

# The spirit of transfer : staging knowledge : eine Wissensoper = staging : an opera of knowledge

Autor(en): **Lachmayer, Herbert / Burckhardt, Jacqueline / Flett, Ishbel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 88: **Collaborations Sturtevant, Andro Wekua, Kerstin Brätsch, Paul Chan**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680096>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

# THE SPIRIT OF TRANSFER

---

Jacqueline Burckhardt: Es fällt auf, dass fast alle Ausstellungen von «Staging Knowledge» bisher in Schlössern stattfanden, die Sie als Kurator mit Ihrem Team selber eingerichtet haben. Sehr oft haben Sie das Publikum auch persönlich durch diese Ausstellungen geführt. Was ist eigentlich «Staging Knowledge»? Wie entstand diese Art, Ausstellungen zu machen?

Herbert Lachmayer: Die Schlösser des aufgeklärten Absolutismus im 18. Jahrhundert haben vielfach eine barocke Grundsubstanz, die zumeist im Stile eines radikalen Klassizismus umgebaut wurde – die Enfi-

chonautic Carpet» sowie durch Gegenwartskunst *ironisch* gebrochen werden, um nicht vorschnell zynische Distanz aufkommen zu lassen. Ein zeitgemäss anarchischer Individualismus lässt sich bereitwillig in die fröhliche Atmosphäre eines Rokoko-Salons versetzen, um den subtilen Genuss adliger «Selbstwert-Hebung» in einer raffinierten Inszenierung von Repräsentation geniessen zu können. Erst einer variantenreich verfeinerten «Geschmacksintelligenz» ist eine solch ästhetische Lustbarkeit zugänglich, deren sozialgeschichtlichen Background das intellektuell erfreute Publikum dabei auch noch «durchschauen»

## *Staging Knowledge* *Eine Wissensoper*

---

HERBERT LACHMAYER & JACQUELINE BURCKHARDT

---

laden der fürstlichen Gemächer oder die *Sala Terrena* laden zum Durchschreiten ein und öffnen eine Bühne inszenierter Kultur. So entstand die Idee einer «Wissensoper» als Ausstellungsformat. Der respektgebietende Gestus feudaler Repräsentation musste durch die «Hermeneutic Wallpapers» und den «Psy-

---

HERBERT LACHMAYER ist Professor an der Kunstuniversität Linz und leitet die Abteilung für Staging Knowledge – Inszenierung von Wissensräumen und performativer Rhetorik – in Kooperation mit der Bauhaus-Universität Weimar und der Stanford University Kalifornien. Leiter des DA PONTE Research Centers und Kurator zahlreicher kulturgeschichtlicher Ausstellungen. JACQUELINE BURCKHARDT ist Redaktorin bei Parkett.

kann. Erstaunlicherweise verlieren derartig provokative Interventionen auch in Museen und Amtsräumen der Bürokratie nicht an treffsicherem Witz.

JB: Was war nun der eigentliche Anstoss für Ihre Ausstellungsidee?

HL: «Staging Knowledge» hat sich aus einer Obsession für «performative Rhetorik» entwickelt, das heisst, die Ausstellungen der letzten Jahre waren immer zugleich Bühnen, welche von uns tagtäglich in ausgiebigen Führungen bespielt wurden. Geht es doch heute darum, dem Publikum die inspirierte Idee eines Ausstellungskonzepts in seiner kulturgeschichtlichen Kontextualisierung rhetorisch *in* der Ausstellung vorzuführen. Dazu bedarf es eines





*"Invoking a National Identity—The Bernhard Room: Gothic Revival in the Heart of Classicism," Stadtschloss Weimar, 2009/2010, exhibition view / «Beschwörung nationaler Identität – das Bernhardzimmer: Neugotik im Herzen des Klassizismus», Ausstellungsansicht.*

(ALL PHOTOS: COURTESY STAGING KNOWLEDGE, KUNSTUNIVERSITÄT LINZ)

Imaginations-Angebots, welches die Bedeutungsambiguität des Inhalts präsentiert – so können höchst persönliche Projektionen, gefühlsgeleitetes Assoziieren und versprengte Vorkenntnisse des Publikums Teil der anschaulichen Erkenntnis sein. Ist doch die glücksbringende Lust *intuitiven* Denkens nach wie vor ein begehrter wie kostbarer Erlebniswert.

