

HANS DIETER HUBER

UNHEIMLICHE LEKTIONEN

ÄSTHETISCHE BEDINGUNGEN IM WERK

VON MARKUS SCHINWALD

I

Die Inszenierung eines Spektakels zieht die gesamte Aufmerksamkeit auf sich.¹ Sie lenkt den Blick auf die Bühne, das griechisch-lateinische *scaena*, und zieht ihn gleichzeitig von der Wirklichkeit ab. Das außerhalb der Bühne, der Inszenierung oder des Spektakels Gelegene ist im wahrsten Sinne des Wortes das Obszöne, das lateinische *ob scaenam*, das Alltägliche, Unspektakuläre, Nicht-Inszenierte, das Gewöhnliche und Gewohnte.² Die Sitcoms von Markus Schinwald bringen diese Außenseite des Alltäglichen und Gewöhnlichen, des Übersehenen oder gering Geschätzten in die Inszenierung mit ein. Die unspektakuläre Außenseite wird auf diese Weise zur Innenseite der Inszenierung.³

Im Werk von Markus Schinwald existieren auf den verschiedensten Ebenen der Darstellung mediale Verschiebungen, Spiegelungen oder Reflexionen. Sie erzeugen beim Beobachter oder Zuschauer einen irritierenden, beunruhigenden und manchmal sogar unheimlichen Eindruck. Dieses Gefühl der Irritation oder Verwunderung ist der Ausgangspunkt jeglicher ästhetischen Erfahrung: »Wenn ein Objekt uns beim ersten Entgegen-treten überrascht und wir urteilen, daß es neu ist und sehr verschieden von allem, was wir vorher kannten, oder von dem, was wir vermuteten, das es sein sollte, bewirkt das, daß wir uns über es wundern und erstaunt sind. Da das jedoch auftreten muß, bevor wir überhaupt erkennen, ob dieses Objekt uns angenehm ist oder nicht, ergibt sich für mich, daß die Verwunderung die erste aller Leidenschaften ist.«⁴

Staunen, Verwunderung und Irritation sind nicht nur der Anfang aller Leidenschaften, sondern darüber hinaus auch der Beginn des philosophischen Denkens und der ästhetischen Erfahrung. Es stellt sich deshalb die Frage, wer sich wo und auf welche Weise in den Verschiebungen und Spiegelungen der medialen Dispositive bricht, die Schinwald für den Betrachter konstruiert.⁵ Eine Antwort darauf hängt in starkem Maße von der jeweiligen Position des Beobachters ab. Man muss deshalb danach fragen, wer beobachtet, wer beobachtet wird und von welchem Standort aus jeweils beobachtet wird.

Man muss bei Markus Schinwald ferner zwischen den unterschiedlichen Situationen, in denen ein bestimmter Beobachter auf seine Arbeiten treffen kann, unterscheiden. Zum einen konnte er im Kunsthau Bregenz als Live-Zuschauer an der Produktion der Sitcom teilnehmen und dort von einer Art Meta-Ebene aus den Künstler, das Produktionsteam mit den Filmkameras und die Akteure beobachten, wenn sie die jeweiligen Passagen wiederholten, bis sie nach Ansicht des Regisseurs gelungen waren. Gleichzeitig war es möglich, auf drei Flachbildschirmen das Resultat der Kameraperspektiven, die live geschnittene Videofassung, mitzuverfolgen.

Ein Live-Zuschauer kann also zwischen den tatsächlich vor ihm agierenden Akteuren, der Aufführungssituation und der Wiedergabe des medialen Blicks auf den Monito-

ren unterscheiden. Er kann diese Differenz als eine ästhetische Erkenntnis über die Realität von Fernseh-/Video-Aufzeichnungen begreifen und sie sowohl emotional, kognitiv und sozial verarbeiten. Der als Augenzeuge bei der Produktion einer Sitcom anwesende Zuschauer ist also Bestandteil einer präsentierten und inszenierten Situation, in der alle Dinge, Personen und Ereignisse tatsächlich vollständig präsent sind und in dem von Schinwald inszenierten Bühnenbild performativ agieren. Der Zuschauer ist Augenzeuge eines inszenierten Spektakels, das während seiner Anwesenheit aufgeführt wird. Gleichzeitig kann er aber auch als Beobachter die Videoaufzeichnung auf den an der Decke des vorderen Bühnenrandes angebrachten Flachbild-Monitoren betrachten und mit seinem eigenen Erlebnis der Aufführungssituation vergleichen. Er kann also seinen subjektiven Blick mit dem medialen Blick der Kameras und der Bildregie vergleichen und als einen fremden Blick in seine eigene Erfahrung integrieren oder bewusst davon unterscheiden.

