

Sophie Osburg: Die Dauer des Festivals. Zur Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit durch die Aufführung im Museum.

In: Festivals als Innovationsmotor? Hg. v. Alexandra Portmann, Beate Hochholdingner-Reiterer. Berlin: Alexander 2020 (itw : im dialog 4), S. 68–75.

Die Dauer des Festivals

Zur Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit durch die Aufführung im Museum

Die Ruhrtriennale, ein jährlich im August und September in den Städten des Ruhrgebiets stattfindendes »Festival der Künste«, was hier sowohl Arbeiten aus den Bereichen Theater, Performance, Tanz als auch Installation und Musik umfasst, weitete im Jahre 2012, unter der künstlerischen Leitung von Heiner Goebbels, ihr Programm in die Räume des Museum Folkwang in Essen aus. In einer eigens konzipierten Ausstellung unter dem Titel *12 rooms* waren für zehn Tage in eben diesen zwölf Räumen Arbeiten von namenhaften Künstler_innen, wie Marina Abramović, Damien Hirst, Xavier Le Roy, Tino Sehgal oder Santiago Sierra, zu sehen. Was einem dabei in den Museumsräumen begegnete, die zumeist einem klassischen White Cube entsprachen, waren »Darsteller in einem Ausstellungsprojekt« (Museum Folkwang 2012: o.S.), wie es hierzu im Ankündigungstext hieß. In einem der Räume lehnte ein kleines Mädchen an einer weißen Wand, das – selbst ganz in Weiß gekleidet – fast in dem Raum aufzugehen schien und sich diesem Eindruck nur entthob, indem es zu den eintretenden Besucher_innen sprach. In einem weiteren gänzlich leeren Raum stand ein Mann in militärisch anmutender Kleidung in einer Ecke mit dem Gesicht zur Wand, den Rücken den eintretenden Besucher_innen zugekehrt, völlig regungslos, den Blick starr nach vorn gerichtet. In einem anderen Raum mit runden Wänden, schritten Menschen, in einer langen Reihe nebeneinanderstehend, langsam nach vorn. Fünf von ihnen bewegten sich dabei in die eine Richtung, die anderen fünf liefen spiegelverkehrt hierzu in die entgegengesetzte, ohne jedoch die Formation der Reihe aufzubrechen. Ihre Bewegung vollzog sich dabei um eine unsichtbare Achse in der Mitte des Raumes und ließ die Reihe der Performer_innen als eine Art Drehkreuz erscheinen. Ein Aufenthalt war hier für die Besucher_innen nur möglich, indem sie dieser

Drehbewegung durch den Raum folgten.¹ Hinter jeder der zwölf Türen der Ausstellung tat sich so ein neuer Raum auf, und in jedem dieser Räume befanden sich Menschen – »lebende Skulpturen«, wie es die Ausstellungskuratoren nannten.² Sie verharrten hier entweder statisch, zur Betrachtung präsentiert, oder blieben in Erwartung der nächsten Ausstellungsbesucher_innen, die den Raum betreten würden, um mit ihnen zu interagieren. So waren einige der Performer_innen und Tänzer_innen, die diese Arbeiten ausführten, stumm und boten sich durch ihr bloßes Anwesend-Sein in einer Pose den Blicken dar, andere hingegen suchten die Interaktion, indem sie dazu aufforderten, Teil ihrer Handlung zu werden.

In jedem der zwölf Räume wurde so mittels der Anwesenheit von Akteur_innen eine Situation erzeugt und zugleich präsentiert. Die einzelnen Arbeiten waren entweder eigens für diese Ausstellung entwickelt oder in einem Reenactment erneut aufgeführt worden; in jedem Fall aber waren es Arbeiten, die sich im Raum des Museums vollzogen und dabei eine Ausstellung erfuhren. Die beteiligten Künstler_innen folgten darin der Einladung der Kuratoren, »den Museumsraum zur Bühne zu machen« (Museum Folkwang 2012: o. S.), womit die Ruhrtriennale zugleich ihr Programm in die Räume des Museum Folkwang ausweitete und dieses zu einem Aufführungsort erklärte. Denn die Ausstellung *12 rooms* zeigte im Rahmen des Festivals zwölf Aufführungen, jedoch als Arbeiten im Museum.