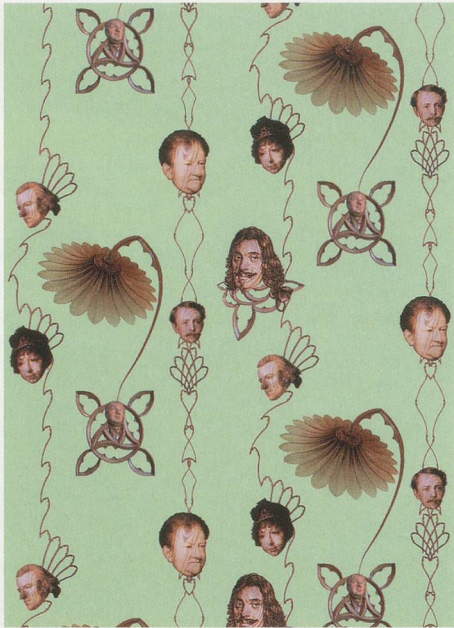
Der White Cube hingegen suggeriert eine Versachlichung des künstlerischen Subjektivismus, zugleich wird dem Publikum die Attitüde von «Coolness» aufgedrängt – als würde schon begeisterte Rezeption allein die Reinheit und den Abstraktheitskult «wahren Kunstgenusses» trüben. Nun gibt es deutliche Anzeichen, dass dieser Habitus in die Jahre gekommen ist:

Wirkt er doch als schal gewordener Trend historisierend betulich. Vergleichbares lässt sich auch von den bereits überstrapazierten Kunst- und Kulturdiskursen sagen: Deren Anspruch, eine angeblich existierende «Schnittstelle» zwischen Kunst und Wissenschaft sinnstiftend besetzen zu müssen, um der Kunst ihren Inhalt erst verständlich zu machen, erklärt weniger, als die bisweilen selbstgefällige Inszenierung an Erwartung weckt.

JB: Ist diese Interpretationsroutine der Theoriediskurse überhaupt aus der Kunst- und Kulturvermittlung wegzudenken?

HL: Keinesfalls – nur sollte man der «Geschmacksintelligenz» des Publikums die Fähigkeit intuitiver





Herbert Lachmayer & Margit Nobis, *Hermeneutic*  
 Wallpaper for "Bernhard Room" exhibition / *Hermeneutic*  
 Wallpaper für «Bernhardzimmer»-Ausstellung.

Erkenntnis nicht absprechen: Gibt es doch zweifellos auch erkennendes Fühlen und reflektierendes Empfinden. Gar manche theoretische Diskurspraxis entpuppt sich in ihrem Deutungsanspruch als zu abstrakt, wenn sie glaubt, die ästhetisch so vielfältig erscheinende Wirklichkeit so lange mit theoretischen Reflexionen gleichsam «bürsten» zu müssen, bis, salopp gesprochen, der «Lack» der Sensualistik ab ist. Man will eben keine diskurserzeugte Distanz zur Kultur, um sie angeblich besser verstehen zu können.

Wissenschaft und Kunst wurden ab dem 19. Jahrhundert auseinandergetrieben: Einerseits hält der mentalitätsgeschichtlich gewachsene Zwang des Objektivierens die Wissenschaftler durch das «Regelwerk des Verstandes» in Bann, andererseits bleiben die Künstler im Zeichen der Freiheitsobsession und eines radikalen Subjektivismus der Herausforderung einer «Allmächtsphantasie permanenter Welterfindung» verpflichtet, auch wenn sie nihilistisch motiviert sind. Man muss sich schon konsequent auf diese komplexe Paradoxie einlassen, um freizulegen, was

die Kunst erkenntnisrelevant macht, und die Wissenschaft intuitiv-visionär.

JB: Können Sie diese kritische Sicht im Ausstellungsformat «Staging Knowledge» auch umsetzen?

HL: Weitgehend doch, weil «Staging Knowledge» als eine künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis ein neues Erlebnisformat von Wissen sein kann, welches den Besuchern anschauliches Erkennen als intellektuelles *Excitement* ermöglicht. Auf Basis einer reichen Bild- und Textrecherche ist das kuratorische Team dazu angehalten, diese Erfahrung buchstäblich *herbeizureden*, damit jene Ausstellungsbühne erst einmal entstehen kann, um nach der Eröffnung damit zu beginnen, auf dieser Bühne *weiterzureden*. Dabei erweist sich die Wallpaper/Carpet-Szenographie als Medium der Ambiguität und des Perspektivwechsels zwischen intuitivem Denken, gesteigerter Einbildungskraft und geschärfter Wahrnehmung. Überspitzt und mit Freud gesprochen, werden für die BetrachterInnen Phantasien obsessiv gegenwärtig, und am Ausstellungsobjekt darf sich ein Detailfetischismus der «stillen Beobachtung» und der Betrachtungswut ungeniert ausleben. Die libidinöse Komponente einer assoziativen «Geist-Rezeption» erfüllt sich in einer pornosophischen Phantasmagorie – auch als ein Medium des Voyeurismus und der Autoerotik.

