

SETTING _ VERRÄUMLICHEN

ORT- UND RAUMFRAGEN NACHZEICHNEN

1. EINLEITUNG | S. 103
2. GEGENWÄRTIGE VERSCHIEBUNGEN | S. 105
 - »CRITICAL ZONES« | S. 105
 - ONLINE-TERRITORIEN | S. 111
3. RAUMTHEORIEN | S. 115
 - RAUM IM DISKURS DES ÄSTHETISCHEN | S. 116
 - KULTURWISSENSCHAFTLICHE ÜBERLEGUNGEN | S. 118
4. FORMATE UND GRENZZIEHUNGEN | S. 127
 - SKALIERUNGEN | S. 129
 - »WELT OHNE AUßEN« | S. 132
5. ORTE UND RÄUME | S. 136
 - TOPOGRAFIE/TOPOLOGIE | S. 140
 - ÜBER ARCHITEKTONISCHE SITUATIONEN HINAUS | S. 144
 - SZENOGRAPHIE/DISPLAY | S. 149
6. SETTING: DAS GLATTE UND DAS GEKERBTE | S. 160
7. FAZIT | S. 165

1. Einleitung

Sich in virtuellen Räumen verlaufen: Mag jene Vorstellung primär bildlich erscheinen, verliert sie doch nach und nach ihre metaphorische Färbung, sobald wir anfangen, unser gegenwärtiges Hier-und-Jetzt zu reflektieren – denken wir nur an *Log-in*-Bereiche, *Youtube*-Übertragungen und *Zoom*-Konferenzen. Praktiken des Alltäglichen verschieben sich, ebenso wie die Vorstellungen davon, was es heißt ›hier‹ oder ›präsent‹ zu sein. Räume scheinen sich in vielfacher Form zu überlagern, in ihren Funktionen, ihren Aufladungen und ihren Semantiken. Was bedeutet es, an einem Ort oder in einem Raum zu sein? Die Frage fächert sich in einer immer komplexer werdenden Weise auf: Während die Fokussierung auf das Virtuelle uns auf eine zugespitzte Weise vor bestimmte Fragen stellt, wird zugleich deutlich, dass uns die

Fragen nach Verortungen und Verräumlichungen stets nicht nur in ›digitalen Milieus‹ begegnen. Als eine ›raumgenerierende‹ und ›ortsbefragende‹ Praktik scheint das Ausstellen daher eine Sphäre zu sein, die es vermag, jene Alltagsfragen und -erfahrungen explizit zu machen.

In einer heterogenen Verflechtung von konzeptuellen Überlegungen sowie konkreteren Zugriffen entwirft das Kapitel deshalb ein Gefüge, das sich multifokal der Thematik des Räumlichen annähert. Folgende Fragen kommen dabei auf: Wo finden Ausstellungen statt und ›wo‹ sind wir, wenn wir in einer Ausstellung sind? Wie lassen sich Ausstellungen eingrenzen und lokalisieren, vor allem wenn es kein ›architektonisches Arrangement‹ gibt, das diese Fragen konventionellerweise obsolet erscheinen lässt? Welche Orte und Räume lassen Ausstellungen entstehen und von welchen werden sie wiederum selbst hervorgebracht? Was tun Räume und wie entstehen sie? Was damit in den Fokus rückt, sind zum einen Fragen nach Räumen, Orten und Lokalisierungen und zum anderen aber auch Thematiken von körperlich-materiellen Bedingungen und Involvierungen. Das folgende Kapitel setzt sich deshalb mit Fragen nach räumlichen Situationen auseinander und fragt nach Bedingungen und Effekten von Verortungs- und Verräumlichungsprozessen. Im Zuge dessen macht das Kapitel den Begriff des ›Settings‹ als einen Ausstellungsparameter fruchtbar, um damit Konfigurationen und Dynamiken ins Blickfeld zu rücken.

Eingeleitet durch einen ›virtuellen‹ Einstieg in das hybride Ausstellungsprojekt ›Critical Zones‹ des ZKM (2020) erfolgt zunächst ein Nachzeichnen von diskursiven Überlegungen im Hinblick auf die Raumthematik, indem einige kulturwissenschaftlich geprägte Raumtheorien angeführt und diskutiert werden. Daraufaufgehend findet eine Auseinandersetzung mit der Thematik von (›räumlich‹ verstandenen) Grenzziehungen und Entgrenzungsbewegungen im Kontext von Ausstellungen statt, die uns allem voran zum Begriff der Skalierung führen werden. Im nächsten Schritt setzt sich das Kapitel mit dem Verhältnis von Orten und Räumen auseinander und schlägt im Zuge dessen vor, mit dem Begriff der (post-)architektonischen Situation über klar verortbare architektonische Arrangements hinauszugehen und Ausstellungen als Situationen zu begreifen, die sowohl topografisch (Räumlichkeiten vorzeichnend) als auch topologisch (Bedingungen und Effekte des Ort- und Raumwerdens verhandelnd) verstanden werden. An der Schnittstelle zwischen Topografie und Topologie ansetzend rückt die Arbeit des Weiteren die Thematik des Szenografischen bzw. des Displays in den Fokus und diskutiert das ›Bespielen‹ (und darin die gleichzeitige Produktion) von Ausstellungsorten. Im letzten inhaltlichen Schritt führt das Kapitel die bisherigen Überlegungen zusammen und setzt sich explizit mit dem Begriff des Settings auseinander, mit dem die Polyvalenz der Räumlichkeitsthematik adressierbar gemacht werden soll. Indem Deleuzes und Guattaris Konzept des Glatten und des Gekerbten herangezogen werden, wird das Setting als ein Parameter von Ausstellungen herausgearbeitet, der Prozesse des

Verräumlichens sowohl metrisierend begreift, als auch gleichzeitig als affizierend und Intensitäten erzeugend auffasst.

2. Gegenwärtige Verschiebungen

»Critical Zones«

Die Seite kann nicht geladen werden, denn der Server scheint überlastet zu sein: Ein erneuter Versuch, Öffnen eines neuen Tabs und nach einigen Minuten gelingt das Laden doch, sodass der Livestream nun in Echtzeit verfolgt werden kann. Ein in die Website eingebettetes *Youtube*-Fenster zeigt ein inmitten einer größeren Halle situiertes Studio mit zwei großen, hellgrauen Rednerpulten, hinter denen sich, mit einem Abstand zueinander, jeweils zwei Personen befinden und das Geschehen moderieren. Wir sehen den Livestream zur virtuellen Eröffnung der Ausstellung »Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik« des ZKM in Karlsruhe, der am 22. Mai 2020 ein dreitägiges Streamingfestival einleitete, moderiert von Barbara Zoé Kiolbassa, Dominika Szope, Anett Holzheid und Peter Weibel.¹ Bedingt durch die Pandemie-Situation wurde die einst als ›analog‹ konzipierte Ausstellung binnen weniger Wochen zu einem ›digital-virtuellen‹ Event transformiert und stellte damit auf eine symptomatische und zugleich paradigmatische Weise Fragen nach dem Setting: nach raumzeitlichen Bedingungen und Präsenzkonfigurationen. Als Liveaufnahme aus dem inmitten einer Ausstellungshalle des ZKM aufgebauten ›Studio‹ via *Youtube* gesendet, wurde die Translation simultan von einem *Telegram*-Kanal begleitet sowie in einer engmaschigen Taktung über die Story-Funktion von *Instagram* beworben. Über die Videokonferenzplattform *Zoom* wurden außerdem weitere Sprecher:innen² zugeschaltet, jeweils lokalisiert in unterschiedlichen Ländern, über die Kontinente verteilt. Die sich über drei Tage umspannende Veranstaltung bot zum einen ein lineares Programm mit feststehenden Zeitslots, das Vorträge, aber auch Workshops, Gesprächsrunden, Screenings und Führungen implizierte, ermöglichte zum anderen aber auch Slots für Parallelprozesse, sodass sich Gäste über die Funktion der sog. *Breakout Rooms* bei *Zoom* synchron in einzelne ›Räume‹ begeben und in kleineren Runden parallel diskutieren konnten. Dadurch initiierte das Event unterschiedliche Möglichkeiten der Präsenz und Involvierung. Der virtuellen Eröffnung bzw. dem Streaming-Festival beizuwohnen, realisierte sich folglich auf unterschiedlichen Ebenen: Die Website des ZKM konnte aufgerufen und darüber

1 Weitere Informationen zum Festival unter: Zentrum für Kunst und Medien 2020b; Laufzeit der ›physischen‹ Ausstellung im ZKM: 23.05.2020 – 28.02.2021.

2 Das Programm samt Sprecher:innenauflistung ist abrufbar unter: Zentrum für Kunst und Medien 2020c.

der Livestream via *Youtube* angeschaut werden, es konnte eine Beteiligung am *Telegram*-Chat stattfinden sowie ein direktes ›Betreten‹ des virtuellen Raums der *Zoom*-Videokonferenz³ und damit auch eine Sichtbarmachung der eigenen Person in den ›eigenen‹ Räumlichkeiten. Aus räumlicher Perspektive fand somit eine mehrfache Überlagerung statt: Neben der Verknüpfung des zentralen Studios mit den einzelnen, weltweit verteilten ›Empfängerhaushalten‹ (eine Bewegung, die uns aus dem Präsenzzeitalter des Fernsehens wohlvertraut sein müsste), fand zugleich eine Synchronverschachtelung statt, die die ›Sender-‹ bzw. ›Empfängerpositionen‹ multiplizierte und einfaltete. So wurde Bruno Latours Haus in Frankreich ebenfalls mit zum beteiligten und zugleich sichtbaren Ort, genauso wie das Arbeitszimmer von Donna Haraway oder die Backsteinwand hinter Dipesh Chakrabarty. Doch neben dieser so gesehen geografischen Verknüpfung wurde die Heterotopizität des Events dadurch gesteigert, dass ein aktives Betreten der virtuellen Räume in Form der Videokonferenz initiiert wurde und damit all die in der Regel privaten Räumlichkeiten hinzugezogen wurden, die sonst im unsichtbaren ›Off‹ verweilen. Was sich durch das Event folglich auf eine verstärkte Weise verschob, ist die Vorstellung von Lokalisierung und damit einhergehend die Frage nach der Präsenz im Digitalen.⁴

In seiner Monografie »Kultur der Digitalität« (2017) beschreibt Felix Stalder unser gegenwärtiges Hier-und-Jetzt ausgehend von drei paradigmatischen Begrifflichkeiten: der Referenzialität, der Gemeinschaftlichkeit sowie der Algorithmizität (vgl. Stalder 2017, 13). Fernab der Definition des Digitalen in Form einer Reduktion auf eine »bestimmte Klasse technologischer Artefakte, etwa Computer« (ebd., 18) formuliert Stalder mit Digitalität ein »Set von Relationen, das heute auf Basis der Infrastruktur digitaler Netzwerke in Produktion, Nutzung und Transformation materieller und immaterieller Güter sowie in der Konstitution und Koordination persönlichen und kollektiven Handelns realisiert wird« (ebd.). Damit rücken für Stalder folglich »historisch neue Möglichkeiten der Konstitution und der Verknüpfung der unterschiedlichsten menschlichen und nichtmenschlichen Akteure« (ebd.)

