

Neue Lust am Spektakel

Wissensvermittlung als ästhetische Praxis – Was der Begriff zur Kulturanalyse beitragen kann

*Ich weiß, ich weiß – Sie hatten schon in Wien /
Die Fenster, die Balkons voraus gemietet /
Die Schlacht hätt' ich mit Schimpf verlieren mögen, /
Doch das vergeben mir die Wiener nicht, /
Daß ich um ein Spektakel sie betrog.
(Wallenstein, Friedrich Schiller)*

Quarantäne, Abstandsregeln, Versammlungsverbote, Social Distancing – eine bestimmte Gattung von Veranstaltungen leidet besonders an den zur Eindämmung der Corona-Pandemie getroffenen Maßnahmen: Spektakel! Ereignisse, die davon geprägt sind, dass sich viele ZuschauerInnen versammeln und nahekomen. Großveranstaltungen wie Konzerte, Sportevents, Filmfestivals oder Ausstellungseröffnungen sind bis auf Weiteres abgesagt oder zumindest in eine ungewisse Zukunft verschoben. Die gegenwärtige Ausnahmesituation bringt Spektakel aller Art zum Erliegen und führt uns eindrucksvoll vor Augen, was wir an ihnen hatten. So manche überkommt in der Corona-Isolation die Sehnsucht nach Nähe und Veranstaltungen, ja sogar Menschenmassen. Auch und gerade der Kulturbetrieb leidet unter Covid-19. Alles in allem kein schlechter Zeitpunkt, um das Spektakel auf sein Potenzial hin zu befragen, zumal sich Krisen und Zeiten des Umbruchs grundsätzlich gut eignen, um aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive über Dinge nachzudenken.

Den Begriff des Spektakels als analytisches Werkzeug einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung von Wissensvermittlung in den Blick zu nehmen, war das Ziel der Tagung, die wir im Oktober 2019

zusammen mit Thomas Thiemeyer am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft in Tübingen ausrichteten. Dem Spektakelbegriff waren wir bei der Arbeit an unseren Dissertationsprojekten in den letzten Jahren immer wieder begegnet und hatten ihn als eine zentrale Schnittstelle unserer Forschungen ausgemacht.¹ Sowohl in der Diskussion über szenografische Museumsausstellungen als auch in den ersten elektronischen Projektionsplanetarien ist die Erfahrung des Spektakulären zentral. In unserer inhaltlichen Skizze hatten wir dem Spektakel ein großes Comeback diagnostiziert. Dabei hatten wir weniger die konkreten Veranstaltungen im Kopf, die man gemeinhin als Spektakel bezeichnet, sondern vielmehr den Spektakelbegriff als Analysewerkzeug, der uns auch in einigen jüngeren Publikationen der Kunst- und Kulturwissenschaft aufgefallen war. Bislang zwar weder disziplinär klar zuzuordnen noch hinreichend definiert, erschien uns der Begriff hilfreich, um das zu beschreiben und zu erkunden, was uns in unseren Forschungsfeldern und der darum kreisenden Literatur begegnete.²

Als Spektakel verstehen wir, basierend auf der Definition von Simon Frisch, Elisabeth Fritz und Rita Rieger,³ eine kollektive, multisensuelle Erfahrung und ein aufsehererregendes Ereignis, das oft, aber nicht immer, auf Unterhaltung und Vergnügen abzielt. Im Spektakel wird Verschiedenes aufgeführt und zur Schau gestellt. Kennzeichnend für die Darstellungen sind dabei immersive Elemente, sinnliche Überwältigung, das Staunen und Wundern und das Aufgehen der Schauenden im Hier und Jetzt. Das Spektakuläre beschreibt also einen spezifischen Wahrnehmungsmodus, der