Die «Hermeneutic Wallpapers» sind Ergebnis eines recht paradoxen Zusammen- oder Gegeneinanderwirkens von Wissenschaftlern und Künstlern: Schliesslich müssen sie gemeinsam aus heterogenem Bildmaterial bedeutungsstarke Embleme herausfiltern – argumentierend und imaginierend. In die Tapetenwände sind überdies – rahmenlos und plan – Industriemonitore integriert, um bildreich und textpointiert die Kontextualisierung der Themen *erzählend* zu leisten. Die medienkritische Pointe ereignet sich, wenn etwa alle vierzig Sekunden die narrativen Text- und Bildfolgen kurzfristig durch das digital eingespielte Tapetensegment unterbrochen werden – und dadurch der laufende Rapport plötzlich wieder *ganz* ist. Kontextualisierende Wandszenographie als Tapete habe ich erstmalig im Stadtschloss Weimar bei der Ausstellung «Wozu braucht Carl August einen Goethe?» eingesetzt: künstlerisch umgesetzt von Franz West, Rudolf Polanszky und Konrad



Priessnitz. Mit dieser Ausstellung kam auch der Begriff «Weimarer Wissensräume» auf. Die eigentliche Premiere der «Hermeneutic Wallpapers» (mit den in die Wand eingelassenen Monitoren) fand 2009 im Schloss Esterházy, Eisenstadt, anlässlich der Ausstellung «Haydn Explosiv – eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy» statt: Die «Hermeneutic Wallpapers» dafür sind in Zusammenarbeit mit Margit Nobis, Franz West und Rudolf Polanszky entstanden. Daniel Dobler, als Experte für Digital Imaging, ist technologisch-systemischer Mitentwickler des Ausstellungsformats.

In der Folge haben die Künstlerin Margit Nobis und ich mehrere Prototypen von «Hermeneutic Wallpapers» entwickelt – und damit das Format standardisiert. Der «Psychonautic Carpet», ein das Publikum gleichsam «schweben lassender Teppich», welcher den BesucherInnen lautloses Gleiten durch die Räume ermöglicht, entstand 2006 anlässlich der Ausstellung «Mozart. Experiment Aufklärung» in der Albertina, Wien. Der Aufgabenstellung «Re-Inventing Rococo 2006» folgte Franz West mit dem Entwurf eines Teppichs, welcher über 2200 m<sup>2</sup> raumgreifend drei Ebenen der Albertina auskleidete. Franz Wests Entwurf vereinigte verschiedene Inspirationen, welche Anspielungen auf Mozart beinhalteten: Etwa das Wiener Sprichwort «Arsch mit Ohren», auf Mozarts Analfixierung anspielend, wartete als Metapher mit einem Pavian-Arschloch auf, welches einer gelben Quittenfrucht zum Verwechseln ähnlich sah. Sowohl im Residenzschloss Weimar als auch im Schloss Esterházy habe ich einen Teppich von Roy Lichtenstein eingesetzt, den die Firma Vorwerk Ende der 80er-Jahre noch beim Künstler selbst in Auftrag gegeben hatte. Die strahlenden Farben des

Lichtenstein-Teppichs stehen in correspondance zu den kräftig-bunten Kleidern jener Zeit und in apertem Kontrast zur weiss-grau-weißen Architektur der Säulen und Wände in strenger klassizistischer Raumsymmetrie.

JB: Worin besteht für Sie die Aktualität des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der Aufklärung dieser Zeit für uns heute? Finden sich die Geisteshaltungen dieser Zeit auch in Ihrer Arbeitsweise wieder?

HL: Durchaus: Der Inszenierungsanspruch der «Staging Knowledge»-Ausstellungen unterstreicht weniger den Event-Charakter eines phantasierten Rokocos, sondern schlägt den Bogen zu einer Bühnenmetapher, die auch für das 18. Jahrhundert der Aufklärung stimmig und exemplarisch war. Es geht um die bewegten Jahrzehnte vor und *nach* der Französischen Revolution, als sich mit dem zeitgemäss radikalisierten Freiheitsgefühl auch der moderne Individualismus in Kunst, Philosophie und den Wissenschaften mit Vehemenz herauszubilden und zu behaupten begann. Fand doch damals ein politischer wie gesellschaftlicher Kulturbruch statt – ein *Début de Siècle* vor und *um* 1800. Bei unseren Ausstellungen werden transdisziplinäre wie intermediäre «Wissensräume» inszeniert, die im Geiste von Aby Warburg auch «Denkräume» sind. Die Zeit der Aufklärung, zwischen Absolutismus und dem Aufschwung des Bürgertums im 19. Jahrhundert, ist mit ihren Zukunftspotenzialen von einst immer noch

Herbert Lachmayer & Margit Nobis,  
Hermeneutic Wallpaper, draft for the  
exhibition "Me, Boy, 19 looking for..." /  
Hermeneutic Wallpaper, Entwurf für die  
Ausstellung «Ich, boy, 19 suche ...».







“Explosive Haydn. A European Career at the Princely Court of the Esterházy,” Eisenstadt, 2009, exhibition views / «Haydn Explosiv. Eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy», Ausstellungsansichten.

relevant. Man denke nur an die Ideenfülle der wissenschaftlich-technischen Erfindungen, die erst im 19. Jahrhundert der Industrialisierung verwirklicht wurden. Damals entstand auch diese noch neue «Sehnsucht nach Individualismus», gleichzeitig vollzog sich der Wechsel vom Hofkünstler zum romantischen Künstlergenie.