Neben den leerstehenden ehemaligen Industriehallen des Ruhrgebiets, die die Ruhrtriennale üblicherweise mit ihrem Programm bespielt, erschien der Ausstellungsraum als ein gänzlich anderer Aufführungsort. Arbeiten aus den Bereichen Theater, Performance und Tanz erhielten hier Einzug und fügten sich gleichsam den anderen künstlerischen Arbeiten des Museums als permanent anwesend in den Raum (vgl. Müller-Schöll 2012: 43).³ Sie waren hier über die gesamte Dauer der Ausstellung zu sehen und während der Öffnungszeiten des Hauses zur Betrachtung angeboten, wobei es »dem Besucher offen [stand], zu bleiben, zu gehen oder auch zurückzukommen« (Museum Folkwang 2012: o. S.). Im Rahmen des Festivals bot sich mit der Ausstellung so die Möglichkeit zur Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit der Aufführung, da diese hier nicht als ein linear zu rezipierendes

Geschehen gesetzt wurde. Betrat man als Besucher_in die Ausstellung *12 rooms* im Museum Folkwang, dann schien die Aufführung hier immer schon begonnen zu haben, ihr Anfang war genauso wenig klar markiert wie ihr Ende; beide wurden einzig durch die täglichen Schließzeiten des Hauses bestimmt. Das Geschehen vollzog sich zehn Tage lang für jeweils acht Stunden ohne Unterbrechung. So kam man tatsächlich stets zu einer Aufführung hinzu, konnte bleiben, gehen und auch wieder zurückkehren. Die Dauer des Festivals – über mehrere Tage – erlaubte hierbei ein solches Andauern der Aufführung und zugleich bot sich das Museum als Ort an, der diesen permanenten Vollzug der Aufführung – oder zumindest ihren Vollzug für die Dauer der Öffnungszeiten – ermöglichte; als Ort, der es vermag, gerade eine solche Permanenz der Aufführung zuzulassen (vgl. Umathum 2011: 132). Jede der zwölf Aufführungen schrieb sich so in ihrer Permanenz in den Ausstellungsraum ein und wurde zu einem hier Verbleibenden.

Als Konsequenz daraus bedingen derlei Aufführungen im Museum jedoch nicht nur eine andere Zeitlichkeit, die gerade das Moment einer möglichen Dauer – gar eines Andauerns – hervorhebt, vielmehr wird mit ihnen auch eine andere Form des Rezipierens der künstlerischen Arbeit eingefordert. Denn mithin ist es den einzelnen Besucher_innen unmöglich, die Aufführung in ihrer Gänze zu erfahren. Einzig die Momente des Hinzutretens zum Geschehen und sich wieder Entfernens aus dem jeweiligen Raum bestimmen darüber, was als (mögliche) Aufführung wahrgenommen wird. Es handelt sich somit stets nur um einen Auszug, eine Möglichkeit dessen, was als Aufführung im Ausstellungsraum erscheinen könnte. So veranlassen die Akteur_innen, die in einem der *12 rooms* eine Drehbewegung vollziehen, die zu ihnen Hinzutretenden dazu, sich zwangsläufig zu dieser Bewegung verhalten zu müssen. Sie laden dazu ein, sich in ihre Handlung zu involvieren, da nur so eine Durchquerung des Raumes und damit der Zugang in den dahinterliegenden Ausstellungsbereich möglich wird. Selbst eine Positionierung als Beobachter_in an den Wänden nimmt hier Einfluss auf das Geschehen, da sich die Drehbewegung der Akteur_innen nicht ungehindert weiter vollziehen kann. Jede Person, die in den Raum eintritt oder ihn wieder verlässt, vermag es folglich, auf das Geschehen einzuwirken und die Aufführung in ihrem weiteren Verlauf zu

bestimmen. Jede Person trägt zur Situation im Raum bei, macht diese mithin überhaupt erst für andere Besucher_innen als eine Aufführungssituation erfahrbar. Was sich hier folglich als Aufführung erzeugt, ist eine je verschiedene Situation und eröffnet den Betrachter_innen einen Blick auf ein je singuläres Geschehen, einen je eigenen Moment, der hier als Aufführung wahrgenommen wird.

