiert, so ist damit ein philosophisches und psychoanalytisches Grundverhältnis angesprochen, in dem szenische Gleichzeitigkeit als genalogischer Vorzustand beschrieben werden kann. Jeder durch Praxis neutralisierte Zustand menschlicher Begegnung beginnt lebendig zu werden, wenn eine Hierarchisierung (sprechen – hören z.B.) oder Genese (später – früher) in Arbeit gerät. Kurz gesagt stabilisiert sich das menschliche Bewusstsein in dem Vermögen, selbst sein eigener Ursprung („Selbstbewusstsein“) zu werden. Heinz versteht den Vorzustand „Ur-“ nicht im zeitlichen Sinne, sondern in dem der szenischen Verdichtung, genauer im Übergang von „Situationen in offen-sichtliche Szenarien“. „Szene wird so zum Inbegriff von Repräsentation.“ Als politische Urszene wird der „Allsog“ aufgefasst, dem szenische Präsenz mit situativer Verunbewusstung droht, die eben als technische Praxis universalnormiert desituieren werden kann. Dieses in die Dinge gewanderte Bewusstsein (das „Unbewusste der Dinge“), das überhaupt erst das Funktionieren komplexer Praxis ermöglicht, wird in der Urszene sowohl als Bewusstwerdung wie als Verunbewusstung latent und zwar in der Gleichzeitigkeit von Vatergeltung und Sohnesurpation. In der Szene wird also der Status des Bewusstseins (und der damit verbundenen Geltungsnormen) verhandelbar – was einen grundlegenden Politikbegriff intoniert.

Problematisch im Wechselspiel von Situation und Szenifikation ist nun für Heinz die daraus folgende Instabilität von Vaterschaftsverhältnissen, die der Sohn, gleichsam auf den Schultern des Vaters, visioniert. Das Christophorusverhältnis (der Sohn des Herrn auf den Schultern des Propheten des Übergangs) zeigt an, dass Präsenz und Repräsentation (vertikale und horizontale Messuren) nur traumatisch fusionieren, erstens als Verdrängung, zweitens als Paranoia einer Vatergestalt – Memorialität als beständige Einflüsterung.

Deutlich macht Heinz das Problem des Übergangs in die Allsicht der Szene an einem persönlichen Erlebnis mit dem vom Krieg heimkehrenden „geschlagenen“ Vater, wobei deutlich zwischen der Szene und der Erinnerung an das Bild des Vaters unterschieden wird. So ist nämlich die nicht zu verdrängende Traumatik dieses Bildes ein patriarchaler Agent wider den Untergang des Vaters, der im Krieg tot geglaubt, plötzlich vor Sohn und Frau erscheint. Hier wird mit Händen greifbar, welche Funktion Szenifikationen haben: nämlich die Beglaubigung der Erinnerung als Eigenleistung. Reinszenierung als permanenter Akt der vergegenwärtigenden Erinnerung tritt anstelle des Vaters, ist aber mit der steten Anrufung des Vaters konfrontiert und schafft eine oszillierend instabile Dauerpräsenz, die als Verhältnis von Autor in Regisseur spezifiziert werden kann. Dieses Verhältnis gilt es als „Selbstbewusstsein“ zu denken.

Szenifikation ist entgegen psychoanalytischer Konvention keine Wiederholung, sondern stets schon Umarbeitung in genealogischer Rücksicht, auf die hin die Verlebendigung des Toten (das Dingunbewusste) im Gedächtnis geschehe als mein durch mich „göttlich“ begleitetes Leben. Urszene ist folglich Szene nur in dem Sinn, als hier das Bewusstwerden selbst zum Bewusstsein kommt, was christtheologisch dem Charakter der ewigen und andauernden Offenbarung in der Eucharistie entspricht: Tod und Wiederauferstehung des Sohnes zur Zähmung des zürnenden Vaters. Wird daraus der Selbstbehauptungsanspruch der Vernunft, marginalisieren die Vaterfiguren. Das Ende von Kaiser, König, Vaterland (und in der von Heinz geschilderten Szene, der Untergang der Nazidiktatur) scheint Erinnerung als Patrimonium zu quittieren. Das geschieht insbesondere an den Aktualitätsfronten globaler „Solidaritätsbetetelei“, etwa in den Mediennetzwerken. Präsenz als Dauerinszenierung beklagt die Selbst-Losigkeit. Wenn Repräsentationsverhältnisse zugunsten von Dauerpräsenz ausfallen, bricht Krieg als Vernichtung von Vergangenheit durch. Fazit für die Szenografiekonjunktur: Sie ist Beschwörung der Rückkehr patriarchaler Autorschaft, die die Großökonomie nur noch der Form halber im Bild einer beliebigen Marke aufrecht hält. Deren Selbstverantwortung ist an ein Präsenzsystem namens Markt und Medien mütterlicherseits delegiert: Autodestruktion von Gedächtnis – kultureller Alzheimer. Von Rettung kann in der Allinszenierung – so Heinz – nicht die Rede sein, solange die Durcharbeitung ausfällt und Partizipation Propaganda bleibt.