Vor der Trennung in Geisteswissenschaften (Humanities) versus Naturwissenschaften (Sciences) wurde im 18. Jahrhundert noch im Sinne einer «prä-disziplinären» Wissensgesellschaft «gedacht» – Kunst, später als irrational in die Domäne des Unbewussten abgeschoben, war noch sensualistisch-differenziertes Segment einer «Geschmacks-Intelligenz», welche in den Salons der Zeit als soziale Kompetenz, als überlebensnotwendige Galanterie und Konversationsfähigkeit unverzichtbar war. Das Unbewusste im psychischen Machiavellismus des 18. Jahrhunderts stand dem Spiel der Verführung oft näher als der verinnerlichten Lustverhinderung in der bürgerlichen Gesellschaft. Die Gesellschaft des Rokoko war im Grunde *amoralisch*, aber nicht *unmoralisch*. Diente doch der höfische Künstler vor allem auch zur Bepassung des Fürsten – die spätere moralisierende Kunstreligion bediente hingegen die Verdrängungsaggregate des Bürgertums. Kunst war in der Mozart- und Goethe-Zeit noch ein der Wissenschaft ebenbürtiges Medium symbolischen Wissenstransfers.

Auch die Kontextualisierung des Wissens vollzog sich in der «Geschmacksintelligenz» ästhetischer Einbildungskraft: Darin hatten Wissenschaftler, Diplomaten, herrschende Fürsten wie auch die Künstler gebildet und ausgebildet zu sein.

JB: Kann man davon ausgehen, dass dem Publikum von heute ein derartiger Rückbezug auf das 18. Jahrhundert plausibel erscheint? Sind bestehende museale Ausstellungs- und Darstellungstechniken nicht ausreichend, auch wenn sie partiell verbesserungswürdig sein mögen?

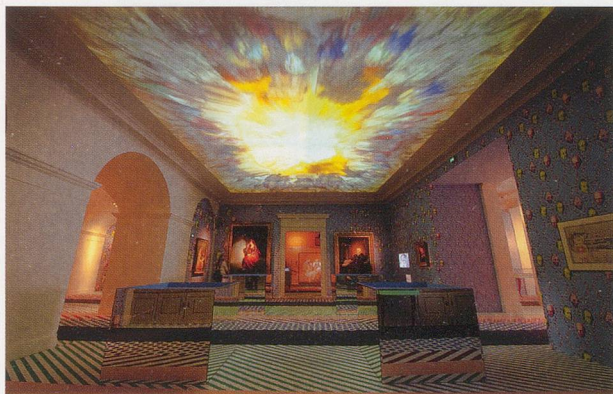
HL: Das heutige Publikum erwartet lebendige Vermittlungsformen von Kunst- und Kulturgeschichte, besonders die Jugendlichen, die auch nach kulturellem Orientierungswissen suchen. Der Verlust an Inspiration, welcher dem Publikum beim Besuch von Museen oder historischen Ausstellungen oft genug widerfährt, ist uns Anlass, neue Vermittlungsformate von Alltagskultur, Kunst und Gegenwartskunst *experimentell* zu erfinden. Man sollte nicht vergessen, dass sowohl das «Début de Siècle» um 1800 und erst recht das Fin de Siècle um 1900 soziokulturelle Übergänge waren, in welchen sich eine Art «aktive Dekadenz» als höchst produktiv herausgestellt hat. Die grossen Genies dieser Zeit vermochten die Korrosionsstrukturen der Auflösung sozialer, moralischer und kultureller Wertstrukturen höchst produktiv zu nutzen. Im globalisierten Kleinbürgertum unserer Tage hat



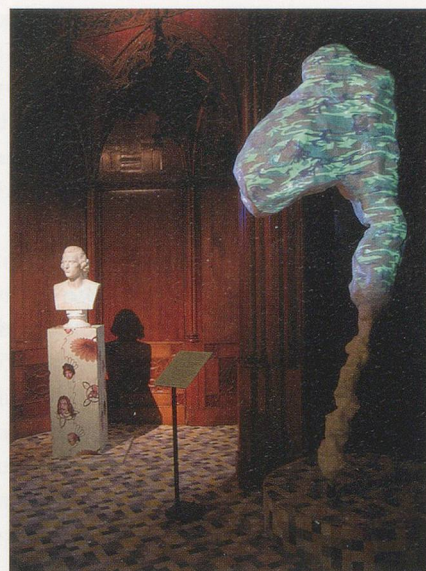
«aktive Dekadenz» keine gemeinschaftsbildende Chance und Perspektive – der tagtägliche Darwinismus versucht das Produktive solch einer luxuriösen Gesinnungsform als Schwäche unwertiger wie ineffizienter Existenzform zu entlarven. Verschulte und überbürokratisierte Ausbildungs- und Bildungssysteme merzen die künstlerisch-anarchische Freiheitsobsession aus. Vielmehr noch fordert die herrschende Rationalität eine stereotype «Ich-Stärke» ein, die der Überlebensdoktrin der beschleunigten Leistungsgesellschaft folgt – so manches Konzept des Avantgardismus hingegen vermochte die «Ich-Schwäche» geradezu stark zu machen, die nicht gelungene Anpassung *produktiv* zu nutzen.