-
- 3 Die direkte Beteiligung an der Videokonferenz erforderte eine Vorabanmeldung und wies eine Begrenzung auf 100 Personen auf.
- 4 Die Thematik der Präsenz wird weiter im Kap. *Präsenz_Erscheinen* aufgegriffen. Jedoch sei hier auf den damit einhergehenden topologischen Gedanken hingewiesen, der beispielsweise bei Bernhard Waldenfels in seiner Ausführung zum aktuellen und virtuellen ›Hier‹ aufkommt: »Wer sich hier befindet, ist immer im Aufbruch. Der Aufenthalt an einem Ort besagt nicht, dass wir als an einem Ort Befindliche oder als Ortsansässige an eine Raumstelle festgenagelt sind wie ein Ding. Das Hier, das sich nicht von sich selbst unterscheidet, wäre nichts weiter als eine beobachtbare Raumstelle. [...] Das Hier ist nicht statisch zu denken, sondern mobil als der Ausgangspunkt einer Bewegung wechselnder Annäherung und Entfernung, die einen bestimmten Spielraum nutzt.« (Waldenfels 2015a, 80) Auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Raum und Ort wird auch im weiteren Verlauf des vorliegenden Kapitels eingegangen.

ins Blickfeld. Der Einstieg in die Überlegungen, für den Stalder den *Eurovision Song Contest 2014*⁵ zum Ausgangspunkt nimmt, verweist vor allem auf eine »enorme Vielfältigkeit der kulturellen Möglichkeiten« (ebd., 10). Dieser Anstieg an Projekten, Referenzpunkten und -systemen (vgl. ebd., 11) sei demnach gerade symptomatisch für die gegenwärtige Kultur der Digitalität. Während Stalders Rückgriff auf das Großevent des *ESC* Transformationen und Maßstabsveränderungen über die Thematik der Geschlechtlichkeit anreißt, markiert das Eröffnungsevent des ZKM ebenfalls ein breites Spektrum an Verschiebungen, die aber zusätzlich eine metareflexive Ebene verhandeln: die Ebene von medialen Strukturen und deren Bedingungen als solche. Während uns ein gesteigerter Liveness-Charakter bis dato eher aus dem sportlichen und politischen Bereich sowie im Kontext von Preisverleihungen – sei es im wissenschaftlichen oder filmisch-musikalischen Bereich – bekannt war, bleibt der Sektor der ›bildenden‹ Kunst bislang überwiegend fern von einer solchen Form der Synchronisierung und Telepräsenz.⁶ Die Dimension des ZKM-Events wurde entsprechend an mehreren Punkten markant: Ins Englische gedolmetscht wurde die Veranstaltung in zwei sprachlichen Varianten via *Youtube* gestreamt. Hinzu kamen, wie bereits erwähnt, die Begleitung via *Telegram* sowie auf der Plattform *Instagram*, auf der sowohl die Mitarbeiter:innen des ZKM selbst Bildbeiträge posteten, als auch ›Ausstellungs- bzw. Eventbesucher:innen‹, die ihre eigenen Bilder über die Story-Funktion auf *Instagram* teilten und mit dem Account des ZKM verlinkten, sodass diese in die Story des ZKM aufgenommen wurden. Auf diese Weise entstand eine Taktung, die sowohl das Geschehen auf der Seite der Veranstalter:innen sichtbar machte, als auch die Seite der Besucher:innen, die ihr eigenes ›Dabeisein‹ inszenierten: Ein Foto von einem Wohnzimmertischchen mit einem Monitor, auf dem gerade die Liveschaltung aus dem ZKM-Studio läuft, drei Teetassen und eine Monstera im Hintergrund. Dem auf der Website platzierten Imperativ »Get involved!« (Zentrum für Kunst und Medien 2020a), der zugleich unentwegt Fragen nach räumlichen Konfigurationen und Überlagerungen nach sich zieht, konnte hierbei auf unterschiedlichen Ebenen und in verschiedenen Formen nachgegangen werden.

-
- 5 In seinen Überlegungen bezieht sich Stalder vor allem auf den Sieg der österreichischen Teilnehmerin Conchita Wurst, die als ›Teilnehmerin mit Bart‹ Diskurse von Geschlechtsidentität und Normativität breitflächig entfachte (vgl. ebd., 7f.).
- 6 Als ein kunsthistorisch durchaus hervorstechendes Format ließe sich hier etwa Gerry Schums *Fernsehgalerie* anführen, die ein entscheidendes mediales Umdenken nach sich zog, zugleich aber insofern anders funktioniert, als diese nicht *per se* auf einen Eventcharakter hinaus konzipiert wurde (s. hierzu Wevers 1988; Medien Kunst Netz 2021).



Abb. 4: »Critical Zones« (Screenshot der Webansicht), 2021. Foto: Archiv der Verfasserin.

Die Frage nach räumlicher ›Faltung‹ stellt sich jedoch nicht nur auf der Ebene des Eröffnungsvents als solches, sondern betrifft ebenfalls das, was wir gewohnt sind im primären Sinne als Ausstellung zu benennen.⁷ So findet die eröffnete Ausstellung sowohl in ›konventionellen‹ physischen Räumen statt, nämlich dem Lichthof 1+2 des ZKM-Gebäudes, sowie auch auf einer virtuellen Plattform. Die Online-Plattform⁸ beinhaltet (zum Zeitpunkt des Verfassens des Kapitels) zwölf künstlerische Arbeiten und soll stetig erweitert werden. Zugleich vollzieht die Seite außerdem eine raumzeitliche Lokalisierung, denn das Layout der Website verändert sich in Abhängigkeit von der jeweiligen Tageszeit und verortet die ›Besucher:innen‹ in Korrelation mit ihrem jeweiligen Aufenthaltsort respektive der jeweiligen Zeitzone. Was der Begriff der Plattform impliziert bzw. suggeriert, ist außerdem ein weiteres topologisches Moment, denn das virtuelle Format fungiert nicht im Sinne

7 Zur Thematik des Räumlichen im Kontext des Performativen s. auch Fischer-Lichte 2004. Wohlgermerkt sei an dieser Stelle außerdem, dass das Anliegen der Arbeit vor allem darin besteht aufzuzeigen, dass Ausstellung sich gerade nicht auf ein festgesetztes Geschehen innerhalb von einem festen architektonischen Ensemble reduzieren lässt, sondern all die Konfigurationspunkte wie die Eröffnung, die Rezeption, Werbeplakate, Stiftungsanträge etc. diese konstituieren. Die hier vorgenommene Unterscheidung zwischen dem Eröffnungsvent und der Ausstellung ›als solche‹ dient lediglich einer heuristischen Auslegung, um die damit einhergehenden Punkte deutlicher benennen zu können.

8 Siehe hierzu die Website der Ausstellung: Zentrum für Kunst und Medien 2020a. Des Weiteren verändert sich das Layout der interaktiv gestalteten Plattform durch die Mausbewegungen der Seitenbesucher:innen.

einer Raumsimulation wie etwa bei virtuellen Ausstellungsrundgängen⁹, sondern baut einen eigenen Raum auf, der nach eigenen Navigationsmechanismen und Bewegungen agiert (s. Abb. 4). So gestaltet sich die Ausstellungsplattform zu »Critical Zones« primär in einem Scrollmodus, d.h. die Inhalte werden hauptsächlich über die Bewegung von oben nach unten (sei es via Touchpad, Touchscreen oder die Maus) zugänglich.

Eingeleitet durch ein Zitat nach Donna Haraway¹⁰ sowie einer willkommen heißen Begrüßung werden wir dazu eingeladen, unseren Besuch durch das Runterscrollen zu starten. Dabei zeigen sich mehrere untereinander platzierte Textblöcke. Der Erste, der mit dem Satz »Sie betreten eine Kritische Zone!« einsetzt, gibt eine kurze inhaltliche Einleitung in die Thematik des Ausstellungsprojekts.¹¹ Der zweite, in Rot abgesetzte Block »Sie sind nicht allein. Es sind 17 Entitäten hier mit Ihnen anwesend« informiert (als eine Art »Liveticker« zur Besuchsfrequenzierung der Website) darüber, dass wir uns in einem reaktiven Interfacemodus befinden und den Raum mit weiteren, auch nicht-menschlichen Entitäten teilen.¹² Zugleich macht sich der Interaktivitätsmodus auf dieser Ebene dadurch bemerkbar, dass wir durch Mausbewegungen Spuren auf dem Hintergrund der Website hinterlassen, sodass dieser zwischen weißen und dunkelgrauen Tönen changiert. Der untere Textblock »Diese Ausstellung entwickelt sich ständig weiter. Alles ist miteinander verbunden. Hier können Sie Ihren Field Trip beginnen« greift zusätzlich verstärkt die Prozesshaftigkeit des Projekts auf und stellt als eine Art Koordinationssystem unterschiedliche »Pfade« zur Verfügung, denen wir

-
- 9 Siehe hierzu beispielsweise die Ausstellung »Writing the History of the Future. Die Sammlung des ZKM«, die einen virtuellen Rundgang anbietet (vgl. Zentrum für Kunst und Medien 2021).
- 10 »Wer sind wir? Was sind wir? Wer und was sind ›wir‹, wenn wir nicht nur menschlich sind? (nach Donna Haraway).« (Zentrum für Kunst und Medien 2020a) Anzumerken ist außerdem, dass die Zitate beim Neuaufrufen der Website wechseln. Neben Haraway wird z.B. Lynn Margulis zitiert.
- 11 Im Hinblick darauf, dass sich das Kapitel u.a. mit topologischen Fragen beschäftigt, bietet die Thematik der hier skizzierten Ausstellung eine zusätzliche Spannungsebene. Zwar kann im Hier keine ausführliche Besprechung von »Critical Zones« stattfinden, jedoch sei mit Nachdruck auf die polyvalente Verflechtung verwiesen, die sich im Ansatz von »Critical Zones« widerspiegelt: Prozessualität, Heranziehen von unterschiedlichen Entitäten, Vernetzungen, Überkreuzungen sowie Strukturen, die eine gewisse Fraktalität aufweisen.
- 12 Das Klicken auf den Button »Weiterlesen« zeigt eine weiterführende Erläuterung: »Sie sind Teil einer reaktiven Interface-Ebene. Kunstwerke, Archivmaterialien, Texte, Handlungsanweisungen und Ereignisse sind Entitäten – genau wie Sie und Ihre BegleiterInnen, die anderen BesucherInnen. Zusammen reagieren alle Entitäten aufeinander und interagieren miteinander, wodurch ein generativer Raum entsteht, der sich ständig neu zusammensetzt.« (Zentrum für Kunst und Medien 2020a) Welche Entitäten konkret zu dem jeweiligen Zeitpunkt präsent sind, wird jedoch nicht transparent gemacht.

jeweils folgen können. So haben wir beispielsweise die Möglichkeit »Beobachtung«, »Datenvisualisierung« oder »Datenanalyse« anzuklicken, oder aber eine andere Trias von Pfaden über den Button »Anderen Weg anzeigen« generieren zu lassen (was uns dann beispielsweise zu Pfaden¹³ wie »Labor«, »Zyklen«, »Holobiont« oder »Kontamination«, »Symbiose«, »Zyklen« führt).¹⁴ Das Anklicken eines der Pfade führt weiter zu einzelnen ›inselhaft‹ verteilten Blöcken¹⁵ – darunter Textfragmente, Zitate sowie Bilder, die zu den jeweiligen künstlerischen Arbeiten geleiten. Hinzu kommt, dass sich die Konfiguration der Seite mit dem Betreten eines Pfades weiter transformiert, denn die Website schichtet sich auf und erzeugt auf diese Weise eine ›Dreidimensionalität‹. Die weiter oben als ›inselhaft‹ beschriebenen Blöcke erscheinen nun in ›Layers‹, in Schichten, sodass beim Runterscrollen eine semi-transparente Ebene eines ›Dahinter‹ erscheint. Sowohl auf der bildlichen als auch auf der textlichen Ebene treten auf der Plattform unterschiedliche Modalitäten von Medialität auf: So finden sich erläuternde Texte, die die Thematik der Ausstellung aufgreifen, metareflexive Einschübe, die die Plattform selbst thematisieren sowie das Format der ›Einladung‹, bei dem wir dazu animiert werden, selbst etwas zu vollziehen.¹⁶ Die Plattform arbeitet folglich mit unterschiedlichen Referenzverhältnissen und -ebenen und entzieht sich dadurch einer linearen Beschreibung. Was in den Vordergrund gerückt wird, ist vielmehr ihre Funktionsweise eines dynamischen Gefüges, das unterschiedliche Komplexitätsebenen überlagert und unterschiedliche Formen der Involvierung impliziert.¹⁷

-
- 13 Des Weiteren tauchen als Pfade folgende Begrifflichkeiten in unterschiedlichen Konstellationen auf: »Sensoren«, »Pfleger«, »Landschaft«, »Koevolution«, »Ruinen« »Instrumente«, »Kolonialismus«, »Metamorphose«, »Alternative Kartografie«, »Gradient«, »Wald« u.v.m.
- 14 Das Projekt ›funktioniert‹ vor dem Hintergrund dessen ähnlich wie Latours »Existenzweisen« (2014), insbesondere hinsichtlich der Ebene von Verflechtungen und überlagerten Referenzen; unterschiedlichen Pfaden, die sich jeweils anders konfigurieren etc. (vgl. National Foundation of Political Science 2020a).
- 15 Durch das Anklicken von unterschiedlichen Pfaden verändern sich, zumindest nach dem eigenen Erproben der Verfasserin, jedoch nicht die dort auffindbaren Objekte, sondern ihre Zusammenstellung erscheint in einer anderen Form mit einer teils unterschiedlichen Gewichtung.
- 16 Wie etwa: »Einladung. Lege dich mit einem Ohr auf den Boden und höre genau hin. Was und wen hörst du? Auch wenn euch Mauern und Stockwerke trennen, teilt ihr euch einen Grund.« (Zentrum für Kunst und Medien 2020d); »Einladung. Für einen Moment, stelle dir all die Prozesse und Ressourcen, die dein Hiersein, deine Gesundheit, Kleidung und Ausstattung ermöglichen, als Gestalten vor, die hinter dir hergehen. Wie viel Raum nimmst du ein?« (Ebd.) Hinzu kommt außerdem ein »Questionnaire« als Form: »Where to land after the pandemic?« (Latour 2020)
- 17 An manchen Stellen gestaltet sich die Navigation und Selbstlokalisierung als äußerst herausfordernd, da zu viele unterschiedliche Ebenen überlagert bzw. unkommentiert verknüpft werden, sodass die Ausstellung etwa Assoziation mit Lyotards »Les Immatériaux« (1985) hervorruft.