Der Ausstellungsbesucher dagegen ist weder Augenzeuge noch Teilnehmer der Aufführung. Er sieht zwar die reale Bühne mit den realen Requisiten und Ausstattungsgegenständen und kann sie auch betreten. Aber diese Bühne ist leer. Auf ihr agieren keine Schauspieler mehr. Keine Kameras bewegen sich hin und her. Kein Regisseur ruft »Action« oder »Cut«. Er beobachtet stattdessen auf

den Flachbild-Monitoren die geschnittene Aufzeichnung der Aufführung. Er sieht ein audiovisuelles Bewegtbild, das einen gewissen Widerstand gegen die anwesende Realität erzeugt.⁶ Er kann also die entscheidende Differenz, die der Zuschauer zwischen seiner eigenen Perspektive und derjenigen der Videoaufzeichnung herstellen kann, nicht für seine ästhetische Erkenntnisgewinnung einsetzen. Während der Zuschauer ein Beobachter zweiter Ordnung ist, der andere beim Beobachten beobachten kann, bleibt der Ausstellungsbesucher ein Beobachter erster Ordnung. Er sieht, was er sieht.

Dafür kann er aber sein Vorstellungsvermögen benutzen. Die leere Bühne mit den darauf befindlichen Requisiten bleibt eine Leerstelle seiner Imagination.⁷ Gleichzeitig sieht er auf den Bildschirmen, dass die Akteure auf der Bühne in bestimmter Weise agiert haben müssen. Er kann also seine ästhetische Erfahrung in der Vorstellungstätigkeit auf die Realbühne zurückprojizieren und die fehlenden Akteure und Zuschauer mental wieder in das räumliche und zeitliche Ambiente hineinversetzen.

1) »Als Teil der Gesellschaft ist das Spektakel ausdrücklich der Bereich, der jeden Blick und jedes Bewusstsein auf sich zieht.« Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, S. 14.

2) Johannes David Schreber, *De libris obscoenis moderante L. Adamo Rechenberg ... publice disseret Johannes David Schreber*, Lipsiae: Fleischer 1688, § 2.

3) »Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens. Das Spektakel als Tendenz, durch verschiedene spezialisierte Vermittlungen die nicht mehr greifbare Welt zur Schau zu stellen, findet normalerweise im Sehen den bevorzugten menschlichen Sinn ...«, Debord (Anm. 1), S. 19.

4) René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, Hamburg 1984, Artikel 53, S. 95.

5) Gilles Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«, in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt am Main 1991, S. 153–162.

6) »Das Bildobjekt aber ist gegeben in einer Wahrnehmungsauffassung, die modifiziert ist durch den Charakter der Imagination. Aber das genügt noch nicht. Die Erscheinung des Bildobjekts unterscheidet sich an einem Punkt von der normalen Wahrnehmungerscheinung, in einem wesentlichen Punkt, der es uns unmöglich macht, sie als normale Wahrnehmung anzusehen: Sie trägt in sich den Charakter der Unwirklichkeit, des Widerstreits mit der aktuellen Gegenwart.« Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, hg. von Eduard Marbach (=Husserliana, Bd. XXIII), Den Haag, Boston, London 1980, § 22, S. 46.

7) Vgl. hierzu ausführlicher Hans Dieter Huber, *Bild, Beobachter, Milieu. Entwürfe einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 81–88.

Der Zuschauer sieht alles. Zumindest glaubt er dies. Tatsächlich sieht er jedoch nur dasjenige, was ihm von den unsichtbaren Mächten der Spektakelproduktion zu sehen gegeben wird. Als Publikum sind wir immer schon Komplizen des Spektakels: fasziniert, erschreckt, erregt, frustriert.