Eingelassen in die Rahmung eines Festivals eröffnet sich mit derlei Arbeiten die Möglichkeit zur Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit der Aufführung, indem hier zum einen auf ihren stets temporären Moment verwiesen, dieser aber zum anderen in einer Dauer behauptet wird. Da sich die Aufführung im Ausstellungsraum über mehrere Tage hinweg vollziehen kann, sie sich folglich immer wieder der Betrachtung anbietet, wird sie in ihrer Wiederholung als ein singuläres Geschehen wahrnehmbar. So ermöglicht die zeitliche Dauer des Festivals hier ein Andauern der Aufführung und darin die Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit im Moment der (wiederholten) Rezeption.

In seiner Analyse des antiken griechischen Theaters, welches er als ein »Festtheater« bezeichnet, beschreibt Roland Barthes ebenfalls diesen Moment der Dauer, der dem Theaterfest eignet, wenn er von einer »Zeit des Innehaltens« spricht, die »gerade durch ihre Dauer zu einer erfüllten Zeit [wurde]« (Barthes 1990: 82).⁴ Eine solche Setzung der Dauer im Sinne eines Andauerns der Aufführung, wie sie hier für den Ursprung des Theaterfests skizziert wird, scheint auch in der Aufführung im Museum impliziert. Entgegen der dem Festival zumeist zugeschriebenen Zeitlichkeit, die ein Temporäres, Kurzweiliges und darin zugleich Komprimiertes suggeriert (vgl. zur Zeitlichkeit des Festivals Zainotz 2018: 12), findet sich mit der Aufführung im Museum innerhalb des Festivalgefüges ein Moment des Andauerns gesetzt. Die Aufführung markiert hier eine andere Zeitlichkeit, da sie gerade die Dauer eines Festivals über mehrere Tage nutzt, um sich in ihrer Wiederholung als Aufführung behaupten zu können. Damit affirmiert sie zwar einerseits die dem Festival eigene Temporalität der Dauer über mehrere Tage, die einen anhaltenden Vollzug der Aufführung zunächst erst ermöglicht, unterbricht diese Temporalität jedoch andererseits unablässig, indem sie sich dem Fluss des Ablaufs, des Voranschreitens entzieht,⁵ sich vielmehr immer weiter vollzieht, ohne einen eindeutig

erkennbaren Abschluss zu finden. Unter Rückgriff auf Barthes ließe sich daher behaupten, dass die Aufführung im Museum innerhalb des Festivalgefüges gerade eine »Zeit des Innehaltens« markiert (Barthes 1990: 82) und somit auf die ihm ursprüngliche Zeitlichkeit verweist, da sie sich seinem Andauern verschreibt.

Diesem Vollzug der Aufführung in einer ununterbrochenen Dauer scheint dabei ein notwendigerweise repetitives Moment der Wiederholung eigen zu sein. Als Aufführung, die stets bereits begonnen hat und immer weiter andauert, begibt sie sich in eine beständige Wiederholung ihrer selbst – ohne darin jedoch ein Gleichbleibendes zu sein. Sie gibt sich nie als Ganzes, ist immer nur ein Teil dessen, was sein könnte, entzieht sich einer möglichen Vollständigkeit. Sie nimmt je verschiedene Ausführungen an, verweigert mithin eine einheitliche Bestimmung, die es ermöglichen würde, zu sagen, man habe ›diese‹ Aufführung gesehen. Ihr konstitutives Moment erweist sich zugleich als ein immer schon situatives Moment, sodass zu ihrer Beschreibung der Begriff der Aufführungssituation verwendet werden kann, wie ihn Sandra Umatham mit Blick auf konkrete Aufführungserfahrungen begründet (vgl. Umatham 2011: 17). Sie kennzeichnet damit Arbeiten, die sich stets im Moment ihrer Ausführung als Situationen in den Raum einschreiben.