Kehren wir nun erneut zum Eröffnungsevent zurück, dann rückt die multimodale und intermediale Verflechtung mit einer starken Präsenz in den Vordergrund. Der intermediale Raumwechsel, der weiter oben bereits skizziert wurde – die topologische Verquickung und Verknüpfung von unterschiedlichen geografischen Orten¹⁸, materiellen Bedingungen und Voraussetzungen (wie etwa bei den virtuellen Videokonferenzen oder Chatrooms) – markiert ein komplexes Gefüge, dem im Kontext von Ausstellungen nicht selten eine Form von »Beiläufigkeit« zugeschrieben wird, das aber ganz grundlegende Fragen und Praktiken impliziert, die in diesem Kapitel verhandelt werden. Während »analog« verlaufende Ausstellungsformate nicht weniger von jenen Fragen betroffen sind, markiert ein solches Projekt wie »Critical Zones« einen bestimmten Aspekt auf eine gesteigerte Weise – und zwar die Notwendigkeit einer Perspektivierung ausgehend vom Begriff des Settings. Wo verweilen wir, wenn wir dieser virtuellen Ausstellung beiwohnen, z.B. in einem kleinen Wintergarten einer Wohnung im Düsseldorfer Nord-Osten sitzend? Wo findet die Ausstellung statt? Es erscheint wohl offensichtlich, dass jene Fragen nicht hinreichend beantwortet werden können, wenn wir dazu neigen würden, die architektonische Gegebenheit des ZKM-Gebäudes zu benennen und als den »eigentlichen« Ort auszumachen, an dem das Geschehen stattfindet, lediglich »satellitenhaft« begleitet von den einzelnen Wohn- und Arbeitszimmern, die beiläufig ins Bild rücken. Die Verschiebungen, die das Eröffnungsevent des ZKM markiert, greifen weit darüber hinaus und signalisieren die Notwendigkeit, uns für räumliche Fragen zu sensibilisieren und die Aufmerksamkeit auf eine Weise zu schärfen, die es ermöglicht den jeweiligen komplexen Verschränkungen Rechnung zu tragen, ohne diese reduktionistisch auf eine Art zu kategorisieren, die filigrane Momente außen vor lässt oder gar für nichtig erklärt. Was uns interessiert, ist demnach das Setting und damit das Ins-Blickfeld-Rücken von räumlichen Konfigurationen und Verräumlichungsprozessen.¹⁹

Online-Territorien

Gehören das Anklicken bzw. das »Antouchen« eines Operationsfeldes und das Sich-Einwählen in virtuelle Konferenzen inzwischen zu allgegenwärtigen Praktiken des Alltags, verweist das Ausstellungsevent des ZKM, das weiter oben in Ansätzen aufgegriffen wurde, auf einige gewichtige Möglichkeitsräume und Verschiebungen. Während sich spätestens im Verlaufe der letzten Dekade auch in Kunst- und Kultureinrichtungen immer deutlicher Tendenzen nachzeichnen lassen, die allesamt

18 Damit gehen unterschiedliche soziale, politische, kulturelle sowie ökonomische Räume einher.

19 Für die Fokussierung der Momente des Aufeinander-Einstimmenden s. Kap. *Agencement_Materialisieren*.

Prozesse von Digitalisierung ausloten und sich hin auf die Digitalität einstellen und ›öffnen‹, offenbart sich die umbruchhafte Notwendigkeit auf eine unerwartet markante und dringende Weise vor allem seit dem Frühjahr 2020.²⁰ Wurde der Modus des Digitalen bis dahin als ein Handlungsfeld erprobt, das neue Möglichkeiten z.B. im Hinblick auf Kunstvermittlung oder den Handel bot, so wurde er im Zuge der Schließung von Ausstellungshäusern, der Absage von Ausstellungseröffnungen sowie Großevents wie Kunstmesen zu einer Notwendigkeit. Konnten die mit der Covid-19-Pandemie einhergehenden Einschränkungen damit zwar nicht im primären Sinne kompensiert werden, so doch zumindest andere Formen entwickelt, um einem völligen Stillstand im Kunstbetrieb entgegenzuwirken. So wenig die Aussage zutreffend wäre, dass die meisten Onlineangebote und Events im ›Digitalen‹ (sowie die dies voraussetzende Sensibilisierung und das damit verbundene Interesse an neuen Formen und Formaten) erst im Zuge der Krise aufkamen, so deutlich lässt sich behaupten, dass sich ein bestimmter Umstand erst im Kontext der Pandemie veränderte: der Präsenz- und Selbstverständlichkeitsstatus des Digitalen.

Immer häufiger lassen sich im Web Artikel und Zusammenstellungen (z.B. *Zweites Deutsches Fernsehen 2021*) finden, die auf die digitalen Angebote von Einrichtungen verweisen. Große Häuser wie Tate Modern in London, Guggenheim in New York oder in Bilbao, Eremitage in St. Petersburg, Louvre oder Musée d'Orsay in Paris, aber auch Messen (Art Basel) und Galerien²¹ bieten – unter Rückgriff auf teils unterschiedliche Konzepte und technische Methoden – Möglichkeiten im Digitalen an, sei es als virtueller 360°-Rundgang, ›digitales Erkunden‹ einzelner Werke (teils mit Rückgriff auf *Augmented Reality*, sodass das jeweilige Werk zusätzlich ›animiert‹ wird) oder ›Street View‹-artiger Einblick in die jeweiligen Häuser.²² Daneben lassen

20 Dieses Kapitel entstand überwiegend während der Corona-Pandemie und bezieht sich insbesondere auf die in Deutschland (sowie Zentraleuropa) im März 2020 beschlossenen Maßnahmen, die die Schließung von Ausstellungshäusern etc. sowie die Absage von Messen und sonstigen Großveranstaltungen nach sich zogen. Durch die unerwartete Schließung ergab sich eine sichtbare Verschiebung, deren Ausmaße zum Zeitpunkt des Verfassens noch nicht antizipierbar waren. Dennoch lassen sich bestimmte Bewegungen nachzeichnen, die eine grundsätzliche Frage des vorliegenden Kapitels ins Zentrum rückten: die Frage nach dem Setting sowie den Prozessen des Raum-Generierens und dessen ›Effekten‹.

21 Die hierbei angeführte Aufzählung ist lediglich exemplarischer Art und greift vereinzelt (überwiegend westeuropäische) Beispiele auf. Nicht außer Acht zu lassen sind im Zuge dessen aber auch Off-Projekte, die z.B. über Social-Media-Auftritte ebenso neue Formen für sich ausloten.

22 Zu verzeichnen ist des Weiteren, dass gegenwärtig viele Häuser vor allem mit *Google Arts and Culture* arbeiten, was eine bestimmte Bildästhetik aber auch Habitualisierung im Hinblick auf Bewegungen durch Websites entstehen lässt. Folgende Angebote lassen sich hier exemplarisch aufführen: Virtueller Ausstellungsbesuch (vgl. Louvre 2021); Guggenheim Bilbao via *Google Arts and Culture* (vgl. Google Arts and Culture 2021).

sich eigens in digitaler Form konzipierte Ausstellungen verzeichnen, wie beispielsweise die Projekte der Deutschen Digitalen Bibliothek (vgl. Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2020b). Darunter gibt es (hauptsächlich text- und bildbasiert) »digitale Ausstellungen« wie die von Silke Röckelein kuratierte Ausstellung »Das Gedächtnis des Tanzes« (Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2020a) oder die vom Kupferstichkabinett (Staatliche Museen zu Berlin) realisierte Ausstellung »Albrecht Dürer, 500 Jahre Meisterstiche« (Kupferstichkabinett 2021), die vor allem eine genaue Betrachtung von Objekten, so gesehen von der »eigenen Couch aus«, ermöglicht. So operieren beide Projekte auf der medialen Ebene hauptsächlich bildfokussiert (vereinzelt mit einigen Bewegtbildelementen) und produzieren den thematischen Bogen vor allem durch textliche Einbettungen. Betitelt die Website der Deutschen Digitalen Bibliothek beide Projekte als virtuelle Ausstellungen, stellt sich im Kontext der vorliegenden Arbeit zugleich die Frage, was mit einer solchen Betitelung einhergeht bzw. welche Parameter zur Verhandlung gestellt werden (müssen). Dadurch drängt sich uns die Frage auf, welche Differenzen sich festmachen lassen bzw. was sich schließlich verschiebt, wenn wir solche Formate ins Blickfeld rücken. Gleichzeitig offenbart sich die Notwendigkeit zu differenzieren, wie die jeweiligen virtuellen »Dinge« konzipiert sind und welchen Status sie für sich beanspruchen. So wird im Vergleich zwischen dem Projekt »Das Gedächtnis des Tanzes« und »Albrecht Dürer, 500 Jahre Meisterstiche« u. a. ein unterschiedliches Referenzverhältnis markant: Während die Kupferstichausstellung 2014 in »konventioneller« (d. h. nicht-virtueller) Form in der Gemäldegalerie in Berlin realisiert wurde, weist »Das Gedächtnis des Tanzes« keinen anderweitigen »analogen« örtlichen Bezug auf.

Demnach rückt die Frage nach dem jeweiligen Status der Online-Formate in den Vordergrund. Sind es Projekte, die einen eher »dokumentarischen«²³ Charakter haben, Elemente, die mit als Akteure von »analog« realisierten Ausstellungsprojekten agieren oder sind es Phänomene, die für sich die Existenzweise Ausstellung (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* sowie *Agencement_Materialisieren*) beanspruchen? Und sollten wir von der Existenzweise sprechen, stellen sich für uns zwangsläufig ebenfalls Fragen danach, was diese – vor allem im Hinblick auf all die Parameter – ausmacht. So setzen viele Einrichtungen entweder auf das digitale »Verfügbar-Machen« von Objekten oder versuchen ein räumliches Verständnis sowie Empfinden zu erzeugen, wie auch das ZKM, das eine ganze Reihe an Live-Events initiiert, die eigens im Digitalen funktionieren sollen. Auf der Website lässt sich eine eigene Rubrik zu »digitalen Events« ausfindig machen, die Livestreams über *Instagram* anbietet, Live-Rundgänge oder auch »virtuelle Eröffnungen«. Doch scheint es neben dem Aspekt der Wissensvermittlung auf eine explizite Weise ebenfalls darum zu gehen,

23 Der Begriff des Dokumentarischen wird an dieser Stelle vereinfacht gebraucht. Für eine differenzierte Auseinandersetzung s. Publikationen im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« (s. hierzu Balke 2021).