Die Schauspieler sind Menschen, die als wirkliche Personen vor echten Zuschauern im dreidimensionalen Raum der Aufführung agieren. Aber – und da fängt die erste Verschiebung, der erste Bruch mit der Wirklichkeit bereits an – sie agieren nicht als sie selbst, sondern sie stellen jemand anderes dar, eine fiktive Person, die sie in ihrer Rolle verkörpern. Sie sind zwar physisch sie selbst, spielen aber gleichzeitig eine andere, fiktive Person. Sie sind eine verkörperte Fiktion.⁸ In dieser Doppelung zwischen So-Sein und So-Tun-als-ob ist der Zuschauer gefangen. Mal sieht er die fiktive, dargestellte Person, wie sie durch den Schauspieler verkörpert wird. Ein anderes Mal sieht er den Schauspieler selbst, die reale Person. Und er sieht ihn dann als ihn selbst, als denjenigen, der er wirklich ist und als niemand anderen. Wenn der Regisseur die Szene unterbrochen hat und die Schauspieler wieder auf ihre Ausgangspositionen gehen und vielleicht Scherze miteinander tauschen, die nicht aufgezeichnet werden, dann ist der Schauspieler in diesem Moment kein Schauspieler. Er verkörpert keine Rolle, sondern er ist die Person, die er ist. Der Schauspieler ist also ein Doppelwesen, er selbst und doch nicht er selbst. Er ist ein unheimlicher Widergänger des Selbst.⁹

Der Ausstellungsbesucher dagegen, der nur die Videoaufzeichnung sehen kann, hat diese Möglichkeit der Erfahrung einer doppelten Körperlichkeit nicht mehr. Er kann nicht erkennen, dass das Dargestellte nur dargestellt ist und dass der Darsteller darüber hinaus eine eigene Wirklichkeit, ein eigenes Leben und einen eigenen Körper besitzt. Der Live-Zuschauer dagegen kann in seiner ästhetischen Erfahrung während der Aufzeichnung ständig zwischen der Ebene des Dargestellten/Verkörperten und des Darstellers/Körpers hin und her wechseln. Er ist dadurch in der Lage, die konstitutiven Bedingungen der filmischen Konstruktion selbst zu beobachten und in seine ästhetische Erfahrung einzubeziehen.

Gehen wir nun noch einen Schritt weiter nach außen. Auch die Szene selbst, die gebaute Architektur, ist nicht wirklich sie selbst. Sie ist eine Kulisse. Auch sie stellt etwas Anderes, Abwesendes dar und verkörpert es durch ihre physische Materialität. Die Kulisse ist ebenfalls ein Doppelgänger. Sie ist auf der einen Seite sie selbst, real, aus Holz und Farben gebaut. Andererseits ist sie aber auch nicht sie selbst, sondern verweist auf einen anderen Raum, einen anderen Ort, der abwesend ist und den sie nur darstellt. Die Kulisse besitzt eine Referenz auf etwas nicht Anwesendes, auf einen fiktiven Raum. Den kulissenartigen Verweischarakter und damit die Ambivalenz der Szene kann auch der Ausstellungsbesucher erkennen, da er um die Kulisse herumgehen kann und ihre »obszöne« Rückseite, ihre Außenseite anschauen kann.

8) »Der Mensch *hat* einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann. Zugleich aber ist er dieser Leib, ist Leib-Subjekt. Indem der Schauspieler aus sich heraustritt, um »im Material der eigenen Existenz« eine Figur darzustellen, weist er nachdrücklich auf die Doppelung und die in ihr gegründete Abständigkeit hin.« Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2005, S. 129.

9) Die Aufführungen des Theaters und der Performancekunst erprobten und entwickelten seit den 1960er Jahren Verwendungsweisen des Körpers, indem sie »konsequent von der Doppelung von Leib-Sein und Körper-Haben, von phänomenalem Leib und semiotischem Körper ausgehen. Verwendungen des Körpers finden im leiblichen In-der-Welt-Sein der Schauspieler/Performer ihr Fundament und ihre Begründung.« Fischer-Lichte (Anm. 8), S. 139.