In Anlehnung an den französischen Theoretiker Maurice Blanchot ließen sich derlei Aufführungen gar als stets fragmentarische Werke beschreiben, die nur im Moment ihrer konkreten Erfahrung und dabei zugleich im Moment ihrer je singulär sich vollziehenden Hervorbringung zu bestimmen sind. Blanchot begründet zudem in seiner Theorie einen »neuen Modus der Vollendung« (Blanchot 1987: 110), in dem das Werk nie als ein solch Vollendetes erscheint, sondern sich stets einem Abschluss entzieht. So erweist es sich im Moment seiner Hervorbringung als stets nur Fragmentarisches – als eine mögliche Ausformung des Werkes, die dabei jedoch zugleich alle anderen möglichen Formen seines Erscheinens in sich impliziert und unablässig auf diese verweist (ebd.: 118). Für Blanchot ist das Werk daher stets nur im Moment seines Vollzugs zu denken und nur als ein Seiendes in seiner konkreten Ausführung zu bestimmen. Darin erscheint es als ein fragiles, als momentanes Gebilde, es entspricht keiner definiten Werkkategorie, sondern zeigt sich dem entgegen als prozesshaft, als

ein in der beständigen Bewegung seiner Herstellung und Auflösung Befindliches (ebd.: 116).

In Analogie zu Blanchots Werkverständnis kann die Aufführung im Museum daher zugleich in ihrem Sein als ein bereits Gewesenes, als ein gerade im Moment Vorübergehendes, gedacht werden (vgl. Blanchot 1987: 116). Ein Moment der Aufführung wird ersetzt durch den nächsten, eine Situation im Raum begründet in ihrem Verlauf die Entstehung einer weiteren, die als notwendig verschieden zu der ihr vorhergehenden gedacht werden muss.

Die Aufführung, die im Moment ihrer Hervorbringung sogleich schon wieder in Auflösung befindlich scheint, kann im Museum beständig von neuem einsetzen, die Situation hier beständig von neuem als ein Kunstwerk konstituiert werden. Der Ausstellungsraum bietet ihr dabei die Möglichkeit, in der Wiederholung als ein gleichbleibend veränderliches Kunstwerk erscheinen zu können – als ein stets von sich Verschiedenes, welches so nie in der Einheit eines Werkes gefasst werden kann. Damit affirmiert die Aufführung zwar die Struktur der Wiederholung, die ihr das Museum ermöglicht, jedoch um sich darin als ein stets Einmaliges auszudrücken – eine stets wiederholbare Singularität (vgl. Derrida 2003: 52).

Gerade die zeitliche Dauer, die in der Struktur des Festivals gründet, ermöglicht es hierbei, die Aufführung in der Wiederholung als ein Einmaliges wahrzunehmen, sie als je verschieden von sich selbst zu erfahren. Indem sie sich scheinbar ohne Unterbrechung vollzieht, wird sie gerade in ihrem Andauern als ein stets Temporäres sichtbar. Die dem Festival eigene Zeitlichkeit der Dauer, ermöglicht es der Aufführung – wie im Beispiel der *12 rooms* – zu einem Andauern zu werden. Ohne dass sie dabei einem Verlauf unterliegen würde, kann sich die Aufführung hier in eine beständige Wiederholung ihrer selbst begeben. So birgt das Festival als ein stets temporäres Ereignis in sich das Potential einer Dauer, die ein Andauern der Aufführung als ein ebenfalls Temporäres ermöglichen kann. Zugleich bietet sich das Museum als Raum an, um dieses Potential sichtbar zu machen, indem es als Ort eine solche Setzung der Aufführung in Dauer zulässt und dabei gerade diese dem Festival eignende Dauer als ein hier die Aufführung Begründendes erfahrbar macht.