- 1 Weitere Informationen zu unseren Dissertationsprojekten finden sich auf der Homepage des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft. Die Arbeitstitel lauten *Stories in Space. Wie Szenografie (kulturhistorische) Museumsausstellungen verändert hat und Planetarien – Über Wunder der Technik und Techniken des Wunderns*.
- 2 Vgl. z. B. Charlotte Bigg: *The View from Here, There and Nowhere? Situating the Observer in the Planetarium and in the Solar System*. In: *Early Popular Visual Culture* 15, 2017, S. 204–226; Alison Griffiths: *Shivers Down Your Spine. Cinema, Museum and the Immersive View*. New York 2008; Frank den Ouden: *Space.Time.Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage*. New York 2016.
- 3 Vgl. Simon Frisch, Elisabeth Fritz, Rita Rieger: *Einführung: Perspektiven auf das Spektakel*. In: Dies. (Hg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*. Paderborn 2018, S. 9–31.

in unterschiedlichen Kontexten heraufbeschworen wurde und wird: von antiken Opferriten und mittelalterlichen Machtdemonstrationen über Theater und Wunderkammern der frühen Neuzeit bis hin zu zeitgenössischen synästhetischen Expositionen und Virtual-Reality-Installationen. Dem Spektakulären wird dabei häufig ein besonderes, erkenntnisbringendes Potenzial zugeschrieben. Das wird nicht nur in den Wonder Shows und Wissenschaftstheatern des 19. Jahrhunderts sichtbar, sondern zeigt sich ebenso in den Diskussionen um Aura und Szenografie in den Museen des 20. und 21. Jahrhunderts.⁴ Dabei ging und geht es immer auch um Fragen nach dem ästhetischen und erzieherischen Wert des Spektakels, dem vor allem im bürgerlichen Wertehorizont das Stigma einer voyeuristischen Effekthascherei anhaftet. Im Kontrast dazu stehen die neueren Ansätze und Interpretationen, die entgegen einer kulturpessimistischen Lesart das aktivierende, ermächtigende, anschauliche und gemeinschaftsstiftende Potenzial des Spektakels betonen. Es dient diesen jüngeren Ansätzen zunächst als rein deskriptive (ästhetische) Kategorie. Sie postulieren die Scharnierfunktion des Begriffs und betonen das ihm innewohnende, bislang verborgene theoretische Potenzial. Ein epistemisches Potenzial, das zu erkunden wir uns für die Tagung vorgenommen hatten: Welche Rolle spielt es für die Wissensvermittlung? Wie verhält es sich zum Museum als Ort des Wissens und des ästhetischen Genusses? Welche spezifischen Wahrnehmungsmodi eröffnet es? In welchem Verhältnis stehen Episteme und Ästhetik? Diese Fragen haben wir mit PraktikerInnen und TheoretikerInnen diskutiert und dabei versucht, den Begriff für die Felder Museum und Wissensvermittlung weiter auszudifferenzieren. Perspektiven aus Medienwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie, Kulturwissenschaft, Erziehungswissenschaft, Wissenschaftsgeschichte und Museumswissenschaft füllten zwei Tage mit inspirierenden Vorträgen und einem intensiven

4 Vgl. z. B.: Fred Nadis: *Wonder Shows. Performing Science, Magic, and Religion in America*. New Brunswick 2005; Jana Bruggmann: *Der Weltraum im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Das wissenschaftliche Theater der Berliner Urania, 1889–1905*. In: *Technikgeschichte* 84, 2017, S. 305–328; Walter Benjamin: *Das Kunstwerk in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Ders.: Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1978, S. 474–508; Atelier Brückner: *Szenografie: Narrative Räume*. Atelier Brückner 2002–2010. Stuttgart 2010.

Austausch (damals noch möglich: vis-à-vis!). Drei Denkansätze, die dabei entstanden sind, möchten wir hier vorstellen.⁵