Präsenzeffekte (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*), mit Hans Ulrich Gumbrecht (2004) gesprochen, zu generieren. Das ›Von-zu-Hause-Aus‹ scheint beim ZKM, insbesondere als Konzept, gleichsam ein ›Körperevent‹ zu sein.²⁴

Rücken wir zumindest einige der angesprochenen Parameter in den Fokus, dann wird deutlich, dass Online-Formate (virtuelle Ausstellungen, virtuelle Rundgänge, digitale Events im weitesten Sinne) Verschiebungen andeuten, sei es auf der Ebene der körperlich-affektiven Involvierung, der Produktion von Atmosphären und des damit einhergehenden Präsenzbegriffs oder auch dem Modus dessen, wie Objekte zirkulieren bzw. was überhaupt und auf welche Weise zu einem Objekt-in-Ausstellung wird. Wie in den Kapiteln *Objekt_Konfigurieren* und *Agencement_Materialisieren* angesprochen, geht der Modus des Ausstellens nicht darin auf, zu ›zeigen‹ oder zu ›präsentieren‹, sondern unterscheidet sich ganz grundlegend darin, dass jener ein komplexes Gefüge entstehen lässt, das zugleich affektiv operiert. Demnach vollzieht sich ein Ausstellungsobjekt-Werden als ein kontinuierlich-diskontinuierlicher Prozess, in Folge dessen solche Positionen wie ›Kunstwerk‹, ›Betrachter:in‹ oder auch ›Sockel‹ überhaupt erst entstehen und ihre ›Position‹ immer wieder metastabilisieren müssen. Damit offenbaren sich bestimmte ›Bedingungen‹, die mitbedacht werden müssen, wenn wir digitale Events zu beschreiben ersuchen. Jedoch soll dieser Frageimpuls nicht dahingehend missverstanden werden, als handele es sich um ein Gegeneinander-Abwägen zwischen ›digitalen‹ und ›analogen‹ Events und Formaten. Gleichwohl müssen die jeweiligen Transformationsprozesse und Praktiken befragt werden, die dazu führen, dass bestimmte Formate sich als ›virtuelle Ausstellungen‹ stabilisieren können, und zwar nicht lediglich im Sinne der Praxis des Zeigens oder des Bereitstellens von Materialien (dem hier keineswegs seine Daseinsberechtigung und Produktivität abgesprochen werden soll), sondern im Sinne der Existenzweise Ausstellung. Damit rücken Fragen danach ins Blickfeld, welche Konfigurationen, welche räumlichen Modi und Überlagerungen nachgezeichnet werden können und müssen, wenn wir von Ausstellungen sprechen wollen, wenn wir zu Hause, am Arbeitstisch, auf der Couch oder auf einem Gartenstuhl auf dem Balkon mit unserem Laptop oder Smartphone verweilen und währenddessen einer ›virtuellen‹ Ausstellungseröffnung beiwohnen. All das macht offenkundig, dass es kaum hinreichend oder gar produktiv sein kann, würden wir versuchen, Ausstellungen ›räumlich-architektonisch‹ einzugrenzen oder jene in den ominösen ›digitalen

24 So äußert sich Peter Weibel folgendermaßen zu einem weiteren ›digitalen‹ Event, den Schlosslichtspielen 2020: »Wo Nähe herrscht, herrscht das Corona-Virus, deswegen werden die SCHLOSSLICHTSPIELE nicht wie üblich vor Ort eröffnet, sondern distanziert, entfernt, bei Ihnen zu Hause stattfinden. Die SCHLOSSLICHTSPIELE 2020 werden zu einer Weltpremiere – ein virtuelles Projection-Mapping, das Sie zu Hause durch die Einnahme verschiedener Beobachterpositionen steuern können.« (Weibel 2020)

Raum« abzuschieben, unter der irreführenden Prämisse, jener sei in einem immateriellen ›Nirgendwo« und lasse sich binär gedacht in einer festen Abgrenzung zu einem ›analogen« Raum denken. Sind wir daran interessiert uns mit Ausstellungen auseinanderzusetzen, dann steht es außer Frage, dass damit ebenfalls die Frage nach räumlichen Bedingungen, nach Milieus, Verortungen, Hervorbringungen, aber auch nach szenografischen Setzungen – folglich Fragen nach dem jeweiligen Setting – einhergehen. Deshalb soll im Folgenden das Setting als ein Parameter, der all jene Momente zu bündeln ersucht, diskutiert und in einer dynamischen Form erarbeitet werden.

3. Raumtheorien

Sowohl in der Ausstellungspraxis als auch in der -rezeption scheint die Frage nach dem Raum auf eine fest verankerte und beinahe zu selbstverständliche Weise zu existieren. Wir sprechen beispielsweise von Ausstellungsräumen, von Raumgestaltung, Ausstellungsarchitekturen, Atmosphären im Raum oder von Räumen, die künstlerische Arbeiten für sich beanspruchen, zeigen, darstellen, entstehen lassen. Doch je feingliedriger wir anfangen uns mit der Thematik von Kunst und Raum zu beschäftigen, desto deutlicher wird, dass es sich um eine Mannigfaltigkeit von Denkrichtungen, Ansätzen und Fragestellungen handelt, die auf eine habituell-alltägliche Weise unter den Begriff des Raums subsummiert werden, zugleich aber kaum ein breiteres Spektrum aufweisen könnten. Dies verdeutlichen auch einschlägige Publikationen, die sich vor allem in der ersten Dekade des 21. Jahrhundert vermehrt der Thematik des Raums zuwenden²⁵ und sich schließlich in ›Überblicksbänden« widerspiegeln, die es sich zum Ziel machen, ›Raum« theoretisch zu reflektieren, wie etwa die Sammelbände »Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum« (Fecht/Kamper 2000), »Texte zur Theorie des Raums« (Günzel 2013), »Raumtheorie: Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften« (Dünne/Günzel 2015) oder auch »Raumwissenschaften« (Günzel 2019). Letzterer verweist mit der Pluralform seines Titels vor allem auf die Notwendigkeit, die Mannigfaltigkeit nicht zuletzt auch ›disziplinär« zu verorten. Dieser macht zum einen deutlich, dass der Anspruch eines ›einheitlichen« Ansatzes zu Kurzschlüssen führen würde und zum anderen, dass sich die disziplinär versammelten Denkströmungen selbst durch eine Vielfalt und mehrfach überlagerte Verzweigungen auszeichnen (s. hierzu etwa Löw 2001). Um folglich der ›Gefahr« zu entkommen, unhinterfragt in den »kantischen Apriorismus« (vgl. Günzel 2019, 13) zurückzufallen, wie Stephan Günzel es in der Einleitung zu seinem Band beschreibt, ist es notwendig dem Begriff in der Pluralität seiner Ansätze zu begegnen, sich aber zugleich kritisch vom

25 Exemplarisch zu nennen sind: Lange 2001; Hofmann et al. 2004; Borsò/Göring 2004.

›Trend‹²⁶ abzusetzen, jegliche Fragestellung *per se* als eine Raumfrage aufzugreifen, weil ja »schließlich alles *irgendwie* ›räumlich‹ oder *irgendwo* ›im Raum‹ sei (ebd., 12f.).

Raum im Diskurs des Ästhetischen

Wenn wir vom Raum im Kontext von Ausstellungen sprechen, gilt es vor allem die Mannigfaltigkeit der Ansätze und den damit einhergehenden Fragen und Überlegungen als einen produktiven Impuls aufzugreifen. Dabei soll es jedoch weniger darum gehen, die Denkrichtungen unterschiedlicher Disziplinen ›allumfassend‹ und durchbuchstabierend zu rezitieren, sondern eine Konfiguration entstehen zu lassen, die eine produktive Multifokalität ermöglicht und Zugriffe erlaubt, die sich Kurzgriffen zu entziehen und bestimmte Selbstverständlichkeiten des alltäglichen Sprachgebrauchs kritisch zu markieren vermögen. Dass dabei sowohl ästhetische, soziologische, psychologische oder szenografische Annäherungen miteinander verknüpft werden, verdeutlicht erneut die thematische Polyvalenz sowie die damit einhergehende Chance, Phänomenen auf eine Weise zu begegnen, die Verhandlungen nicht nur zulässt, sondern sogar zwangsläufig verlangt.

›Innerhalb‹ von Disziplinen (gleichwohl auch hier die Frage nach der Abgrenzbarkeit stets präsent ist) lässt sich eine Geschichtlichkeit dessen nachzeichnen, wie mit dem Begriff des Raums bzw. all jenen Fragestellungen, die dieser direkt oder indirekt impliziert, im Laufe der Zeit sowie in Abhängigkeit von der jeweiligen Denkströmung umgegangen wurde. So zeigt Michaela Ott in ihrem Beitrag zu Ästhetik bzw. Kunstgeschichte als Raumwissenschaft auf, dass die Selbstverständlichkeit des Raumbegriffs sowohl historisch als auch disziplinär betrachtet starken Variationen ausgesetzt war. Beschäftigen wir uns demnach mit der Ästhetik als Disziplin (als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«, Baumgarten folgend (Ott 2019, 14)), dann weist diese zunächst kein explizites Interesse an einem Raumbegriff auf (vgl. ebd.). Und so sollte es, Otts Schilderung nach, bis ins 20. Jahrhundert hinein dauern, bis eine Verknüpfung erfolgte. Demnach führte erst der Psychologie Theodor Lipps Überlegungen im Hinblick auf räumliche Gegenstandsbeziehungen mit Kunstbestimmung zusammen (vgl. ebd.). Anachronistisch dazu verhalte es sich dagegen mit dem Raumbegriff, wenn wir den Fokus, wie Ott betont, auf die Historizität der jeweiligen Künste im Sinne einer gattungstheoretischen Debatte setzen. So lasse sich eine starke Dominanz der Klassifizierung nach einerseits ›Raum-‹ und andererseits ›Zeitkünsten‹ verzeichnen, die einen hierarchisierenden Umgang zur Folge haben sollte (vgl. ebd.): »Die Unterscheidung bestimmter Kunstgattungen entlang der Raum-Zeit-Distinktion erfolgt bereits 1766 in Gotthold Ephraim Lessings ›Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie‹, der hier die Nachahmungen

26 Für eine explizite Auseinandersetzung mit Raumparadigmen s. etwa Günzel 2015.

der Malerei von jener der Poesie unterscheidet: Erstere verwende ›Figuren und Farben in dem Raume‹, Letztere ›artikuliere Töne in der Zeit‹ [...].« (Ebd., 19) Während Lessing mit Nachdruck künstlerische Gattungsgrenzen manifestiere, seien es vor allem die »literarischen Bewegungen ab dem Sturm und Drang« (ebd.), die die Grenzen wieder aufbrechen.²⁷ Doch bleibe Lessings Klassifizierung nicht die einzige, die die Unterscheidung der Künste in einem hierarchischen Sinne längerfristig prägen sollte. So lasse sich eine kategorisierende Historisierung insbesondere auf Georg Wilhelm Friedrich Hegel zurückführen, der die Künste »entsprechend ihrem Geist, Material und Raumgehalt« (ebd., 20) einordnet. Damit leite »Hegels Auszeichnung der zeitgebundenen Künste [...] eine folgenreiche Geringschätzung raumbundener Kunstformen ein, die bis ins 20. Jahrhundert hinein wirkmächtig bleibt« (ebd., 21).

Im ausgehenden 19. Jahrhundert macht sich die Präsenz der Raumfrage auch in der Kunstgeschichte als Fach bemerkbar. So spricht Ott davon, dass die Kunstgeschichte erstmalig ihre »Stilanalysen zu Architektur, Malerei und Skulptur unter das Raumparadigma« (ebd., 14) stellte, was schließlich eine Reihe an Umwertungen nach sich zog. Während für das 20. Jahrhundert immer stärker eine Abkehr vom hierarchisierten Denken entlang der Raum- bzw. Zeitachse verzeichnet werden könne, lasse sich parallel dazu immer deutlicher eine Mannigfaltigkeit an Überlegungen und Ansätzen feststellen (vgl. ebd.).²⁸ Das Bedürfnis hin zu Überschreitung und Interventionen im ›realen Raum‹ (vgl. ebd., 15) mache sich aber vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg bemerkbar und gehe mit zahlreichen räumlichen Erprobungen und Erfindungen einher. Im Kontext dessen führt Ott Max Raphael an, der rückblickend den »Beginn eines neuen Raumideals« mit dem Kubismus ansetzt, da Picasso und Braque »die möglichen Raumerlebnisse und Raumgestaltungen« (Raphael 1986, 56f.; zit.n. ebd., 23) explizit zum Thema ihrer Auseinandersetzungen machen. Damit multipliziere sich in der Nachkriegszeit die Thematik des Raums, die sich bereits durch die modernen Avantgarden vervielfältigte (vgl. Ott 2019, 23.; s. hierzu auch Geldmacher 2015). Robert Kudielka setze dagegen eine Demarkationslinie im Hinblick auf die Kunst der 1960er Jahre an, denn während bis dato primär nach bild-internen Gestaltungslösungen gesucht wurde, verschob sich das Interesse, seiner Beobachtung nach, immer stärker hin zur künstlerischen »Parzellierung von Erfahrungsräumen« (Kudielka, 2005, 53; zit.n. Ott 2019, 16). Kudielkas Lesart nach vollzog

27 Im Zuge dessen erwähnt Ott Frühromantiker wie etwa Schlegel mit dem von ihm geprägten Begriff der ›progressiven Universalpoesie‹ (ebd.).

28 Vor allem im Hinblick auf die Darstellung des Raums differenzieren sich u.a. mit Alois Riegl immer stärker Überlegungen heraus, die unterschiedliche ›Erscheinungsformen‹ des Raums bestimmen. So schlage Riegl vor, zwischen einem ›kubischen Raum‹ einerseits und einem ›Freiraum‹ andererseits zu unterscheiden, was zugleich »die methodische Vorgabe für Erwin Panofskys spätere Raumperiodisierungen« liefern sollte (ebd., 22).

sich damit ein Wechsel von »Gegenübertreten und Davorbleiben« hin zum »Eintreten und Eintauchen« (Kudielka, 2005, 53; zit. n. ebd.). Demnach seien »Grenzgänge zwischen Skulptur, Architektur, Installation, Performance, Video und Film üblich geworden« (Ott 2019, 17). Damit kennzeichne sich das 20. Jahrhundert durch eine, wie Ott herausstellt, »bis dato unbekannt Vielfalt der ästhetischen Raumreflexion, als phänomenologische Wahrnehmungslehre, als kunsthistorische Raumperiodisierung, als philosophische Unterscheidung symbolischer Räume und verräumlichender Denkmethodik« (ebd., 22).