Der Begriff Sitcom ist eine Abkürzung des amerikanischen Ausdrucks *situation comedy* (*sitcom*). Er bezeichnet ein eigenes Fernsehgenre, welches seine Ursprünge in den amerikanischen Radio-Comedy-Shows der 1930er und 1940er Jahre hat. Das Genre ist eindeutig an das Medium Fernsehen gebunden.¹⁰ Die Fernsehserie »I Love Lucy« mit den Schauspielern Lucille Ball und Desi Arnaz gilt als der erste große Sitcom-Erfolg der frühen 1950er Jahre. Die Serie wurde für das Fernsehen vorproduziert und zeitversetzt ausgestrahlt. Man zeichnete mit drei 35-mm-Filmkameras und ohne die Einblendung von Lachkonserven vor Studiopublikum auf. Das Lachen dieser Zuschauer unterstützte die Lebendigkeit der Aufführung und verlieh der Endfassung eine authentische, akustische Untermalung.¹¹ Der Einsatz von drei Kameras bot die Möglichkeit, sich mit einer Kamera nicht nur auf die sprechenden Personen konzentrieren zu müssen, sondern auch die Reaktionen der anderen Mitspieler und auf diese Weise unverhofft komische Augenblicke einfangen zu können.¹² Die Drei-Kamera-Technik wurde als Standard für die Einspielung von Sitcoms beibehalten. Allerdings musste zu diesem Zeitpunkt noch mit Filmmaterial gefilmt werden, das erst nach seiner Entwicklung im Studio geschnitten wurde. Dadurch erhielten Serien wie »I Love Lucy« eine besondere kinematografische Qualität. Mit Erfindung der Magnetbandaufzeichnung in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre durch die Firma Ampex wurde dann in Verbindung mit elektronischen Studiokameras die sogenannte Live-Aufzeichnung möglich.¹³ Das heißt, dass die einzelnen Kamerabilder während der Live-Performance der Schauspieler vor dem Studiopublikum anhand der drei Kamera-Monitor-Bilder geschnitten werden konnten. Diese Technik wird auch von Markus Schinwald in *Vanishing Lessons* eingesetzt.

Ein typisches Kennzeichen von Sitcoms ist die schnelle Abfolge von Gags, Pointen und komischen Situationen. Sie finden aber im Gegensatz zur Comedy-Show, in der Sketche nur aneinandergereiht werden, im Rahmen eines *plots*, einer narrativen Erzählung, statt. Typisches Kennzeichen klassischer Sitcoms ist die Aufzeichnung im Studio mit einer einfachen Bühne aus Kulissen, die wie im Falle von Schinwalds *Exceptions Prove the Rule*, 2007, auch Außenräume wie die Haustüre mit der Mülltonne enthalten können. Sitcom-Episoden sind zumeist als halbstündiges Fernsehformat angelegt.¹⁴

Allerdings muss man klar und deutlich sagen, dass *Vanishing Lessons* eine performative Installation und keine klassische Fernseh-Sitcom sind. Denn die Videos werden nicht im Fernsehen ausgestrahlt, sondern in einer Kunstaussstellung gezeigt. Es kommt also auf die spezifische Differenz an, auf den Widerstreit gegen das Fernsehen, wie Husserl sagen würde. Sicher übernimmt Schinwald zahlreiche Elemente einer Sitcom, wie die kulissenartige Bühne, die Arbeit mit Regisseur, Fernsehkameras, Schauspielern und Live-Publikum. Andererseits bringt er entscheidende Veränderungen in dieses Format ein. Die Bühne ist keine reine Kulisse mehr, sondern tendiert unterschiedlich stark in Richtung Skulptur oder Installation. So sind einige unerwartete Veränderungen oder Überraschungen in die Kulissenbestandteile und die Möblierung eingebaut, wie eine viel zu lange Schublade, die sich fast drei Meter weit aus der Kommode herausziehen lässt, oder ein schmaler Geheimgang zwischen zwei Zimmerwänden, der es den Schauspielern gestattet, die Bühne durch einen doppelten Schrank zu betreten und zu verlassen.