JB: Kann man «Staging Knowledge» auch als ein Bildungssystem verstehen?

HL: Durchaus, die Kunstuniversität Linz hat «Staging Knowledge» seit 2009 als eigene Abteilung des Instituts für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften eingerichtet. In Kooperation mit zahlreichen Partnern<sup>1)</sup> konnten wir «Staging Knowledge» zu bildungs- und ausbildungsrelevanten Anwendungen weiterentwickeln: als PhD-Kurs an der Kunstuniversität Linz, als Lehrprogramm an der Bauhaus-Universität Weimar sowie als experimentelles Modul an der Stanford University, CA. Das Format wird so mehr und mehr zu einer akademisch anerkannten wissenschaftlich-künstlerischen Forschungspraxis. Aber auch in der



“Explosive Haydn. A European Career at the Princely Court of the Esterházy,” Eisenstadt, 2009, exhibition views / «Haydn Explosiv. Eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy», Ausstellungsansichten.



“Invoking a National Identity—The Bernhard Room: Gothic Revival in the Heart of Classicism,” Stadtschloss Weimar, 2009/2010, exhibition view with Franz West’s LEMURE / «Beschwörung nationaler Identität – das Bernhardzimmer: Neugotik im Herzen des Klassizismus», Ausstellungsansicht mit Franz Wests LEMURE.

schulischen Ausbildung von 17-jährigen SchülerInnen findet «Staging Knowledge» einen weiteren Anwendungsbereich: Unter dem Titel «Man wird doch wohl noch träumen dürfen!» gab es bisher schon Projektfolgen in Wien, Linz, Tarvisio, Jesenice, Villach sowie auch an der Herderschule in Weimar. In einem unpräzisen wie dennoch prägnanten Sinne versteht sich «Staging Knowledge» als eine zeitgemäße Variante im Prozess einer Aufklärung der Aufklärung der Aufklärung.

JB: Parkett wünscht weiterhin gutes Gelingen!

1) In Kooperation mit dem DA PONTE Research Center Wien (Margit Nobis, Daniel Brandenburg, Patrick Weber), der Klassik Stiftung Weimar (Hellmut Seemann, Folker Metzger, Thomas Föhl), dem IKKM (Bernhard Siegert), der Stanford University (Matthew Tiews, Hans Ulrich Gumbrecht, Bryan Wolf, Keith Baker, Adrian Daub), der Bauhaus-Universität Weimar (Wolfgang Kissel, Markus Krajewski, Lorenz Engell) und dem angeschlossenen Film-Institut (Juliane Fuchs) sowie dem Medienexperten Daniel Dobler und der Kuratorin Dagmar Schink.



Jacqueline Burckhardt: Interestingly, almost all the “Staging Knowledge” exhibitions so far have been installed in palaces by you as curator together with your team. On many occasions you have personally given guided tours of these exhibitions. What exactly is “Staging Knowledge” about? How did this form of exhibition come to be?

Herbert Lachmayer: Many palaces in the eighteenth-century era of enlightened absolutism were built on the foundations of the Baroque and, for the most part, underwent radical neoclassicist remodeling to create a succession of royal chambers or *sala terrena* conducive to perambulation and as a stage for art and culture. That’s where the idea of an “opera of knowledge” as an exhibition format originated. The gesture of feudal representation that commands

an intellectually enlightened audience with a subtly sophisticated aesthetic intelligence, capable of “seeing through” the social and historical background. Remarkably, such provocative interventions lose nothing of their carefully targeted wit, even in museums and bureaucratic institutions.

JB: What was it that triggered the idea for the exhibition?

HL: “Staging Knowledge” developed out of an obsession with performative rhetorics. In other words, the exhibitions of recent years also functioned as a stage on which we gave daily performances in the form of detailed guided tours. There is an expectation today that the inspiration for an exhibition concept and its cultural history should be presented to the public rhetorically *in* the exhibition. That means offer-

# Staging an Opera of Knowledge

---

HERBERT LACHMAYER & JACQUELINE BURCKHARDT

---

respect had to be broken *ironically* by the “Hermetic Wallpapers,” the “Psychonautic Carpet,” and contemporary art in general—to prevent an overly hasty rush to cynical detachment. Today’s anarchic individualism suffuses the serenity of a Rococo drawing room, allowing the subtle pleasure of aristocratic self-aggrandizement to be enjoyed in a sophisticated staging of status. Such delights are accessible only to

---

HERBERT LACHMAYER is a professor at Linz University of Art where he heads the department of Staging Knowledge / Mis-en-scène of Knowledge Spaces and Performative Rhetoric in collaboration with the Bauhaus University, Weimar, and Stanford University, California. He is also director of the DA PONTE Research Center and curator of many exhibitions relating to cultural history.

ing an imagination-based experience that reveals the ambiguity of the content in a way that allows people to draw on their own deeply personal projections, emotive associations and subjective preconceptions as part of the overall visual experience. After all, the pleasure of *intuitive* thinking is still a coveted and highly valued aspect of life’s experiences.