Kulturwissenschaftliche Überlegungen

Im Kontext von kulturwissenschaftlichen Betrachtungen stellt sich die Frage nach dem Raum ebenfalls in einer multifokalen Perspektive. Die Denkbewegungen der Kunstgeschichte und Ästhetik, die explizit vermehrt nach Darstellungs- und Erfahrungsweisen des Räumlichen fragen, vollziehen sich jedoch nicht zuletzt im Kontext von soziokulturellen und politischen Verschiebungen – und damit folglich in Abhängigkeit von kulturwissenschaftlichen sowie auch philosophischen Betrachtungen, die im Folgenden nachgezeichnet werden.

Aus kulturwissenschaftlicher Sicht führt Hartmut Böhme das gegenwärtige Interesse an Thematiken des Räumlichen auf ein breites Spektrum an Entwicklungen zurück, wie etwa auf die »neuen Verteilungen von Populationen, Gütern und Dienstleistungen unter Bedingungen der Globalisierung, die ihrerseits neue Formen der Regionalisierung und Lokalisierung hervorbringt; die »Entortung« ganzer Bevölkerungsteile in den Migrations- und Flüchtlingsströmen [...]« etc. (Böhme 2019, 191f.). Damit gehen für Böhme Umschichtungen von Zentren und Peripherien der Macht einher, Terrorismus, asymmetrische Kriege ohne Front, gesichtslose Megacities, Dessimination von Popkultur und Warenästhetik, Postkolonialismus, Kommunikationstechnologien, infrastrukturelle Netzwerke, Finanzströme, Naturprozesse, Weltwissengesellschaft, bei gleichzeitiger Verschiebung der Bedeutung von lokalem Wissen (vgl. ebd., 192).²⁹ Aus diesen heterogenen Themenfeldern und Prozessen resultieren demnach »rapide voranschreitende Transformationen der traditionellen Raumordnungen« (ebd.), die ihrer jeweiligen Historizität wegen verlangen, nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich analysiert zu werden.

Würden wir versuchen den Bogen noch weiter zu spannen und ganz »grundsätzliche« Fragen und Bewegungen der Philosophiegeschichte heranzuziehen bzw. dominante Bereiche zu markieren, dann treten hierbei vor allem zwei Felder hervor. Zum einen handelt es sich um die Frage danach – heruntergebrochen dicho-

29 Diese können jedoch, Böhmes Betonung nach, nicht durch die Ausrufung eines *spacial turns* bewältigt werden (vgl. ebd.). Dies hänge für Böhme nicht zuletzt damit zusammen, dass die Historizität der Raumforschung vom *spatial turn* »vergessen« werde (ebd., 192f).

tom formuliert –, ob der Raum als ein ›absoluter‹ und ›gegebener‹ angesehen werden muss, oder aber sich als ein relationales Gefüge gestaltet. Zum anderen – und damit geht gleichzeitig eine Ebenenverschiebung einher – umkreisen die Betrachtungen die Frage nach der Präsenz des Raums in Abgrenzung zur Zeit, im Sinne einer diskursiven Verbreitung. Raum wird in einem Kontext thematisiert, bei dem es um grundlegende Diskursverschiebungen und methodologische Fragen geht. Diese beiden Felder sollen nun skizziert werden, um sich der Frage annähern zu können, welche Konnotationen und Semantiken dessen, was mit Raum gemeint ist, auf eine produktive Weise ins Blickfeld rücken können, wenn wir von Ausstellungen sprechen. Die erste Frage nach der ›Absolutheit‹ des Raums führt zunächst zu ganz grundlegenden ›Klassikern‹ der europäischen Philosophiegeschichte. Schauen wir uns, Dirk Quadflieg folgend, Ansätze der modernen Philosophie an, dann macht sich darin vor allem ein bestimmter Wandel bemerkbar:

»Dieser Wandel betrifft in erster Linie unter anderem von René Descartes und Isaac Newton vertretenes absolutes Raumverständnis, gegen das bereits Gottfried Wilhelm Leibniz opponierte. Descartes' Perspektive auf den Raum ergibt sich aus seiner streng dichotomen Weitsicht, die zwischen einer *res cogitans* (dem Bereich der Vorstellungen) und einer *res extensa* (dem Bereich des Ausgedehnten) unterscheidet.« (Quadflieg 2019, 279)

Descartes' Raumbegriff (und die Denktradition fortführend auch der Newtons) zeichne sich in erster Linie dadurch aus, dass »die mathematisch-geometrischen Maße der Länge, Breite und Tiefe [...] unabhängig von dem Ort, an dem sich ein Gegenstand befindet, bestimmt werden [können]« (ebd.). Demnach bleibe die Ausdehnung eines Körpers – seine Substanz – bestehen, selbst wenn der Körper seinen Ort sowie seine Lage im Verhältnis zu den ihn umgebenden Körpern verändere (vgl. ebd.). Während Kant zwar ebenfalls für einen ›absoluten Raum‹ plädiert, unterscheide sich dieser insofern von dem Descartes', als Kants Raum »ausgehend vom Standpunkt des menschlichen Körpers in der Welt erklärt [wird], der gewissermaßen den absoluten Nullpunkt für die Unterscheidungen von oben/unten, vorne/hinten, rechts/links liefert« (ebd., 281). Zugleich geschieht hier eine weitere Verschiebung: »Indem Kant den Raum als eine reine Form unserer Anschauung begreift, verlegt er den cartesianischen Raum der Außenwelt vollständig in die Innerlichkeit des (transzendentalen) Subjekts. Wie die Dinge an sich selbst sind, bleibe uns verschlossen, denn wahrgenommen werden nur Erscheinungen, deren Möglichkeit durch die Kategorien unseres Verstandes bedingt ist.« (Ebd., 280) Gottfried Wilhelm Leibniz hingegen vertrete einen holistischen Ansatz, bei dem der Raum als ein »Ordnungsschema gleichzeitig existierender Dinge [fungiert], deren Raumstelle einzig durch die Entfernung zu anderen Dingen definiert wird. Die Annahme eines absoluten Raums als unabhängigen Maßstabs aller Körper ist

daher überflüssig.« (Ebd., 279f.)³⁰ Hegel wiederum bestimme den Raum als ein »abstraktes und kontinuierliches Nebeneinander von Raumstellen« (ebd., 281f.). Der Raum lasse sich als ein »Außersichsein« (ebd.) begreifen, der Außenwelt bzw. Natur angehörig. Dieser könne jedoch nicht auf die Vorstellung eines absoluten Raums zurückgeführt werden, denn ein solcher würde keinerlei Bestimmungen ermöglichen und eine völlige Gleichgültigkeit voraussetzen.³¹ Ein entscheidendes Weiterdenken Hegels bestehe aber nun darin, die Zeit (worauf wir weiter unten expliziter zu sprechen kommen werden) einzuführen, die er als »ein ›Außersichsein‹ von Jetzt-Punkten und damit gewissermaßen räumlich« (ebd., 282) begreife: »Im Unterschied zu den Raumpunkten gehen die Zeitpunkte ineinander über und bilden eine in sich differenzierte Einheit. Erst in seiner zeitlichen Dauer hat ein Gegenstand Realität und kann in seinem Verhältnis zu anderen Gegenständen räumlich, an einem konkreten Ort, erscheinen.« (Ebd., 282) Mit dem Momentum der Zeit rücke mit Hegels Überlegungen folglich auch die Frage nach einer konkreten »Ortserfahrung des Hier und Jetzt« (ebd.) in den Vordergrund und finde ein Weiterdenken in Edmund Husserls Phänomenologie. Husserl verknüpfe demnach, Quadfliegs Darlegung nach, Fragen der Geometrie mit der sinnlichen Erfahrung des Leibes. Der Leib, als Zentrum eines Wahrnehmungsfeldes, das aus verschiedenen ›Kinästhesien‹ bestehe (vgl. ebd., 283), bedinge eine Erfahrung der Welt, befinde sich aber im gleichen Zug in geschichtlich-kulturellen Prozessen. Jene Prozesse entstehen aus der Notwendigkeit heraus »einen intersubjektiven Austausch durch eindeutige begriffliche Bestimmungen von Maßeinheiten, Größenverhältnissen usw. zu gewährleisten« (ebd.).³²

30 Im Zuge dessen merkt Quadflieg Folgendes an, mit Verweis auf Deleuzes »Falte« (2017): »Mit seinem umfassenden relationistischen Ansatz, der von einer Mannigfaltigkeit von Einzelfällen auf die ihnen zugrunde liegende Regel schließt, wird Leibniz auch für das poststrukturalistische Denken anschlussfähig.« (Ebd., 280)

31 Dieser Ausführung nach bleibe der Leibniz'sche Raumbegriff in einer Abstraktion, da es ebenfalls völlig unbestimmt sei, ob eine bestimmte Richtung zur Höhe, Länge oder Breite werde (vgl. ebd., 282).

32 Die Frage nach der Zentrierung der Leiblichkeit nimmt im Laufe der modernen Philosophiegeschichte bifurkative Formen ein. Martin Heidegger (vgl. Heidegger 1993) fokussiere beispielsweise weniger die konkrete Leiblichkeit, sondern rücke vielmehr die Struktur des Weltverhältnisses in den Vordergrund (vgl. ebd., 283). Bedeutung generiere sich erst dadurch, dass Dinge aufgrund ihrer »räumlichen Relationen von Nähe und Ferne sowie ihrer Ausrichtung aufeinander« (ebd.) ihre »Plätze« erhalten. Die Welt könne demnach nicht als ein bestehender Raum mit gestellten Gegenständen gesehen werden, sondern lasse sich erst im umweltheranziehenden Bezugssystem greifen. Quadflieg führt dies wie folgt aus: »Und weil sich das Dasein nur in den zeichenhaften Verweisen seiner Umwelt verstehen kann, ist der Raum bei Heidegger »weder im Subjekt, noch ist die Welt im Raum«, sondern die Existenz des Daseins selbst ist »räumlich« [...] konstituiert.« (Ebd.) Bei Foucault, Deleuze und Derrida lasse sich, Quadfliegs Lesart nach, zugleich eine noch stärkere ›Abkehr‹ von der leiblichen Zen-

Eine Fokussierung der Leiblichkeit (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*) und damit gewissermaßen eine Fortführung Husserl'schen Denkens finde sich in der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty und später auch bei Bernhard Waldenfels wieder: »Anstatt von reinen Prozessen der Verräumlichung geht diese Richtung [der Phänomenologie, Anm. d. V.] von der fundamentalen Differenz zwischen Leiberfahrung und Fremderfahrung, Hier und Dort aus und versucht auf diesem Wege, eine differenztheoretisch inspirierte Phänomenologie des Ortes, eine ›Topophänomenologie‹ [...] zu entwerfen.« (Ebd., 284)³³ In seiner Beschäftigung mit dem Raum spricht Waldenfels zunächst von drei größeren Paradigmen: »Für das westliche Denken von Ort und Raum lassen sich, grob betrachtet, drei große Etappen unterscheiden, die allen Binnendifferenzen zum Trotz unter einer jeweils eigenen Leitidee stehen« (Waldenfels 2015a, 69). Jene Etappen gliedern sich folgendermaßen: Kosmos (bzw. Topos) (s. hierzu Waldenfels 2000, 148), Spatium (neuzeitliche Natur) sowie die ›leibliche‹ Lebenswelt (vgl. Waldenfels 2015a, 69ff.).