10) Daniela Holzer, *Die deutsche Sitcom. Format, Konzeption, Drehbuch, Umsetzung*, Bergisch Gladbach 1999, S. 39. Vgl. ferner Jürgen Wolff, *Sitcom. Ein Handbuch für Autoren. Tricks, Tipps und Techniken des Comedy-Genres*, Köln 1997.

11) Holzer 1999 (Anm. 10), S. 15.

12) Holzer 1999 (Anm. 10), S. 45.

13) Albert Abramson, *Geschichte des Fernsehens*, München 2008, S. 333.

14) Holzer 1999 (Anm. 10), S. 13.

Jede Inszenierung steht jedoch auch in Beziehung zu einer Außenseite, die sie selbst nicht ist. Sie ist das Einzige, was an der Inszenierung *nicht* inszeniert ist. Man könnte sie auch das Ob-Szöne, das außerhalb der Szene oder der Bühne Befindliche nennen. Ruft nun gerade die Außenseite der Inszenierung, des Spektakels das Erstaunen, Erschrecken oder die Verwunderung des Betrachters hervor? Es ist jedenfalls ein Ort, an dem die medialen Verschiebungen, die Brechungen der Wirklichkeit als solche sichtbar und damit erfahrbar werden. Inszenierungen kann man dann als *obszön* bezeichnen, wenn sie eine Außenseite besitzen, die dem Zuschauer zugänglich gemacht wird. Die Wirkung ist Ent-Täuschung, die Aufhebung der Illusion des Spektakels.¹⁵

Das Dargestellte wird nun als dargestellt erfahren, die Inszenierung als inszeniert, das Gespielte als gespielt. Das Dispositiv der Bühne wird durchschaubar, hintergebar und damit relativ. Dies ist für den Zuschauer ein Moment der Ent-Täuschung, der Aufhebung von Täuschung. Ent-Täuschung ist eine wichtige Selbsterfahrung, die man nur an sich selbst und in sich selbst machen kann. Aus diesem Grund hat die Erkenntnis, dass die Inszenierung nur inszeniert ist, das Dargestellte nur dargestellt und das Gespielte nur gespielt ist, einen heilenden und kathartischen Charakter. Sie fördert die Rückverankerung in einer Wirklichkeit, die ursprünglich durch die Inszenierung des Spektakels illusionär verschoben und medial reflektiert wurde. Nun wird die spektakuläre Verschiebung, der mediale Bruch mit dem Wirklichen, in der Enttäuschung und im Erschrecken über sich selbst rückgängig gemacht. Ein Memento mori sagt: Pass auf! Es ist nicht so, wie du denkst oder glaubst. Es ist in Wirklichkeit ganz anders.

Als eine weitere Ebene der medialen Reflexion der scheinbaren Wirklichkeit treten die Filmkameras, die Kameramänner, der Regisseur, die Kabelträger, Techniker, die Kameraassistenten und so weiter ins Spiel. Diese Ebene kann man als das mediale Dispositiv der Filmaufzeichnung bezeichnen.¹⁶ Dieser mediale Apparat umgibt Bühne, Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen.

15) »Das Spektakel ist, seinen eigenen Begriffen nach betrachtet, die Behauptung des Scheins und die Behauptung jedes menschlichen, d. h. gesellschaftlichen Lebens als eines bloßen Scheins. Aber die Kritik, die die Wahrheit des Spektakels trifft, entdeckt es als die sichtbare *Negation* des Lebens; als eine Negation des Lebens, die *sichtbar geworden ist*.« Debord 1996 (Anm. 1), S. 16.

16) »Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft ist.« Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 119 f.

Vgl. auch: »Die Dispositive sind also zusammengesetzt aus Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräftelinien, Subjektivierungslinien, Reiß-, Spalt- und Bruchlinien, die sich alle überkreuzen und vermischen und von denen die einen die anderen wiedergeben oder durch Variationen oder sogar durch Mutationen in der Verkettung wieder andere erzeugen.« Deleuze 1991 (Anm. 5), S. 157.