The White Cube, on the other hand, suggests a more sober approach to artistic subjectivity, forcing on the public a notion of “coolness”—as if any overly enthusiastic reception might somehow taint the purity and abstract cult of “true art appreciation.” There are clear indications that this attitude is past its prime, now reduced to a shallow, sedately historicizing remnant. Much the same can be said of the somewhat overwrought discourse on art and culture:



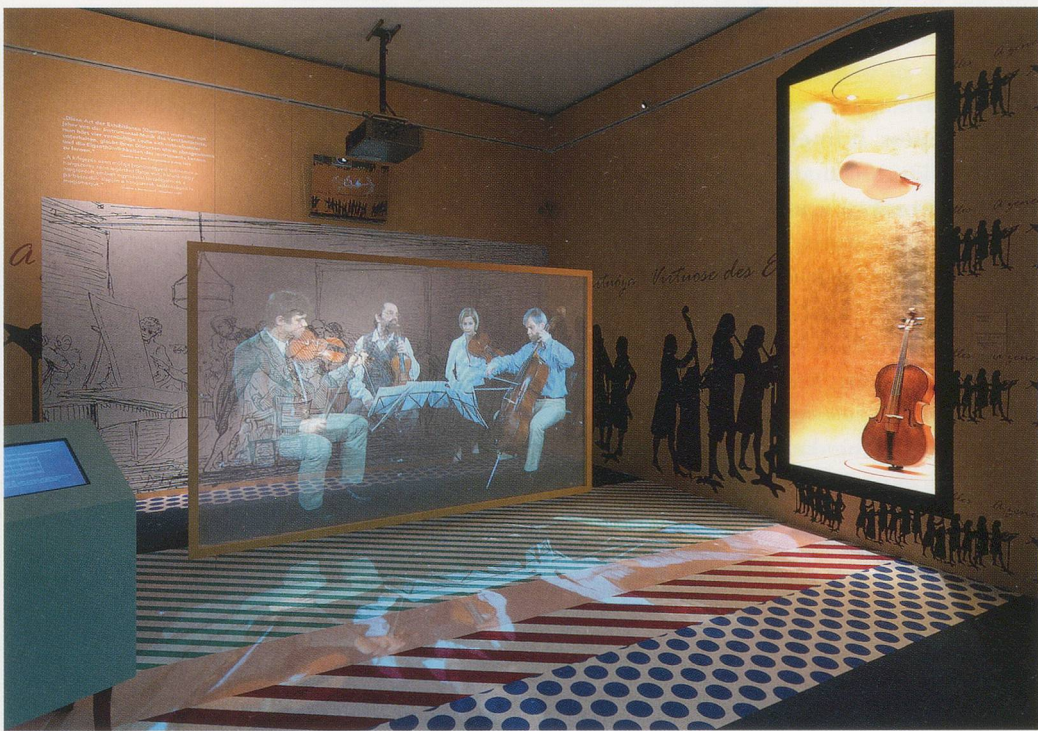
its claim to occupy some allegedly existent interface between art and science that supposedly reveals the meaning of art actually reveals more about the self-indulgent posturing of those who champion it.

JB: But is it possible to do without this established theoretical discourse in the mediation of art and culture?

HL: Not at all—but that doesn't mean we should deny the aesthetic intelligence of the public or their ability to make intuitive perceptions either; after all, there is undoubtedly such a thing as perceptive feeling and reflective emotion. Some theoretical discourse is simply too abstract in its interpretations, trying so hard to polish the aesthetic diversity of reality with the rags of theory that the lacquer of sensuality is completely dulled. What is the point in using discourse

to create a sense of detachment from the arts with the supposed aim of reaching a *better* understanding of them?

In the nineteenth century, a wedge was driven between science and art. On the one hand, there was a fascination with the scientific quest for objectivity and the rule of reason, while on the other hand, artists, for all their nihilism, pursued a megalomaniac fantasy of permanent demiurgic creation as part of the obsession with notions of freedom and radical subjectivity. You have to look more closely at this complex paradox to discover what it is that makes art relevant to knowledge and what makes science intuitive and visionary. In short, "Staging Knowledge" conveys that the experience of artistic productivity is in itself a matter of perception, for the viewer as well as



"Explosive Haydn. A European Career at the Princely Court of the Esterházy," Eisenstadt, 2009, exhibition view /  
«Haydn Explosiv, eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy», Ausstellungsansicht.