„Spektakel“ als Kulturkritik und Wissensvermittlung als Populärkulturforschung

Eine Auseinandersetzung mit dem Spektakel aus kulturwissenschaftlicher Perspektive führt früher oder später zu Guy Debord. In seinen 1967 erstmals erschienenen 221 Thesen beschreibt Debord die *Gesellschaft des Spektakels* und formuliert in der Tradition von Marx und Hegel eine Kritik an den herrschenden Verhältnissen. Er verfasst eine kulturpessimistische Diagnose der damaligen Gegenwart und bezieht sich dabei sowohl auf kapitalistische Produktionsverhältnisse als auch auf Unterhaltungsindustrie und allumfassende Rationalisierungs-, Technisierungs- sowie Regierungsprozesse. (Vergleichbar mit Theodor W. Adornos „Kulturindustrie“ wurde der Begriff „Spektakel“ so zu einem Kampfbegriff der Neuen Linken.) Die Menschen in der Gesellschaft des Spektakels sind Debord zufolge zu totaler Passivität verdammt, geradezu betäubt, jeglicher eigenmächtigen Handlungsfähigkeit beraubt und sich selbst entfremdet: „Das Spektakel ist die technische Verwirklichung der Verbannung der menschlichen Kräfte

- 5 Programmübersicht: Helen Ahner & Alexander Renz (Tübingen): Wissen als Spektakel – Planetarien und Museen als immersive Orte epistemisch-ästhetischer Erfahrung; Charlotte Bigg (Paris): The View from Here, There and Nowhere? Situating the Observer in the Planetarium and in the Solar System; William Boddy (New York): ‚Thrills Sweep Like Electric Currents through Multitudes‘ – Spectacle, Social Reality and Media Competition in Mid-century America; Arno Böhler (Wien): Ist kunstbasiertes Philosophieren spektakulär?; Elisabeth Fritz (Jena): Social Know-How. Epistemological Dimensions of Spectacle in Cultural Theory and Aesthetic Practice“; Alison Griffiths (New York): Medieval Media Studies: Dreams, Spectacle, and the Digital Imaginary; Iris Laner (Wien): Sehen in Gemeinschaft – über das Spektakel kollektiven Betrachtens und die Praxis ästhetischer Bildung; Kaspar Maase (Tübingen): Spektakel: Populärkultur, Sinnlichkeit (und Utopie)? An dieser Stelle möchten wir nochmals allen Vortragenden und Teilnehmenden danken und auf den Tagungsbericht verweisen: Ann-Sophie Knittel: Spektakel. Wissensvermittlung als ästhetische Praxis. Tagung des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft, Tübingen, 21.–22. Oktober 2019. In: Zeitschrift für Volkskunde 1 (116), 2020, S. 110–112.

in ein Jenseits; die vollendete Entzweiung im Innern des Menschen.“⁶ Das Spektakel steht bei Debord, zugespitzt formuliert, symptomatisch und symbolisch für alles Schlechte.

Wir haben uns im Verlauf der Tagung – einem Vorschlag von Elisabeth Fritz folgend – dafür entschieden, von „Spektakel“ in Anführungszeichen zu sprechen, wenn wir uns auf den Begriff in der wertend-pejorativen Debord'schen Tradition beziehen. Zunächst einmal gilt es aber, sich in einigen Punkten deutlich von Debords „Spektakel“ abzugrenzen. Der wichtigste betrifft die von ihm angenommene Passivität, die er seitens der SpektakelrezipientInnen ausmacht. Während der Tagung wurde deutlich, dass es vor allem diese Annahme ist, die sich nicht in die Konzeptionierung des Spektakels fügen mochte, wie sie sich aus den empirischen und theoretischen Ansätzen der Vortragenden ergab. Für Debord stellt sich die Position der Zuschauenden als entmachteter dar: „Je mehr er zuschaut, umso weniger lebt er; je mehr er akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wiederzuerkennen, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und Begierde.“⁷ Hier entwirft die Populärkulturforschung eine andere Perspektive. Der bewusste und eigenmächtig gesteuerte Konsum von Vergnügungsangeboten gilt im Fach durchaus als ermächtigender Akt, mittels dem Menschen ihre Bedürfnisse stillen und sich in ästhetische Welten begeben, die ihnen gehören und von ihnen fantasievoll gestaltet werden können.⁸ Kaspar Maase stellte darüber hinaus fest, dass sich in kritisch-theoretischen Ansätzen, zu denen auch Debords Werk zählt, Akte der bildungsbürgerlichen Bevormundung und damit Bemächtigung unterbürgerlicher Schichten – oder vielleicht treffender: als unterbürgerlich geltender Praktiken – formieren. Diese Kritik trifft ohne Frage auch auf *Die Gesellschaft des Spektakels* zu, obwohl Debord sich selbst wohl eher als Fürsprecher unterprivilegierter Klassen verstand. Dass Spektakel mit ihrer sinnlichen Ansprache, ihrem gemeinschaftsstiftenden Potenzial und ihrer großen Reichweite auch als Teil von Demokratisierung

6 Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels und andere Texte*. Berlin 2013, S. 20.