Er stellt als ein bedeutender Rahmen der Inszenierung die Bedingung der Möglichkeit von Repräsentation dar. Er ist die unsichtbare Außenseite der Aufzeichnung.

Der vor den Zuschauern verborgene Regisseur agiert wie ein alles sehender, panoptischer Gott. Er glaubt, ebenso wie der Zuschauer, alles überblicken zu können. In Wirklichkeit besitzt er jedoch nur drei monokulare technische Augen, die er per Funkanweisung lenken und dirigieren kann: die Live-Bilder der drei Filmkameras. Die Kameras sind technische Prothesen des Sehens, welche die Grenzen seiner Wahrnehmungsfähigkeit scheinbar erweitern, in Wirklichkeit aber auf eine folgenreiche Weise begrenzen, disziplinieren und einschränken. Der Regisseur ist selbst ein Bestandteil des media-

len Dispositiv und wird von diesem als »sehendes Subjekt« entworfen, erzeugt und hervorgebracht, indem er sich seinen Bedingungen freiwillig unterwirft. Der Regisseur als panoptischer Gott ist in Wirklichkeit ein vom medialen Dispositiv entworfenes, unterworfenes und diszipliniertes Subjekt.¹⁷ Er sieht nur die flachen, zweidimensionalen Bilder, die die Filmkameras in Realzeit aufnehmen. Er entscheidet, welche Kameraeinstellung im Moment verwendet und wann auf ein anderes Kamerabild umgeschaltet wird. Er ist über Kopfhörer und Mikrofon mit den Kameraleuten verbunden und kann sie jederzeit unsichtbar dirigieren. Gleichzeitig kann er Anweisungen an die Schauspieler geben, insbesondere, wenn eine Szene nochmals gedreht werden soll oder ein Fehler aufgetreten ist. Seine Stimme wirkt wie die Stimme Gottes, der alles sieht und dem nichts verborgen bleibt. Die Anweisungen des Regisseurs haben etwas dezidiert Unheimliches an sich. Es scheint so, als ob er über alles die Kontrolle hätte. In Wirklichkeit ist seine Sicht die am stärksten eingeschränkte und künstlichste aller Beteiligten. Denn er hat nur drei zweidimensionale Bewegtbilder plus Ton für seine Wahrnehmung zur Verfügung.

V

Eine vollkommen andere Wahrnehmungsposition nimmt dagegen der Zuschauer der Live-Aufzeichnung ein. Er sitzt auf einem abgestuften Podest und hat die besten Blickbedingungen. Er sieht alle Ebenen der Inszenierung gleichzeitig und kann seine Aufmerksamkeit zwischen ihnen hin- und hergleiten lassen. Zusätzlich zur realen Aktion der Schauspieler auf der Bühne kann er – und nur er – auf mehreren Flachbildschirmen in Realzeit eine zweidimensionale Repräsentation der Aufführung verfolgen.

Der Zuschauer ist also in der Lage, mindestens drei verschiedene Ebenen voneinander zu unterscheiden. Erstens: die kulissenartige Bühnenkonstruktion und das Agieren der Schauspieler in ihr. Zweitens: das mediale Dispositiv der Filmaufzeichnung. Es liegt wie ein scheinbar unsichtbares, panoptisches Überwachungsorgan über der gesamten Inszenierungssituation. Die beiden vor dem jeweiligen Bühnenbild in der Ausstellung aufgestellten Kameras geben einen potenziellen Hinweis auf diese verdeckte Ebene. Trotzdem kann sie vom Zuschauer beobachtet, erkannt und als solches aufgedeckt werden. Der mediale Apparat der Aufzeichnung entscheidet darüber, was den Ausstellungsbesuchern zu sehen gegeben wird und was ihnen vorenthalten bleibt, was als latente, ausgeblendete Außenseite der filmischen Aufzeichnung zum Verschwinden gebracht wird. Drittens: die Aufzeichnung selbst als ein zweidimensionales Bewegtbild. Sie ist auf drei Flachbild-Monitoren zu sehen, die nun eine eigene, visuelle Autonomie gegenüber den anderen Darstellungsebenen und Medien gewinnt. Sie ist letztendlich diejenige Ebene des Bildes, die als visuelle Darstellung eines abwesenden und vergangenen Ereignisses in Form eines Werkes für die Zukunft erhalten bleibt.