Für Henri Lefebvre, der das Moment von Praxis und Produktion stärker aus einer soziologischen Perspektive in den Fokus rückt, gestaltet sich der Raum vor allem in einer »Dreiheit von Wahrgenommenem, Konzipiertem und Gelebtem (räumlich gesprochen: von Raumpraxis, Raumrepräsentation und Repräsentationsräumen« (Lefebvre 2015, 338). Raum wird dadurch als ein Resultat sowie Voraussetzung von Praktiken verstanden und markiert erneut nicht zuletzt die Ebene der Relationalität. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Raum als eine ›soziale Abstraktion‹ verstanden wird, sondern wird zutiefst an Handlungen bzw. körperliche Praktiken gebunden ins Bild gerückt. So bringt Lefebvre in seinem Text »Die Produktion des Raums« (»La production de l'espace«) die Figur der Spinne ins Bild, die deutlich macht, dass es sich nicht um einen abstrakten, analytischen Denkraum handelt: »Die Produktion des Raumes beginnt hier mit der Produktion des Körpers und dehnt sich bis zur produktiven Ausscheidung eines Wohnens aus, das gleichzeitig Werkzeug und Mittel ist. Natur und Entwurf, das Organische und das Mathematische, Produzieren und Ausscheiden kann man daher genausowenig voneinander trennen wie das Innen vom Außen.« (Lefebvre 2000, 9)

Kommen wir nun zu unserem zweiten weiter oben vorgezeichneten Bereich: der Thematik des Verhältnisses zwischen Raum und Zeit. Bei seiner Auseinandersetzung mit dem Raum macht Hartmut Böhme auf die Frage nach der nicht zu-

trierung und eine Bewegung hin zu einer Struktur der zeichenhaften Verweise verzeichnen. Auch bei Heidegger lasse sich ein Wandel festmachen, da »Sein und Zeit« eine stärkere Nähe zu Husserl aufweise, während in späteren Schriften viel stärker die Sprache in den Fokus rücke, begriffen als eine »›Lichtung‹ [...], in der das ›Seiende als Seiendes allererst ins Offene‹ [...] kommt« (ebd., 283f.).

33 Beim Begriff der Topophänomenologie bezieht sich Quadflieg auf Bernhard Waldenfels (vgl. Waldenfels 2015a).

letzt auch historisch bedingten Relation zwischen Zeit und Raum aufmerksam und spricht im Zuge dessen von einem »Nachholbedarf raumanalytischer Diskursbildung« (Böhme 2019, 191). Bewegen wir uns auf dem Terrain der Geschichtswissenschaften, so lasse sich, Böhmes Ausführung nach, eine beinahe überraschende Dominanz der Zeit über den Raum verzeichnen, die sich jedoch völlig anders gestalte, begeben wir uns in Richtung der geografischen und soziologischen Raumforschung, der Architektur, Metropolenforschung, Archäologie oder Kulturgeschichte (vgl. ebd.). So schreibt Vittoria Borsò, in Anlehnung an Michel Foucault:

»Die Zeit ist gewiss die Entdeckung des 19. Jahrhunderts. Die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts fokussiert die Geschichte, und die Zeit erscheint durch die ›Entdeckung‹ von Henri Bergson als reich, fruchtbar, lebendig und dialektisch und damit interessanter als der Raum [...]. Der Raum expandiert zwar im 19. Jahrhundert durch die imperialistische Politik Europas, doch ist er gerade deswegen nicht beweglich. Er ist vielmehr hegemonial strukturiert. Erst die Zeitlichkeit als Medium der Wahrnehmung hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Qualität des Raums herbeigeführt.« (Borsò 2004, 17f.)

Wie sich bei den vorherigen Überlegungen schon abgezeichnet hat, bringt es eine grundlegende Problematik mit sich, wenn wir versuchen, Zeit und Raum gegeneinander auszuspielen, was sich auch in Böhmes, indirekt an Michael Bachtin (vgl. Bachtin 2008) angelehnte Aussage »Kultur ist ein Chronotopos« (Böhme 2019, 191) widerspiegelt. So betont auch Foucault in seinem Text »Von anderen Räumen«, selbst wenn wir unsere Zeit als das »Zeitalter des Raumes begreifen« (Foucault 2015, 317), d.h. als Zeitalter »der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten« (ebd.), gehe es nicht darum die Zeit zu leugnen, sondern »um eine bestimmte Art der Behandlung dessen, was man Zeit oder Geschichte nennt« (ebd.). Dem schließt sich auch Quadflieg an und führt im Hinblick auf die Raum-Zeit-Relation einen weiteren Gedanken aus: »Aber ebenso wenig wie der Raum einen Behälter oder eine feste Grenze meint, darf die Zeit auf die Vorstellung einer linearen, chronologischen Folge reduziert werden. Vergleichbar den von Deleuze betonten räumlichen Mannigfaltigkeiten, muss daher von einer Pluralität zeitlicher bzw. historischer Ereignisse ausgegangen werden [...].« (Quadflieg 2019, 278; s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*) Im Hinblick auf das Verhältnis von Zeitlichkeit und Räumlichkeit macht Böhme des Weiteren die Beobachtung, dass die diskursive Dominanz der Zeit, wie auch von Quadflieg beschrieben, sich nicht zuletzt in den Wissensformen manifestierte. So wird von ihm um 1800 ein Verschwinden von topologisch orientierten Wissensformen konstatiert (vgl. Böhme 2019, 191), denn an Stelle des räumlichen Tableau-Denkens der Naturgeschichte seien »temporalisierende und narrative Wissensformen« (ebd.) getreten, die von nun

an die historisch-philologischen Wissenschaften prägen sollten (vgl. ebd.).³⁴ In seinen Auseinandersetzungen mit dem Begriff des Raums aus der Perspektive der Philosophie betont Quadflieg, dass im Laufe des 20. Jahrhunderts ein Umbruch stattgefunden habe, der mit Foucault dazu führte, diskursive Zeitbezogenheit zu reflektieren und Ordnungsprinzipien in den Vordergrund von Auseinandersetzungen zu rücken. Mit Foucault wurde damit eine Denkbewegung vorgezeichnet, die die problematische Dominanz des Zeitbegriffs sowie der Geschichte als »Begründungsinstanz des Wissens« (Quadflieg 2019, 274) offenbarte.

Die Präsenz des Räumlichen sieht Quadflieg, insbesondere im Zuge von post-strukturalistischen Auseinandersetzungen, schließlich auch auf der methodischen Ebene vertreten. Jene methodische (und schließlich auch epistemologische) Relevanz lasse an Foucaults Überlegungen anknüpfen, der die von ihm geprägte Diskursanalyse ausgehend von Ordnungsprinzipien denkt und damit eine deutliche Verschiebung vornimmt (vgl. ebd.). So führt Quadflieg weiter aus: »Solche diskursiven Räume sind jedoch keine vorgegebenen Behälter, die in verschiedenen Epochen mit neuen Aussagetypen gefüllt würden. Der Umfang des jeweiligen Raums oder wissenschaftlichen Feldes wird seinerseits erst durch die ›Streuung‹ oder Verteilung der Aussagen konstituiert.« (Ebd., 275)³⁵ Der topologische Charakter der Diskursanalyse werde auch von Gilles Deleuze betont. Im Strukturalismus finde Deleuze, Quadfliegs Lesart nach, eine Form des Denkens, die es ermöglicht,

»[...] den Sinn eines Symbols oder eines Zeichens einzig aufgrund seiner Lokalisierung einer Topologie zu erschließen. Jede Struktur, sei sie linguistisch, biologisch oder ökonomisch, definiert vorgängige Orte, die von realen Dingen oder Lebewesen eingenommen werden können. Den so aufgespannten topologischen Raum bezeichnet Deleuze als ein ›reines *spatium*, das allmählich als Nachbarschaftsordnung herausgebildet wurde« [...].« (Ebd., 276)³⁶

-
- 34 Vor dem Hintergrund dessen kann demnach nicht zuletzt die Herausbildung des musealen Denkens angeführt werden (s. hierzu te Heesen 2021).
- 35 Quadflieg fokussiert den Begriff Denkraum, um Geflechte von gegenwärtigen Kontexten ausgehend zu beschreiben (im Unterschied zu einer ›Autoren-‹ und entstehungskontext-zentrierten Lesart): »Vielmehr spannt sich der Denkraum gerade durch die Differenzen, die Nah- und Fernbeziehungen der untersuchten Werke auf.« (Ebd. 287) Damit zeichnet Quadflieg eine Nähe zum Diskursbegriff von Foucault nach, versucht diesen aber zugleich abzusetzen, indem der Denkraum nicht im Sinne einer strukturellen Epochenanalyse herangezogen wird, sondern sich auf einige wenige konkrete Punkte beziehen soll: »Anders aber als eine Diskursanalyse hat die Interpretation von Texten in einem Denkraum nicht den Anspruch, die epistemologische Struktur ganzer Epochen freizulegen. Ein Denkraum entfaltet ein spezifisches Problemfeld, das sich im Hinblick auf einige wenige exemplarische Standpunkte eröffnet, und fragt nach der Bedeutung der analysierten Texte für die eigene Zeit.« (Ebd.).
- 36 Quadflieg bezieht sich hierbei auf Gilles Deleuze (vgl. Deleuze 1992, 15f.). Zu betonen sei ebenfalls, dass sich mit dieser Denkweise eine Verschiebung der Subjektposition vollzieht.

Sowohl von Foucault als auch von Deleuze werde die Struktur aber vor allem als eine »in Veränderung begriffene Mannigfaltigkeit von Relationen und Elementen« (ebd.) begriffen. Bei Jacques Derrida komme, wie Quadflieg herausstellt, eine systematische Funktion des Raumbegriffs hinzu, denn er versuche, ausgehend von der strukturalen Linguistik, das von Saussure geprägte Differenzdenken, durch das sich Zeichensysteme konstituieren, auf einen räumlich-zeitlichen Aufschub zurückzuführen (vgl. ebd., 277): »Dieser reine Prozess, den Derrida im Unterschied zu den konkreten Differenzen eines Systems *différance* nennt, findet weder in einer linearen Chronologie noch in einem bereits vorhandenen Raum statt; er muss selbst als Verräumlichung, (*espacement*), als ›Raum-Werden der Zeit oder Zeit-Werden des Raumes (*temporisation*)‹ [...] gefasst werden.« (Ebd. 277f.) In Derridas Denken werde die Differenz somit »zu Bedingung der Möglichkeit einer jeden begrifflichen Bestimmung« (ebd., 278), könne jedoch nicht als eine gegenwärtige Anwesenheit verstanden werden: »[...] [S]ie ist ein bloßes Intervall oder ein Aufschub der Gegenwart« (ebd., 278). Bildlich betrachtet wäre die Differenz demnach »der weiße Raum zwischen den geschriebenen Buchstaben oder der zeitliche Abstand zwischen gesprochenen Lauten, ein leeres Zwischen, ohne das keine sprachliche Äußerung, geschrieben oder gesprochen, verständlich wäre« (ebd.; s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*, *Intimität_Exponieren*). Was Foucault, Deleuze und Derrida, Quadfliegs Lesart nach, dabei eine, seien außerdem die Betonung der Prozessualität der Struktur sowie das Nicht-Gegeneinander-Ausspielen von Raum und Zeit (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*).³⁷

Diese werde nicht vorgängig bzw. als ›Ursprung‹ der Struktur gedacht, sondern werde selbst ebenfalls ausgehend von der symbolischen Ordnung bestimmt (vgl. Quadflieg 2019, 276).

- 37 Philosophiegeschichtlich betrachtet lassen sich demnach, wie bereits skizziert, unterschiedliche Strömungen nachzeichnen, die das Verhältnis von Raum und Zeit konstituieren. Dabei erfülle vor allem die Sprache eine paradigmatische Funktion im Hinblick auf die Betonung des Relationalen: »Wie später auch Hegel setzt Leibniz den Raum als eine logische Ordnung von Relationen an. Weil aber das räumliche Nebeneinander im Gegensatz zur linearen zeitlichen Ordnung mannigfaltige und prinzipiell unbegrenzte Beziehungen zulässt, bleibt es an sich noch völlig unbestimmt und muss, wie Hegel zeigt, durch eine zeitliche Gegenwart synthetisiert und konkretisiert werden. Dieser Primat der Zeit, der auch die Raumkonzeptionen von Kant und Heidegger beherrscht, wird jedoch im Poststrukturalismus aufgegeben. Sprache erscheint nunmehr als unendlicher Verweisungszusammenhang und offenes Relationsgefüge von Zeichen, deren Bedeutung sich allein aufgrund der Differenzen zu anderen Zeichen ergibt, ohne dass die Kette der Verweisungen auf einen letzten Ursprung zurückgeführt oder in einer absoluten Gegenwart und Anwesenheit des Sinns aufgehoben werden könnte.« (Quadflieg 2019, 285) Quadflieg führt weiter aus: »Die von Hegel und Leibniz hervorgehobene reine Relationalität des Raums beschreibt deshalb in ausgezeichneter Weise die unter anderem von Foucault, Derrida und Deleuze vertretene Auffassung der Sprache. Räumlichkeit steht dann – durchaus im Anschluss an die philosophische Tradition seit Leibniz – synonym für eine Logik der Differenz.« (Ebd., 285f.)