7 Ebd., S. 26.

8 Vgl. z. B.: Kaspar Maase: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt a. M. 2007.

und kultureller Teilhabe verstanden werden können, ist ein wichtiges Ergebnis der Tagung – insbesondere im Bereich der Wissensvermittlung. Beschreibt man Museumsausstellungen, Science Center oder Digital-Labore als Spektakel, so zeigt sich Forschung über Wissensvermittlung und Museen eben auch als Feld der Populärkulturforschung. Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis sind wir als AgentInnen der Wissensvermittlung angesprochen, uns die Machtverhältnisse, die der Wissensvermittlung zugrunde liegen, zu verdeutlichen und auch darüber zu reflektieren, wem die Spektakel „gehören“ und wie diese Besitzverhältnisse ausgehandelt werden. Anhand des Spektakelbegriffs können wir unsere Rolle als Bewertungsinstanzen, als MacherInnen und ErforscherInnen von Kultur infrage stellen und dem Eigensinn der ZuschauerInnen einen Platz in unserer Arbeit einräumen. Der Habitus, der Wissensvermittlung zur legitimen Wissensvermittlung macht, muss nicht unspektakulär sein.

Auch für die Arbeit an einem analytischen Spektakelbegriff (ohne Anführungszeichen) erweist sich Debords Abhandlung als nützlich. Zum einen, wie wir schon gesehen haben, als Negativfolie, zum anderen aber auch als Impulsgeber. Ein solcher Impuls ist der bei Debord angelegte „breite“ Spektakelbegriff, der sich nicht auf einzelne Ereignisse bezieht, sondern eine spezifische Art des Weltsehens und -Wahrnehmens bezeichnet: „Das Spektakel kann nicht als Übertreibung einer Welt des Schauens, als Produkt der Techniken der Massenverbreitung von Bildern begriffen werden. Es ist vielmehr eine tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene Weltanschauung. Es ist eine Anschauung der Welt, die sich vergegenständlicht hat.“⁹ Debord spricht hier den realitätsstiftenden Charakter des „Spektakels“ an. Im Anschluss daran schlagen wir vor, Spektakel nicht als Genrebezeichnung zu verwenden, sondern damit einen bestimmten Modus des Wahrnehmens, Wissens und Fühlens zu bezeichnen, der eine spezifische Beziehung zur Welt eröffnet und damit letztlich bestimmte Weltanschauungen hervorbringt. Ein solcher, breiter Spektakelbegriff verschiebt den Fokus von rein äußerlichen Merkmalen und rückt stattdessen die Wahrnehmungsweisen der Beteiligten in den Fokus. So eignet er sich besonders für die Untersuchung des

Zusammenhangs von Wissensvermittlung und Ästhetik, ermöglicht Fragen nach den Qualia des Wissens und Erlebens. Die von Debord beschriebene im Spektakel angelegte Dominanz des Visuellen und des Sehsinns haben wir als Einladung verstanden, über den Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung und Wissen zu reflektieren.