Die anschließende Diskussion der Thesen von Heinz u.a. in der Replik von RALF BOHN nimmt den Widerstreit zwischen den Vorgaben von Heinz und dem Wunsch, sich von dieser Allsicht zu befreien, in filiale Arbeit auf. Deutlich wird das am Zynismus der von Bohn noch annoncierten Rettung einer Sohnesposition, die sich Vaterschaft entsagt – ebenfalls demonstriert an einer persönlichen Urszenendramatik, die eine Kriegsfolgengeneration zu tragen hat, in der die Väter die Erinnerungsreste eben nicht szenisch verarbeiten. Weswegen die Diskussion an sich auch permanent um einen leeren Platz schreitet, gleichsam auf der leeren Probenbühne philosophischer Literarisierung. Man täusche sich aber nicht: Gehört doch wissenschaftliches Zitieren und das Graben nach Quellen geradezu zu den manischen Selbstinszenierungskünsten derjenigen, die sich ihre Väter entleihen und ihre Autoritäten erschaffen. Auch Textualisierungen sind szenisch durchsetzt. In Betreff der Szenografie ist die Vermittlung und Inversion von Vater-/Autorschaft das zentrale Motiv ihrer Selbstreflexion.

Auf die Anerkennung des „Souveräns des Anderen“ geht Ralf Bohn dann in seinem Aufsatz ein. Es geht um das Motiv der politischen Vaterschaft und Autorschaft in einer Inszenierung. Wobei der „Inszenator“ in der seltsamen Zwischenposition steht, einerseits Vorgaben des Autors weiterzugeben, andererseits

besser und zeitgemäßer verstehen und aktualisieren zu können, was der Autor sich „ursprünglich“ gedacht hat. Diese Unterstellung der Ursprünglichkeit entlarvt sich schnell als hermeneutische Paranoia, Lösungskampf der Aporie von Präsentation und Repräsentation. Bohn bestimmt das Zentrum der Bewegung als Aporie, ähnlich wie der Beitrag von Brock. Sie bedingt eine konstruktive Täuschung und Versicherung der Unabschließbarkeit menschlicher Arbeit. Dazwischen, als Interim oder Übergangsort, erscheint nun die inszenatorische Geste als Refugium relativer Beruhigung, in dem niemand wirklich stirbt. Seinen politischen Ort hat dieser Raum in den Ideologien: Sie werden stets als unerfüllbare Versprechen (Gerechtigkeit, Freiheit, Gleichheit) so gewählt, dass sie notwendig generationsübergreifende Projekte sind, unter dem Motto: Die Ahnen werden nicht umsonst gestorben sein. Aus dieser retroaktiven Position, der Umwertung dessen, was geschehen war, ergeben sich Funktionen einer Umkehrbarkeit bzw. Stillstellung von Zeit. Zwei solcher Dispositionen widmet sich Bohn in seinem Aufsatz explizit: Die Diplomatie versucht Handlungen auszusetzen, der Agon versucht Handlungsfolgen auszugrenzen. Beide Bereiche haben ihren szenifikatorischen Höhepunkt im Fest des Barock. Sein seit der Antike bekanntes Signet ist der Triumphbogen, die Entmaterialisierung von Macht, die sich im Übergang zwischen Präsenz und Repräsentation halten kann. Körperopfer wird zum Tanz. Wie die Szenen tanzen lernen, zeigt jeder mechanische Filmprojektor: als Kontinuität der Diskontinuität. Im Hinblick auf die Geschichte erweisen sich die Übergangsräume jedoch eskalierend als schneckenförmige Arabesken paranoischer Selbstverfolgung. Eine Aufführung stellt, anders als Literatur, nicht die Frage des Verstehens väterlicher Autorschaft, sondern die der Legitimität von Autorschaft überhaupt und damit die der Aneignung und Moderation von Gewalt.