Die beiden Felder, die damit konturiert wurden – sowohl die Frage nach der Konstituierung und Konnotation des Raumbegriffs als auch die methodischen Überlegungen im Hinblick auf ein ›topologisches Denken‹ – zeichnen auch im Hinblick auf unsere Auseinandersetzung mit Ausstellungen zwei entscheidende Momente nach. Die Frage nach dem Raum als dem Gegenstand der Analyse offenbart zum einen die Betonung einer intermedialen und interdiskursiven Verflechtung und markiert zum anderen die Notwendigkeit, den Fokus weniger auf die Vorstellung eines ›containerhaft‹ gegebenen Raums zu lenken, sondern auf die Prozesse und Praktiken, die Verräumlichungen bedingen und initiieren. An Derrida angelehnt bietet die Denkfigur der Verräumlichung eins der entscheidenden Umschlagmomente, weshalb die Arbeit nicht lediglich von Räumen oder Orten einer Ausstellung spricht, sondern von Settings – um all diese konturierten Prozesse ins Blickfeld zu rücken und die Bedingungen des Räumlich- und Ort-Werdens zu hinterfragen und zu verhandeln. Damit ergibt sich auf der methodischen Ebene die symptomatische Konsequenz, dass die Auseinandersetzung mit Parametern der Ausstellung nicht zuletzt auch topologisch bestimmt ist und sich weniger einer primär historisierenden Erzählweise fügt. Das Sprechen ›über‹ und ›mit‹ Ausstellungen zeigt sich demnach in einer Form, die jegliche Punkte als Resultate von Praktiken begreift und damit *per se* einen polyfokalen³⁸ Zugang einfordert. Im Kontext unserer Auseinandersetzung mit Ausstellungen erscheint demzufolge vor allem der Gedanke fruchtbar, Raum als ein relationales Gefüge zu behandeln, das aus Praktiken – d.h. körperlich-materiellen Prozessen – resultiert und diese zugleich mitbedingt. Demnach gestaltet es sich als weniger produktiv, Raum im Hinblick auf Ausstellungen als ein *datum* zu behandeln, sondern als ein dynamisches Gefüge, das mit unterschiedlichen Qualitäten und in unterschiedlichen Modalitäten operiert. Denn durch das Produzieren verschiedener Zugriffe markieren die herangezogenen Überlegungen vor allem ein grundlegendes Verhältnis von Verflechtungen, die sichtbar werden, sobald wir uns mit der Raumthematik befassen. Mag es auf den ersten Blick schwerfallen, einzelne ›Zweige‹ der Raumdiskurse zusammenzubringen und sich vor Augen zu führen, inwiefern geopolitische Mechanismen neben technomedialen Entwicklungen erwähnt werden (denn diskursiv werden diese meist verstärkt auseinandergehalten), wird vor allem die Notwendigkeit sichtbar, eben solche Phänomene und Entwicklungen zusammenzudenken. So führt Böhme aus:

»Die Raumrevolutionen, die, beginnend mit Mikroskop und Teleskop, durch die Eroberungen des außersinnlichen Mikro- und Makrorums eintraten, sind historisch nicht weniger folgenreich als die imperialen Raumnahmen, die mit der

38 Der Begriff der Polyfokalen im kunstwissenschaftlichen Kontext wurde insbesondere durch Werner Hofmann fruchtbar gemacht (vgl. Hofmann 1998).

Geschichte des Kolonialismus verbunden sind. Auch die künstlerische wie medientechnische Kreation einer autonomen visuellen und akustischen, in Ansätzen auch taktilen Welt hat den sinnlichen Erfahrungsraum der Kultur von Grund auf transformiert.« (Böhme 2019, 195f.)

Im Hinblick auf die Polyvalenz der Ansätze und Diskurse sowie die damit einhergehenden Fragen nach historischer Dominanz und Hierarchisierung hält Böhme deshalb weiter fest:

»In diesem Sinn lösen sich die kulturgeschichtlich entwickelten Raumkonzepte und -strategien nicht ab, sondern sie reichern sich an, verschachteln sich, gehen miteinander mal stabile, mal flüchtige Verbindungen ein, die wenigstens eines deutlich machen: Die kulturellen Raumtypen, wie sie aus der *longue durée* traditionaler Gesellschaften entwickelt werden, reichen für die Analyse der extremen Mannigfaltigkeit heutiger Raumordnungen nicht mehr aus. Dies gilt aber auch für jedes Modell, das im Zeichen eines *spatial turn* jeweils bestimmte Dimensionen räumlicher Verteilungen, Schichtungen und Dynamiken favorisiert und sie als *das* Charakteristikum der Gegenwart ausgibt [...]« (Ebd., 205)³⁹

So zeugt auch das zu Beginn dieses Kapitels angeführte Eröffnungsereignis des ZKM von eben solchen thematischen Verdichtungen und Interessensfokussierungen. Ausstellungsraum kann demzufolge nun nicht als ein nicht zu hinterfragendes *datum* aufgefasst werden, das unabhängig von politischen, sozialen, historischen, ökologischen, ästhetischen Zusammenhängen situiert wird, sondern bezeugt geradezu die Mannigfaltigkeit und Fraktalität dessen. Das thematische Terrain faltet sich immer weiter auf und macht ein dichtes Geflecht von Referenzen sichtbar, die einerseits auf eine implizite Weise das Räumliche mitverhandeln, andererseits aber explizit Verschiebungen sichtbar machen. Folglich geht es nicht lediglich um die Neuverteilung zwischen dem ›Analogen‹ und dem ›Digitalen‹ oder dem Materiellen und dem Immateriellen, sondern um Prozesse, die deutlich herausstellen, dass es erst dann zu produktiven Betrachtungen kommen kann, wenn die

39 In seinen Überlegungen verweist Quadflieg auf die Diskrepanzen bzw. Divergenzen im Hinblick auf die Verwendung der Terminologie: »Offenbar lässt sich zwischen dem substanziellen Ausdehnungsraum Descartes' und jener zeichentheoretischen *différance*, die Derrida als eine Bewegung der Verräumlichung beschreibt, weder thematisch noch methodisch eine direkte Verbindung herstellen. Es scheint daher so, als würde der Poststrukturalismus allenfalls noch metaphorisch von Räumlichkeit sprechen. Dagegen ließe sich zunächst einwenden, dass auch Leibniz, Kant und Hegel keineswegs einen einheitlichen Raumbegriff vertreten. Mit Raum oder Räumlichkeit kann sowohl ein universelles Ordnungsprinzip, eine menschliche Anschauungsform oder ein logisches Verhältnis gemeint sein. Insofern ist gar nicht auszumachen, welche dieser Bestimmungen als ursprüngliche Bedeutung des Begriffs und welche als bloße Übertragung angesehen werden soll.« (Quadflieg 2019, 285)

einzelnen Fragenstränge in ihrer Verflechtung herangezogen werden und in ihrer Fraktalität anerkannt. Wollen wir Kurzgriffe vermeiden, so müssen die jeweiligen Einbettungen und Zusammenhänge ›interdiskursiv‹ herangezogen werden, unter Berücksichtigung dessen, dass die Thematik des Räumlichen ein vielfach überlagertes Spektrum an Zugriffen und Überlegungen nach sich zieht, was schließlich bedeutet, dass es ganz entscheidend ist, die jeweiligen situativen Ansätze zu markieren sowie deren Überkreuzungen zum Ausgangspunkt zu nehmen.

4. Formate und Grenzziehungen

Die Frage nach Abgrenzbarkeit und Lokalisierung, die uns eingangs im Hinblick auf das Digitale bzw. Virtuelle begleitete, stellt sich auch im Kontext von Ausstellungsformen, die nicht primär mit ›virtuellen‹ Räumen operieren. Sprechen wir über Ausstellungen, dann offenbart sich mit einer starken Präsenz die Schwierigkeit, Abgrenzungen vorzunehmen, ohne dabei auf Vorstellungen zurückzufallen, die meinen, das Ausstellen festgesetzt und containerhaft bestimmen zu können. Während manche Formen und Formate von Ausstellungen diese Frage zumindest nicht laut und merklich verhandeln, weisen andere dagegen Momente auf, die nicht einfach übergangen werden können. Die »Skulptur Projekte Münster«, die 1977 als internationale Großausstellung für Kunst im öffentlichen Raum initiiert wurden (vgl. Landschaftsverband Westfalen-Lippe 2020) und seitdem in einem Turnus von 10 Jahren stattfinden, greifen die Thematik von Grenzziehungen und Lokalisierungen auf eine mehrfach überlagerte Weise auf. So weist das Großausstellungsprojekt eine besondere Spannungsebene auf, die offenkundig wird, sobald wir beispielsweise einen Blick auf die Karte des »Skulptur Projekte«-Archivs werfen: Münster sowie die Region um Münster herum zeigt sich durchzogen von zahlreichen Punkten bzw. Kreisen, die in ihrer Färbung (schwarz, gelb, blau, grün, rot) jeweils auf die Arbeiten verweisen, die im Zuge der fünf ›Ausgaben‹ der »Skulptur Projekte« von 1977 bis 2017 an den jeweiligen Orten situiert waren bzw. nach wie vor sind (ausgefüllter Punkt: aktuelle Präsenz; Kreis: nicht mehr vorhanden) (vgl. Skulptur Projekte Archiv 2020; s. hierzu auch Skulptur Projekte 2017 2020). Auf diese Weise wird eine zeitlich-räumliche Interferenz sichtbar, bei der die Stadt bzw. die Region von fünf zeitlichen ›Schnitten‹ durchzogen ist, fünf Schichtungen, die sich an den Orten selbst überlagern und dadurch ein Verhältnis von Referenzen erzeugen, die unentwegt Gegenwärtigkeiten vermengen. Doch neben dem Interferenzverhältnis schlägt das Projekt einen weiteren räumlichen Spannungsbogen, der sich daraus ergibt, dass »Skulptur Projekte« explizit mit öffentlichem Raum arbeiten und dadurch Diskurse ansprechen, die nicht zuletzt Fragen nach Rahmungen und (architektonischen) Markierungen und Abgrenzungen nach sich ziehen. Dass Kunst im öffentlichen Raum sich mit einem breiten

Spektrum an Fragen konfrontieren sieht, die *indoor* meist unbeachtet bleiben, wird deutlich, sobald wir anfangen über solche Thematiken nachzudenken wie Aufmerksamkeitsstrukturen, Alltäglichkeit und Intervention, Sichtbarkeitsregimes, Beschilderungen, Rahmungen oder Symbolhaftigkeit und Repräsentativität, aber auch Witterungsbedingungen, Umwelteinflüsse und nicht zuletzt Ausgesetztsein und Vandalismus. Während die Thematik des öffentlichen Raums uns ohnehin vor Diskursuspitzungen und Verschiebungen im Hinblick auf bestimmte Parameter stellt und damit eine Art ›Sonderform‹⁴⁰ von Ausstellungen bietet, wird diese Verflechtung an Fragen und Umdenkmännern bei den »Skulptur Projekten Münster« noch weiter ausdifferenziert. In der Stadt bzw. über die Stadtgrenzen hinaus verteilt finden die Arbeiten unterschiedliche materielle Formen: von (eher konventionell) in Parks aufgestellten Skulpturen bis hin zur Zerlegung respektive Transformation von leerstehenden Gebäuden. Was damit schließlich einhergeht, ist nicht zuletzt das Verhandeln der Frage, was überhaupt als Skulptur gesehen werden kann. So zählt zu der letzten ›Kategorie‹ beispielsweise auch Pierre Huyghe's Arbeit *After ALife Ahead* (2017), die darin bestand, den ehemaligen münsteraner Eissportpalast in eine ›postapokalyptische‹ Landschaft, ein posthumanes Szenario und zugleich ein komplexes, eigenständiges Ökosystem zu transformieren (vgl. Chernyshova 2023). Die begehbare Skulptur, die hierbei erschaffen wurde, wirft Fragen nach Grenzziehungsmomenten und topologischen Bestimmungen auf. Sprechen wir von einer Ausstellungssituation, wenn wir inmitten der sandigen Landschaft innerhalb des ehemaligen Eissportpalastes stehen? Oder befinden wir uns in einer Ausstellung, zwei Stunden lang in der Schlange vor dem Gebäude stehend? Oder impliziert das Sich-Aufhalten in der Region Münster innerhalb der zeitlichen Rahmung der »Skulptur Projekte« (von Juni bis Oktober 2017) bereits einen Ausstellungsbesuch? Was sich bei diesen Fragen vorzeichnet, ist eine gewisse *Zoom-In-* und *Zoom-Out-*Bewegung, die uns zeigt, dass die Frage nach Abgrenzungen nicht auf eine festsetzende Weise beantwortet werden kann, zumindest nicht, wenn wir Kurzgriffe vermeiden wollen. Die Selbstbeteiligung der »Skulptur Projekte« als ›Großausstellung‹ impliziert also nicht zuletzt auch ein räumliches Verständnis, das sich architektonisch von bestimmenden Zuschreibungen entzieht bzw. in der Schwebelasse lässt, welche Orte mit zu den Akteuren werden (und wie),

40 Damit ist vor allem Folgendes gemeint: Wenn wir beginnen die herausgearbeiteten Parameter, die in den einzelnen Kapiteln angesprochen werden, im Hinblick auf Ausstellungen im öffentlichen Raum zu befragen, wird schnell markant, dass sich hier andere Dominanzen und Verflechtungen zwischen unterschiedlichen Parametern ergeben (z.B. die Sichtbarkeit der institutionellen Rahmung, das Verhältnis von Zeit- und Räumlichkeit, die Adressierung des Körpers, die Frage danach, in welchem Modus die jeweiligen Objekte-in-Ausstellung erscheinen, verweilen und wie diese dazu werden etc.). Wie sich also unschwer erraten lässt, eröffnet sich damit ein enormes Gefüge an Fragestellungen, das je situativ befragt werden muss und hier lediglich als kurzer Impuls aufgeworfen werden kann.

welche Räume dadurch hervorgebracht werden und in welchen Relationen diese dann u.a. zueinander stehen (bzw. welche dynamischen Strukturen sie ergeben).