Spektakuläres Wissen und Wahrnehmen

Eine Auseinandersetzung mit Spektakeln *der* und Spektakeln *als* Wissensvermittlung erfordert und ermöglicht Arbeit am Wissensbegriff. Dass Wissen mehr ist als eine rationale Geistesleistung, dass Dinge, Zusammenhänge, Fakten etc. auf viele verschiedene Arten und Weisen gewusst werden, ist inzwischen fachlicher Konsens.¹⁰ Trotzdem weist die Frage nach dem epistemischen Potenzial des Spektakels und der Verbindung von Episteme und Ästhetik in weitere, empirisch-kulturwissenschaftlich bislang noch nicht vollständig erkundete Richtungen. Zunächst wird an spektakulärer Wissensvermittlung deutlich, dass neben der Kognition auch Emotionen, Körper und Sinne an der Produktion von Wissen beteiligt sind. Wer sich im Planetarium unter den Nachthimmel versetzt fühlt, wer im Museum einer szenografisch vermittelten Vergangenheit auch körperlich so nahekommt, dass sich der Besuch als Zeitreise gestaltet, nutzt nicht nur den Verstand, sondern steht sinnlich-affektiv mit einer Umgebung in Kontakt, die dieses Wissen beinhaltet und an die RezipientInnen auf vielseitige Art und Weise heranträgt. Das Spektakel ist, bzw. kann es zumindest sein, ein synästhetisches, den Körper, die Sinne, die Wahrnehmung und das Denken vereinnahmendes Ereignis und macht Wissen zu einer Erfahrung. Lorraine Daston schreibt in ihrer Geschichte der Rationalität davon, dass „sich Fühl- und Wissensweisen miteinander verschlingen“¹¹ können – ein Befund, der auch auf

10 Den Facettenreichtum der in der Kulturwissenschaft verwendeten Wissenskonzeptionen zeigte nicht zuletzt das Tagungsprogramm des letztjährigen dgv-Kongresses: „Welt.Wissen.Gestalten.“ 42. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Hamburg, 7.–10. Oktober 2019.

11 Lorraine Daston: Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität. Frankfurt a. M. 2001, S. 19.

das Spektakel zutrifft und sich um weitere Aspekte ergänzen lässt. So verschlingen sich dort nicht nur Fühlen und Wissen, sondern darüber hinaus auch Wahrnehmen und Spüren. Außerdem wird deutlich, dass diese Erfahrungsmodalitäten sich gar nicht klar voneinander trennen lassen, sondern fließend ineinander übergehen (genauso wie sich die cartesianische Trennung in Körper und Geist nicht aufrechterhalten lässt). Anhand von historischen wie gegenwärtigen Fallbeispielen spektakulärer Wissensvermittlung ließe sich die Erfahrungsdimension von Wissen weiter empirisch erkunden. Dabei könnte auch die Ästhetik von Wissen und Lernen in den Blick rücken, die das Vergnügliche daran beleuchten und sogar Auskünfte über den Beitrag von Wissenserfahrungen zu Selbstentwürfen und Identitätsgestaltungen bereithalten könnte.

Mit der Konzeption von Wissen als Erfahrung rückt der sinnlich-körperliche Modus in den Fokus. Durch die multisensuelle Ansprache, die zu Immersion¹² führen und sich bis zur Überreizung steigern kann, verleiben sich Spektakel die Körper der Zuschauenden gänzlich ein und vice versa. Die RezipientInnen – die ja, wie wir schon gesehen haben, einen durchaus aktiven Anteil an Spektakeln haben – können sich intellektuell wie körperlich zu den von ihnen eröffneten Wissensräumen verhalten. Sie können sich zwar nicht immer frei in ihnen bewegen (manchmal sitzen sie auf Stühlen, müssen einem vorgeschriebenen Weg folgen oder technische Hilfsmittel bedienen), aber sie können ihre Aufmerksamkeit lenken, die Blicke und Gedanken schweifen lassen, auf bestimmte Eindrücke fokussieren oder sich in ihrer Fülle verlieren. Gleichzeitig sind Spektakel hochgradig kuratiert, lenken und steuern die Aufmerksamkeit mit vielen Effekten und forcieren absichtsvoll sinnliche Überforderung. Diese Gleichzeitigkeit macht Spektakel zu idealen Untersuchungsgegenständen, die etwas über die Situiertheit von Wissen offenbaren können.¹³ Situiertheit ist hier auch als konkrete (körperliche) Situation, in der Wissen entsteht, zu verstehen. Anhand von

12 Siehe z. B.: Stefanie Menrath, Alexander Schwinghammer (Hg.): *What Does a Chameleon Look Like? Topographies of Immersion*. Köln 2011.