Damit rücken die mehrfachen medialen Brechungen der Inszenierungssituation in die Nähe des postdramatischen Theaters.¹⁸ Dort hat man in den letzten Jahren häufig solche medialen Verschiebungen und Reflexionen beobachten können, wie zum Beispiel in den Stücken von René Pollesch oder in der Inszenierung des Stückes »Ulrike Maria Stuart« von Elfriede Jelinek durch Nicolas Stemann 2006 am Thalia Theater in Hamburg.

17) Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1991, S. 29.

18) »Das Adjektiv ›postdramatisch‹ benennt ein Theater, das sich veranlasst sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit ›nach‹ der Geltung des Paradigmas Drama im Theater.« Jens-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 30.

Der Zuschauer selbst bleibt jedoch der blinde Fleck des gesamten Beobachtungsarrangements. Er ist seine eigene Latenz. Um beobachten, also unterscheiden und bezeichnen zu können, muss er selbst als diejenige Instanz, welche die Unterscheidungen trifft, ausgeblendet bleiben. Dieser blinde Fleck, die Struktur der Eigenlatenz und der Selbst-Invisibilisierung, wird jedoch im dritten Stockwerk der Ausstellung im Kunsthaus Bregenz zum Gegenstand der Reflexion. In einem grauen, abstrakten Architekturgerüst sind verschiedene Spiegel angebracht worden, die eine Reflexion des gesamten medialen Dispositivs ermöglichen. Dadurch wird in Form eines *re-entry*¹⁹ des bereits Unterschiedenen in die Unterscheidung, die ausgeblendete Außenseite der Beobachtung, der Zuschauer und der Kameras auf der Innenseite der Darstellung eingeführt. Nun werden die Kameras plötzlich sichtbar. Die bisher unsichtbar gebliebenen Zuschauer, der blinde Fleck der Beobachtung, können sich nun als eine soziale Gruppe von Augenzeugen erfahren.²⁰ Sie sehen sich in den Spiegeln gespiegelt, im Video repräsentiert und erleben sich als Augenzeugen beim Beobachten der Aufführung.

»Auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin im Bild. ... Von Grund auf bestimmt mich im Sichtbaren der Blick, der im Außen ist. Durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig.«²¹

Durch die Spiegel werden die ausgeschiedenen Außenseiten der Inszenierung wieder in die Inszenierung zurückgeführt. Das außerhalb der Bühne Befindliche (die Obszönität des Realen) wird nun zu einem Bestandteil des inszenierten Spektakels. Auf diese Weise entsteht eine vierte Ebene der medialen Reflexion und Verschiebung der Wirklichkeit.

Wohin ist nun die Außenseite verschwunden? Sie tritt als Form in das Werk selbst ein und wird als Reflexion sichtbar. Denn bevor man selbst von einem bestimmten Punkt aus sieht, ist man längst von überall her erblickt, lautet ein berühmter Satz von Jacques Lacan.²² Wie in einem Taschenspielertrick scheint sich die Außenseite der Inszenierung aufgelöst zu haben und selbst zum Spektakel geworden zu sein. Alles ist nun Spektakel, alles ist Inszenierung. Es scheint keine Außenwelt mehr zu geben, keinen blinden Fleck, keine unbeobachtete Latenz, keine unsichtbaren Felder mehr. Alles ist panoptische Präsenz. Eine wahrhaft unheimliche Situation ist entstanden. Spätestens hier, vor der Reflexion im Spiegel, wenn der Zuschauer selbst als blinder Fleck in die Inszenierung eintritt, geschieht ein Umschlag der Aufmerksamkeit. Aus Aufmerksamkeit wird Selbstaufmerksamkeit, aus ästhetischer Erfahrung wird Selbsterfahrung, aus Referenz wird Selbstreferenz.