"Explosive Haydn. A European Career at the Princely Court of the Esterházy," Eisenstadt, 2009, exhibition view / «Haydn Explosiv, eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy», Ausstellungsansicht.

for the artist. As a strategy of perception through art and aesthetic awareness, it interacts with its theoretical counterpart—scientific analysis—in a sensual and imaginative take on reality: a mutually transmittable process of exchange *sui generis*, without the interface of explanatory discourse or third-party mediation.

JB: Can this critical view be applied to the "Staging Knowledge" exhibition format?

HL: For the most part, yes. "Staging Knowledge," as an artistic and scientific research form, can be seen as a new way of perceiving knowledge—one which allows the visitor to experience visual perception as intellectual excitement. On the basis of extensive visual and textual research, the curatorial team has the task of setting the stage for the exhibition by quite literally *talking it to life* and thus making it possible to *continue talking* on that stage once the exhibition has opened. In this respect, the wallpaper/carpet scene becomes the vehicle for shades of ambiguity and perspectival change between intuitive thought, heightened imagination, and sharpened perception. Or, to put it in a more exaggerated, Freudian way, the viewers' fantasies surface obsessively and the exhibit allows them to give uninhibited vent to their fetishism of detail through quiet contemplation and sco-

pophilia. The libidinous component of an associative "intellectual reception" is fulfilled in a pornosophic phantasmagoria—also as a medium of voyeurism and autoeroticism.

The "Hermeneutic Wallpapers" are the result of interaction, or counteraction, between scientists and artists, which is especially paradoxical, because they have to join forces in filtering out significant emblems from heterogeneous visual material—both in argumentation and imagination. Moreover, industrial monitors have been integrated, flush and frameless, into the papered walls in order to provide a visually prolific and textually pointed *narrative* of the thematic context. The media-critical point is made by briefly interrupting the narrative sequence of text and image every forty seconds or so with a digitalized version of the wallpaper segment—suddenly making the pattern of the wallpaper *complete* again. I first used contextualizing wall scenography as wallpaper in the 2008 exhibition "Wozu braucht Carl August einen Goethe?" (Why Does Carl August Need a Goethe?) at Stadtschloss Weimar. It was created by artists Franz West, Rudolf Polanszky, and Konrad Priessnitz. That was when the term "Weimarer Wissensräume" (Weimar Knowledge Spaces) was coined. The "Herm-



neutic Wallpapers” (with monitors embedded in the walls) did not premiere until 2009 at Schloss Esterházy, Eisenstadt, for the exhibition “Haydn Explosiv—eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy” (Explosive Haydn—a European Career at the Princely Court of the Esterházy). Those particular “Hermeneutic Wallpapers” were created in collaboration with Margit Nobis, Franz West, and Rudolf Polanszky. Digital-imaging expert Daniel Dobler is the technological and system co-developer of this exhibition format.

The artist Margit Nobis and I have subsequently developed several prototypes of the “Hermeneutic Wallpapers” and standardized the format. The “Psychonautic Carpet,” on which visitors to the exhibition seem to glide silently through the rooms, was created in 2006 for the exhibition “Mozart. Experiment Aufklärung” (Mozart. The Enlightenment

Experiment) at the Albertina, Vienna. Franz West took up the challenge posed by the exhibition “Re-inventing Rococo 2006” by designing a 23,680 square foot carpet that covered every room wall-to-wall on all three levels of the Albertina. Franz West’s design combined various sources of inspiration relating to Mozart—for instance the Viennese saying “Arsch mit Ohren” (ass with ears) in reference to Mozart’s anal fixation was metaphorically represented by a pavian asshole that looked deceptively like a yellow quince. At the Residenzschloss Weimar and at Schloss Esterházy I used a carpet by Roy Lichtenstein that the Vorwerk company had commissioned from the artist himself in the late 1980s. The vibrant colors of the Lichtenstein carpet correspond to the brightly colored clothing of the era and contrast nicely with the white-gray-white architecture of the columns and walls in strict neoclassical symmetry.

JB: In what way do you see the late eighteenth century and the Enlightenment as being relevant to us today? Are the attitudes of that era reflected in the way you work?

HL: Very much so. The theatrical aspect of the “Staging Knowledge” exhibitions is not so much about underlining the “event” character of an imagined Rococo, but about forging a link to a metaphorical stage that was also a fitting and characteristic emblem of the eighteenth-century Age of Enlightenment. Those were the turbulent decades *before* and *after* the French Revolution, when an increasingly radical sense of liberty went hand in hand with the emergence and assertion of modern individualism in art, philosophy, and science. It was a cultural watershed,



*“Explosive Haydn, a European Career at the Princely Court of the Esterházy,” Eisenstadt, 2009, exhibition view / «Haydn Explosiv, eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy», Ausstellungsansicht.*



both politically and socially—a *début de siècle* in the period *before* and *around* 1800. In our exhibitions, the transdisciplinary and intermediary *Wissensräume* (Knowledge Spaces) that we stage are also *Denkräume* (Thought Spaces) in the spirit of Aby Warburg. The Age of Enlightenment, bracketed between absolutism and the nineteenth-century rise of the bourgeoisie, encapsulated a future potential that is still relevant today. Take, for instance, the wealth of ideas behind the scientific discoveries and technological inventions that only came to fruition in the course of nineteenth-century industrialization. It was also then that the notion of “yearning for individualism” emerged and, along with it, the transition from court artist to creative genius.