13 Vgl. Donna Haraway: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies* 14, 1988, S. 575–599.

Spektakeln kann empirisch darüber geforscht werden, welche Situationen welches Wissen hervorbringen, auf welche Art und Weise Menschen sich Situiertheiten bewusst werden und wie der Körper dabei ins Spiel kommt. Darüber hinaus verweisen spektakuläre Formate der Wissensvermittlung auch auf den performativen Charakter von Wissen. Sie zeigen, wie Evidenz in der Praxis erzeugt wird und in welchem Gestus Wissen als glaubhaft erscheint.

Spektakel als Kulturtechnik und Technikkultur

Der dritte Denkansatz bezieht sich auf das Spektakel als Kulturtechnik. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf die Medien und Technologien spektakulärer Wissensvermittlung, auf das Wissen und die Kompetenzen darum und was sie für die Forschung, aber auch für die von uns als KulturwissenschaftlerInnen gewählten Formate der Wissensvermittlung bedeuten können. Diejenigen, die das Spektakel der Wissensvermittlung produzieren, stützen sich auf eine Vielzahl von technischen und medialen Artefakten, Mitteln und Technologien. Sie bedienen sich eines über viele Jahrhunderte gewachsenen Fundus an Inszenierungs- und Erzähltechniken. Diese in ihrer Entwicklung und Kontinuität zu befragen, gewährt Einblicke in die sich wandelnde Ästhetik von Wissen als Ereignis und die damit zusammenhängenden Wahrnehmungen. Auch das große Praxiswissen, das es über spektakuläre Wissensvermittlung gibt, kann als Ziel von Forschungen über die Herstellung von Evidenz, aber auch von Atmosphären und Emotionen dienen. Nicht zuletzt stehen Spektakel in engem Verhältnis zu Technikkulturen. Der Einsatz von als neu empfundenen Medien und Techniken steigert den Schauwert von Spektakeln und ist oft eine Fundstätte des Spektakulären. Technik ist nicht nur Mittel zum Spektakel, sondern steht häufig in dessen Mittelpunkt: Ob Tourismus am Hoover Dam, Mondlandung, SpaceX oder Apple-Produktvorstellungen – diese Großereignisse, die sich alle um spektakuläre oder als spektakulär inszenierte Techniken und Technologien gruppieren, sind nur einige wenige Beispiele für die Verquickung von Technik und Spektakel. Auch manche Gestaltungsbüros setzen technische Neuerung oder technische Raffinesse häufig implizit oder ganz explizit mit Wissen und Wissensvermittlung gleich. Die Bedeutung von Technikerfahrung für das Erzeugen von Spektakeln und

die Bedeutung von spektakulären Technikinszenierungen für den alltäglichen Umgang mit Technik zu untersuchen, verspricht interessante Erkenntnisse über die Beziehungen von Menschen, Technik und Wissen(-schaft) bereitzuhalten – Erkenntnisse darüber, wie sie sich einander annähern und wie diese Annäherung gesellschaftlich verhandelt wird.

Spektakuläre Wissensvermittlung als Kulturtechnik, die wir nicht nur erforschen, sondern die wir auch gestalten (können), lädt schließlich zum Nachdenken über die von uns selbst gewählten Formen der Wissensvermittlungen ein. Damit sind sowohl die Arten und Weisen des Präsentierens auf Tagungen und in Fachzeitschriften angesprochen wie auch die universitäre Lehre, für die gerade vielerorts neue digitale Formate gefunden werden (müssen). Im Verlauf der Tagung sind wir uns immer wieder unserer eigenen (und damit sind hier vor allem deutschsprachige Geisteswissenschaften angesprochen) – ehrlich gesagt eher weniger synästhetischen und multimedialen – Präsentationsformen bewusst geworden und haben in der Konfrontation mit alternativen Formaten im wissenschaftlichen Kontext ein Unbehagen daran festgestellt (Wurmfortsätze des „Spektakels“?). Diesem Unbehagen muss nun keinesfalls der Kampf angesagt werden, vielmehr kann seine produktive Erkundung etwas über unseren Anspruch an Wissenschaft als Erfahrung offenbaren: Warum hängen wir an klassischen Formen der akademischen Wissensvermittlung? Welche Versprechungen machen sie und was ermöglichen/beschränken sie? Angesichts der aktuellen Veränderungen im akademischen Lehr- und Vortragsalltag kann die Auseinandersetzung mit Wissensvermittlung als Spektakel und dem Unbehagen daran vielleicht auch zum Ausprobieren neuer Formate inspirieren – oder Gründe dafür liefern, warum dieses oder jenes nicht unbedingt ausprobiert werden muss. Technikerfahrung ist elementarer Bestandteil von Online-Lehre: Das Funktionieren oder Versagen von Telekommunikationstools, die Widerspenstigkeit von Hardware wie Kameras, Mikrofonen und Kopfhörern oder die Verwandlung von vergänglichen mündlichen Inputs in Repeat- und Download-fähige Dateien transformiert auch die vermittelten Inhalte. Hier können im Zusammenhang mit Überlegungen zur Wissensvermittlung als Spektakel neue Sichtweisen entwickelt werden, die Wissen bzw. Wissensvermittlung als digitales Ereignis in den Blick rücken.