Dieser peripathetische Umschlag der Erfahrung auf sich selbst, die Verwandlung von Erfahrung in Selbsterfahrung, ist der entscheidende Schlüssel im Verständnis der Arbeiten Markus Schinwalds. Alles weist auf uns selbst zurück. Es wird im Moment des Umschlages, den die Reflexion im Spiegel auslöst, deutlich, dass jede Erfahrung letztendlich Selbsterfahrung ist. Jede Aufmerksamkeit kann entweder nur auf sich selbst oder auf das Andere gerichtet sein, jedoch niemals gleichzeitig auf beides. Jede Referenz setzt Selbstreferenz voraus. Durch dieses Sich-selbst-Wiedererkennen in der Spiegelung wird deutlich, dass Selbsterfahrung, Selbstaufmerksamkeit und Selbstreferenz die grundlegenden Bedingungen

19) Zum Begriff des *re-entry* vgl. George Spencer-Brown, *Laus of Form*, New York 1979, S. 69–76.

20) Vgl. hierzu Hans Dieter Huber, *Split Attention. Performance und Publikum bei Dan Graham*, in: ders., *Dan Graham. Interviews*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 47–63.

21) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, Weinheim, Berlin 1987, S. 113.

22) »– ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.« Lacan (Anm. 21), S. 78.

der Möglichkeit von Erfahrung, Aufmerksamkeit und Bezugnahme darstellen. Ohne die Fähigkeit, zwischen sich selbst und den anderen unterscheiden und eine Grenze ziehen zu können, ist keine Beobachtung und Erfahrung möglich.

Jede Form des Verhältnisses zur Welt, das ein Mensch einnehmen kann, ist daher von zwei grundlegenden und untrennbaren Aspekten gekennzeichnet, die zwei Seiten ein und derselben Unterscheidung bilden. Jeweils die eine von ihnen muss zugunsten der anderen invisibilisiert, ausgeblendet und latent gehalten werden, um die Operation der Beobachtung in Gang setzen zu können. Entweder sind Erfahrung und Aufmerksamkeit nach außen auf die Welt und auf die anderen, also auf das Beobachtete, gerichtet. Oder sie sind auf sich selbst, nach innen, auf den Beobachtenden gerichtet. Aber Beobachtung kann niemals auf beides gleichzeitig ausgerichtet sein. Ästhetische Erfahrung als eine besondere Form des Beobachtens oszilliert zwischen Aspekten des Selbst und Aspekten der Welt, der Inszenierung, des Spektakels, der medialen Dispositive und der Disziplinierungsapparate hin und her.

Die Wiederkehr des Verdrängten, das uns Sigmund Freud als eine der Ursachen für das Gefühl des Unheimlichen beschrieben hat,²³ kann nun als der Wiedereintritt des blinden Flecks, der ausgeblendeten Latenzen und der Unsichtbarkeit des eigenen Selbst in die bewusste Beobachtung, Erfahrung oder Aufmerksamkeit beschrieben werden. Sie führt den sich selbst wiedererkennenden Zuschauer oder Ausstellungsbesucher dazu, dass er in der ästhetischen Erfahrung realisiert, dass er letztendlich die Verantwortung für seine Unterscheidungen übernehmen muss, indem er erkennt und vor allem anerkennt, dass er es tatsächlich selbst ist, der sie trifft. Und das heißt, die Verantwortung für seine eigenen Gefühle, Projektionen, Assoziationen, ästhetischen Präferenzen und Abneigungen zu übernehmen.

Damit steht Markus Schinwald als Künstler in der Tradition der Aufklärer und Gesellschaftsveränderer des 18. Jahrhunderts. Sein Werk ist eine großartige und unheimliche Lektion über die Rolle des Zuschauers und seiner gesellschaftlichen Verantwortung für die Konstruktion von Zuweisungen. Seine Unterwerfung unter die medialen Apparate der Disziplinierung, der Selbst-Korrektur und seine Wiederauferstehung, seinen Wiedereintritt ins Spektakel der Gesellschaft als ein soziales, geläutertes, diszipliniertes, erzogenes und unterworfenes Subjekt kann der Zuschauer in Form einer ästhetischen Erfahrung in den Arbeiten von Markus Schinwald als eine Freiheitserfahrung wahrnehmen.

23) Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in: ders.: *Psychologische Schriften*, Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt am Main 1994, S. 263 f.