In the eighteenth century, before the humanities and the natural sciences came to be viewed as separate disciplines, intellectual endeavor was still under the sway of a pre-disciplinary knowledge society. Art, which would later be relegated to the domain of the subconscious as *irrational*, was still regarded as a social skill that was imperative to the gallantry and conversational skills requisite to survival in polite society. In the psychological Machiavellianism of the eigh-

teenth century, the subconscious was often far more closely related to the game of seduction than the internalized sanctions on pleasure that prevailed in the bourgeois society of the nineteenth century. Rococo society may have been fundamentally *amoral*, but it was not *immoral*. After all, the court artist served first and foremost to entertain the aristocracy; later, however, the moralism of art-as-religion merely nurtured the unconscious suppressive mechanisms of the bourgeois. In the time of Mozart and Goethe, art still operated on a par with science as a medium for the symbolic transfer of knowledge. Even the contextualization of knowledge took place within the scope of the aesthetic intelligence of the aestheticized imagination: scientists, diplomats, aristocratic rulers, and artists themselves all had to be trained and educated in this skill.

JB: Is it safe to assume that this return to eighteenth-century values will seem plausible to today’s public? Aren’t the existing exhibition and presentation techniques perfectly adequate, even if they do need some improvement?

HL: Audiences today, especially young people in search of some kind of cultural orientation, expect



“Wolfgang Amadé. A Perfectly Normal Wunderkind,” ZOOM Kindermuseum, Wien, exhibition view / «Wolfgang Amadé. Ein ganz normales Wunderkind», Ausstellungsansicht.



"Explosive Haydn. A European Career at the Princely Court of the Esterházy," Eisenstadt, 2009, Hermeneutic Wallpaper and monitor / «Haydn Explosiv. Eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy», Hermeneutic Wallpaper mit Monitor.



the history of art and culture to be conveyed in lively forms. The lack of inspiration that visitors so often encounter in museums or historical exhibitions should give us pause. We need to find new and *experimental* ways of conveying everyday culture, art, and contemporary art. We should not forget that not only the *début de siècle* around 1800 but, even more so, the *fin de siècle* around 1900 represented socio-cultural transitions in which a kind of “active decadence” proved to be highly *productive*. The great minds of that time were immeasurably inventive in exploiting the corrosive structures of crumbling social, moral, and cultural values. In today’s global bourgeoisie, such “active decadence” has no future and no chance of creating any kind of social cohesion—omnipresent social Darwinism seeks to expose the productive potential of such a luxurious mode of thought as the weakness of a degraded and inefficient form of existence. Overly rigid and bureaucratic forms of education and training are effectively annihilating the creative, anarchic obsession with liberty. Moreover, predominant rationalism demands a stereotypically strong sense of self to cope, befitting the survival doctrine of the fast-moving, achievement-oriented meritocracy in which we live. By contrast, many concepts of the avant-garde successfully reinforced the weakness of the individual and made *productive* use of the failure to conform.

JB: Can “Staging Knowledge” also be seen as an educational system?

HL: Certainly. At the Linz University of Art, “Staging Knowledge” has been a department in its own right within the Institute of Fine Arts and Cultural Studies since 2009. In collaboration with numerous partners,<sup>1)</sup> we have been able to develop “Staging Knowledge” to create applications that are relevant to education and training: as a doctoral course at Linz, as a teaching program at the Bauhaus University Weimar, and as an experimental module at Stanford University, CA. The format is clearly gaining academic recognition as a scholarly and artistic research practice. But “Staging Knowledge” can also benefit 17-year-old high school students: projects have been rolled out in Vienna, Linz, Tarvisio, Jesenice, Villach, and at the Herderschule in Weimar under the title *Man wird doch wohl noch träumen dürfen!* (Surely We Can Still Have Dreams!) In an unpretentious yet effective sense, “Staging Knowledge” is a contemporary variation in the process of an enlightenment of the enlightenment of the Enlightenment.

JB: Parkett wishes you continued success!

(Translation: Ishbel Flett)

1) In collaboration with the DA PONTE Research Center Vienna (Margit Nobis, Daniel Brandenburg, Patrick Weber), Kunstuniversität Linz (Dagmar Schink), the Klassik Stiftung Weimar (Hellmut Seemann, Folker Metzger, Thomas Föhl), the IKKM (Bernhard Siegert), Stanford University (Matthew Tiews, Hans Ulrich Gumbrecht, Bryan Wolf, Keith Baker, Adrian Daub), the Bauhaus University Weimar (Wolfgang Kissel, Markus Krajewski, Lorenz Engell) and affiliated Film Institute (Juliane Fuchs), media expert Daniel Dobler, curator Dagmar Schink, and graphic designer Kai Matthiesen.