Zum Schluss: Die neue Lust am Spektakel

Die drei vorgestellten Ansätze sind eher als eine Einladung zum Weiterdenken und Widersprechen und weniger als abschließende Ergebnisse zu lesen. In ihnen verschränken sich drei Ebenen: Mal geht es um Spektakel als Forschungsgegenstände, mal um das Spektakel als analytischen Begriff, mal um das Spektakel als Kulturtechnik und meistens um alles davon ein bisschen. Auch in der Forschungspraxis sind diese verschiedenen Bedeutungsdimensionen nicht immer klar zu trennen. Wir sind uns darüber hinaus der normativen Setzung unserer Ansätze bewusst, die dazu neigen, Spektakel positiv auszuweisen, und sicherlich an vielen Stellen noch kritischer Justierung bedürfen. Es fehlt beispielsweise die Betrachtung von gewaltvollen Ereignissen wie Schlachten (siehe Eingangszitat) oder Hinrichtungen, die ohne Frage auch als Spektakel gelten.

Angesichts der weitgehend positiven Erzählungen hat die Tagung in uns jedenfalls eine neue Lust am Spektakel geweckt, die sich auf allen drei Ebenen äußert. Zum einen hat sie das Interesse an historischen wie gegenwärtigen Spektakeln (der Wissensvermittlung) als Forschungsgegenstand verstärkt. Sie erscheinen uns mehr denn je als vielsagende Untersuchungsobjekte, die beispielsweise die Erforschung verschiedener Dimensionen von Wissen und Vergnügen, von legitimem und illegitimem Wissen ermöglichen. Die neue Lust betrifft zweitens auch die Arbeit am Spektakel als Forschungsperspektive und Analysebegriff, mittels dem Eigenschaften von Wissensvermittlung gezielt herauspräpariert, betrachtet und beschrieben werden können. Was ist damit gesagt, wenn wir etwas als Spektakel bezeichnen, und was bringt uns das für unsere Kulturanalysen? Drittens bezieht sie sich auf die Ebene des Spektakels als Kulturtechnik, die wir nicht nur untersuchen, sondern derer wir uns auch bedienen. Diese Kulturtechnik umfasst Arten des Präsentierens und Wahrnehmens, die nicht wenige KulturwissenschaftlerInnen zum Beispiel im Museumssektor aktiv mitgestalten (einem Bereich, in dem immer noch Angst vor dem Urteil „Spektakel“ vorhanden ist). Die durchaus positive Ausdeutung, die der Spektakelbegriff in unserer Tagung erfahren hat und die einzuschränken, zu hinterfragen und zu kontrastieren noch unbedingt aussteht, hat auch zum Reflektieren über den eigenen akademischen Alltag und die darin bespielten Formate der

Wissensvermittlung angeregt – und vielleicht sogar Lust auf etwas mehr akademisches Spektakel gemacht. Damit ist, das ist nun hoffentlich deutlich geworden, weder Effekthascherei noch Überwältigung gemeint, sondern ein gezielter, wohlüberlegter und mehrere Sinne ansprechender Ansatz der Wissensvermittlung, der im Idealfall sogar vergnügt.