Verwendete Literatur

- Barthes, Roland (1990): »Das griechische Theater«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 69–93.
- Blanchot, Maurice (1987): »Das Athenäum«, in: Volker Bohn (Hg.): *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 107–120.
- Derrida, Jacques (2003): *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve.
- Kultur Ruhr GmbH (Hg.) (2012): »12 rooms«, in: dies. (Hg.): *Ruhrtriennale. International Festival of the Arts, 17. August bis 30. September 2012*. Programmbuch, Gelsenkirchen, S. 18.
- Museum Folkwang (2012): »12 rooms«, auf: <https://www.museum-folkwang.de/de/aktuelles/ausstellungen/archiv/12-rooms.html> (letzter Zugriff: 4.10.2019).
- Müller-Schöll, Nikolaus (2012): »Die post-performative Wende. Die Arbeiten des Live-Art-Künstlers Tino Sehgal und der Einzug der Performance-Kunst ins Museum läuten das Ende einer Epoche ein«, in: *Theater heute* 12/2012, S. 42–45.
- Umatham, Sandra (2011): *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld: transcript.
- Zaiontz, Keren (2018): *theatre & festival*, London: Palgrave Macmillan.

Anmerkungen

- 1 Bei den hier exemplarisch aufgeführten Arbeiten handelt es sich um *Ann Lee* (2011) von Tino Sehgal, *Veterans of the wars of Yugoslavia, Bosnia, Kosovo, Serbia, and Somalia facing the corner* (2012) von Santiago Sierra sowie *Revolving Door* (2011) von Allora & Calzadilla, welche alle in der Ausstellung *12 rooms* im Rahmen der Ruhrtriennale zu sehen waren. Die vorgenommenen Beschreibungen beziehen sich auf einen Besuch der Ausstellung am 26.8.2012.
- 2 Für dieses Konzept zeichneten die Kuratoren Hans Ulrich Obrist und Klaus Biesenbach verantwortlich, die die Ausstellung darüber hinaus als Wanderausstellung entwarfen, die mit jeder weiteren Präsentation in einer anderen Stadt um einen weiteren Raum ergänzt wurde (vgl. Kultur Ruhr GmbH 2012: 18).
- 3 In Abgrenzung zur Performance-Art, aber auch zu anderen Kunstformen, auf die der mittlerweile kunsthistorische Begriff der Live-Art rekurriert, sollen hier Arbeiten in den Blick genommen werden, die zwar durchaus in einer Tradition von Happenings, Minimal Art oder Konzeptkunst stehen, sich

jedoch gerade in ihrer Planung, Programmierung und Ausführung deutlich von diesen unterscheiden. Auch wenn einige von ihnen ebenfalls zwischen Bildender Kunst, Theater, Performance und Tanz zu changieren scheinen, erweisen sie sich doch als geprobte Inszenierungen, dramaturgisch strukturierte Abläufe und ein sich nach Regeln vollziehendes Geschehen und begründen gerade darin die Aufführung im Museum.

- 4 Barthes verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass sich mit dem antiken griechischen Theater vor allem im alltäglichen Gefüge der Polis eine andere Zeitlichkeit eingerichtet fand, die sich gar als eine Zeit der Unterbrechung des Alltäglichen beschreiben ließe. Da die Aufführungen hier nur zu bestimmten Zeiten des Jahres und in einer auf wenige Tage konzentrierten Form stattfanden, waren sie dem alltäglichen Leben entzogen und – wie Barthes ausführt – einer ›anderen Zeit‹ gegeben, die er als die Zeit des Fests kennzeichnet, der eine spezifische Dauer von mehreren Tagen eignete (vgl. Barthes 1990: 82).
- 5 Diesen Aspekt eines Voranschreitens zeichnet unter anderem Keren Zaiontz in ihrer Analyse der Ursprünge des Theaterfestivals nach, wenn sie den Fokus auf die antike griechische Figur des ›theoros‹ – des Wanderers – legt. Anhand dieser beschreibt sie, dass einem Festival immer schon ein Moment des Ablaufs, des Vorangehens eingeschrieben und es daher in einer fortlaufenden Bewegung zu denken ist (vgl. Zaiontz 2018: 12–15).

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



u^b

Philosophisch-historische Fakultät
Institut für Theaterwissenschaft

u^b
UNIVERSITÄT
BERN

© by Alexander Verlag Berlin 2020

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-535-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-556-0

itw : imdialog 3