Skalierungen

Die Thematisierung von Grenzziehungen bzw. Entgrenzungen führt uns, wie auf »Skulptur Projekte« eingehend angesprochen, nun zu Skalierungsbewegungen, denn was Ausstellungen erzeugen, sind nicht zuletzt Faltungen und Fraktalisierungen (s. Kap. *Intimität_Exponieren*). Sie nehmen eine unentwegte Produktion von Innen und Außen vor und initiieren *Zoom-In-* und *Zoom-Out-*Bewegungen, sodass deutlich wird, dass Ausstellungen nicht als feste Container begriffen werden können, sondern als dynamische Strukturen, die sich insofern selbst wiederholen, als sie alle als Existenzweise Ausstellung agieren, unabhängig davon, an welchem ›Punkt‹ wir eine Markierung vornehmen. Skalierung wird hierbei folglich verstanden als eine Verkleinerungs- bzw. Vergrößerungsbewegung respektive als ein Maßstabwechsel, der zwar Veränderungen nach sich zieht (denn die jeweiligen Relationen und Konfigurationen lassen andere metrische, aber auch materielle Verhältnisse entstehen), gleichzeitig aber dennoch transversal die Ausstellung reproduziert.⁴¹ D.h. unabhängig davon, ob wir bei der Situation innerhalb des Eissportpalastes ansetzen oder uns auf der Umgebungskarte einen Umriss vom Münsterland nachzeichnen (und damit gewissermaßen eine *Zoom-Out-*Bewegung vornehmen): Der Modus der Ausstellung lässt sich als Gefüge auf all diesen Ebenen aufgreifen (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) und weist demnach eine Fraktalität auf. Zugleich entstehen unentwegt Einfaltungen, denn die Ausstellungssituation innerhalb des Eissporthalle – wenn wir bei unserem Beispiel bleiben – faltet sich gewissermaßen zusammen innerhalb des Ausstellungsgefüges »Skulptur Projekte«.

Besonders offenkundig werden Skalierungen vor allem bei solchen Formaten (oder auch ›singulär‹ angelegten Projekten), die von ihrem Setting her mit vielen Wechseln und Übergängen arbeiten, die gewissermaßen ›pluriheterotop‹ werden, weil sie *ad infinitum* Ordnungen innerhalb von Ordnungen produzieren. So lassen sich hier beispielweise Formate wie die *Venedig-Biennale* (vgl. *La Biennale di Venezia 2021*) anführen, denn diese breitet sich, neben der klar markierten und abgegrenzten Areale (*Giardini* und *Arsenale*) quer über die Stadt verteilt aus und produziert dadurch ein ambigues räumliches Verhältnis. Das Setting umfasst mehrere Ebenen, die die Kassenhäuschen vor dem Zaun im *Giardini* ebenfalls heranzieht wie einzelne, in der Stadt verstreute, teils inmitten des alltäglichen Geschehens errichtete Räume. Und auch hier reproduziert sich die Frage immer weiter: befinden wir uns in

41 Zum Thema Skalierungsprobleme s. etwa das 3sat-Gespräch zwischen Gert Scobel und Claus Pias (vgl. Burstcivill 2011). Siehe hierzu außerdem Spoerhase et al. 2020.

der Ausstellung, sobald wir auf dem *Giardini*-Gelände sind und vor einem Pavillion stehen, oder wenn wir auf einer Bank im Schatten (und es muss noch nicht einmal Jeppe Heins Bank sein) unter einem Baum Platz nehmen? Und sind wir in einem Außen, wenn wir eine Steingasse in Venedig entlanglaufen und dann auf eine rote Markierung stoßen, die besagt, dass der Eingang rechts vor uns zu einem weiteren *Biennale*-Ort führt? Doch sind es nicht nur ›stadteinnehmende‹ Großformate, die das Verhältnis von Innen und Außen sowie Fragen nach Skalierungen verhandeln. So weist die Museum Insel Hombroich ebenfalls ein Setting auf, das mit starken Überlagerungen operiert. Unter der Überschrift einer »Symbiose von Kunst, Architektur und Natur« (Stiftung Insel Hombroich 2020) umfasst das »1987 eröffnete Museum Insel Hombroich [...] ein Landschaftsschutzareal von 21 ha und ist ein reines Tageslichtmuseum mit zehn begehbaren, teils als Ausstellungsgebäude genutzten Skulpturen.«⁴² Die Dopplung zwischen Skulptur und Ausstellungsgebäude, die diese Beschreibung impliziert, verweist erneut auf ein Setting, das eine komplexe, ineinandergreifende Struktur innehat. Wir verorten uns innerhalb eines Landschaftsschutzareals, inmitten eines von Feldern und Wald- bzw. Parkfragmenten durchzogenen Bereichs, der ein ›Draußen-Sein‹ mit ›Innerhalb-eines-Ausstellungssettings‹ überlagert. Folglich gestalten sich die teils begehbaren Skulpturen in einem fraktalen Verhältnis: Skulpturen, die selbst zu Ausstellungsräumen werden, die wiederum innerhalb eines Ausstellungsareals situiert sind, werden je nach Verhältnis stetig neuverhandelt.

Auch »Situation Kunst« in Bochum zeigt sich als ein Ensemble, das mit einem spannungsgeladenen räumlichen Verhältnis operiert (s. hierzu Wruck 2021). Am Park Weitmar im südlichen Teil in Bochum situiert, gestaltet sich das Ausstellungsareal als ein überwiegend geschlossener, umzäunter Bereich, welcher sich stetig neu reproduziert und Ineinanderfaltungen unterliegt: »Situation Kunst wurde als museales Ensemble aus Architektur, Natur und Kunst konzipiert und grenzt an das Parkgelände von Haus Weitmar. Die Anlage fügt sich in den natürlichen, landschaftlichen und historischen Kontext ihrer Umgebung, behauptet sich aber zugleich im Kontrast zu dieser Umgebung als eigener Ort.« (Wruck 2023)⁴³

42 Des Weiteren heißt es: »Um Kunst und Natur sinnlich erfahrbar zu machen, wird neben künstlicher Beleuchtung auf Beschreibungen, Bildlegenden, Absperrungen etc. sowie jegliche Didaktik verzichtet.« (Ebd.)

43 Die Anlage unterteilt sich dabei in zwei Ebenen, von denen die erste zwischen 1988 und 1990 entstand, und die zweite, etwas oberhalb liegende Ebene, 2006 hinzukam. Die Struktur weist hierbei vor allem eine starke Durchgeometrisierung auf: »Vier freistehende Baukörper [der ersten Ebene, Anm. d. V.] sind planvoll um ein in die dunkle Ebene eingelassenes Wasserbecken angeordnet« (Wruck 2023), sodass der Fläche ein 3 x 3-Meter-Modulsystem zugrunde liegt. Auch die obere Ebene folgt dieser Dreiertaktung. Doch neben dem Aspekt der Geometrisierung kommt ein weiterer Aspekt der ›Zuordnung‹ hinzu, der sich darin zeigt, dass den jeweiligen Baukörpern je ein eigener ›Hausbaum‹ zugeteilt wird, der jeweils eine Art Gegen-

Wie eingangs mit der Ausstellung »Critical Zones« des ZKM vorskizziert, multipliziert sich die ›Pluriheterotopie‹ zusätzlich, wenn virtuelle Räume mit herangezogen werden. Dies macht sich auf eine gesteigerte Weise exemplarisch in der Ausstellung »Whiteout« bemerkbar. So warb das NRW Forum 2019 mit der »weltweit erste[n] Virtual-Reality-Gruppenausstellung zur zeitgenössischen Performancekunst«, bei der eine »singuläre und immersive Erfahrung mit Performance-Kunst im virtuellen Raum« (Stiftung Museum Kunstpalast 2020) gemacht werden konnte.⁴⁴ Unter dem Titel »Whiteout« konnte bei der im oberen Geschoss des NRW-Forums ›lokalisierten‹ Ausstellung mit dem Aufsetzen einer VR-Brille und auf einem Drehstuhl Platz nehmend, ein ›Immersionserlebnis‹ erfahren werden. Eingetaucht in die weiße, ›endlose‹ Leere wurden in je unterschiedlichen ›Himmelsrichtungen‹ drei Punkte sichtbar, die sich beim näheren ›Herantreten‹ als Performance-Situationen offenbarten. So wurde der »White Cube in seiner extremsten Form als White Void – als unendliche weiße Leere – zum Ausgangspunkt und Setting« (ebd.). Auf diese Weise ergab sich durch das Setting der Ausstellung eine mehrfach überlagerte Situation: eine Raum-in-Raum-in-Raum Konfiguration, die erneut den Punkt markiert, dass sowohl eine physisch-architektonische Einordnung als auch eine dialektisch gedachte Aufteilung in digitale/analoge Räume zu kurz greifen und entscheidende Spannungsebenen auslassen würde. Damit offenbart sich die Notwendigkeit, Settings ins Blickfeld zu rücken, in einer gesteigerten Form, denn was dadurch sichtbar wird, sind all jene ›technischen Bedingungen‹ (s. Kap. *Agencement_Materialisieren‹) und Situierungspraktiken, die schließlich nicht zuletzt dazu beitragen, dass wir überhaupt von ›digitalen Räumen‹ und Raumerfahrungen sprechen können. Auf diese Weise zeigt sich der ›Faktor‹ des Raums in erster Linie in seiner kontinuierlichen Verhandbarkeit, seiner ›Instabilität‹, die jedoch überhaupt erst produktive Momente erlaubt oder gar bedingt.

part übernehmen soll. Dieses System markiert damit ein Geflecht von Zerteilungen, Verweisen und Zuordnungen, die die Ausstellungssituation als ein Ineinandergreifen von Ordnungen implementiert (vgl. ebd.).

- 44 Gezeigt wurden Arbeiten von Maria Hassabi, Christian Falsnaes, Va-Bene Elikem Fiatsi und New Scenario Kollektiv. Das an der Ausstellung beteiligte New Scenario Kollektiv, das auch als Duo New Scenario (Künstler Paul Barsch und Tilman Hornig) tätig ist, ist des Weiteren insofern hervorzuheben, als das Duo zeitbasierte und performative Ausstellungsformate jenseits des White Cube entwickelt. So fanden z.B. Ausstellungen in einer Stretchlimousine (CRASH), einem Dinosaurierpark (JURASSIC PAINT) oder in Körperöffnungen (BODYHOLES) statt. Die Ausstellungen von New Scenario sind außerdem ausschließlich im virtuellen Raum zu sehen: als Website, interaktive 360°-Fotos oder per VR-Brille (vgl. Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle 2020).

»Welt ohne Außen«



Abb. 5: »Welt ohne Außen« und »Parreno« in der räumlichen Überlagerung, Lichthof, Gropius Bau, Berlin, 2018. Courtesy of the artist. Foto: Archiv der Verfasserin.

Thematisch aufgegriffen wurde die Frage nach Einfaltungen und Skalierungen auch in der Ausstellung »Welt ohne Außen«. Die im Gropius Bau in Berlin im Zeitraum vom 08. Juni bis 05. August 2018 stattgefundenene Ausstellung der Berliner Festspiele »Welt ohne Außen. Immersive Räume seit den 60er Jahren«, kuratiert von Thomas Oberender und Tino Sehgal im Rahmen der Programmreihe Immersion (vgl. Berliner Festspiele 2019; s. hierzu auch Oberender/Rabe 2022), bildete einen Parcours aus künstlerischen Arbeiten und Workshops, die sich allesamt mit dem Thema der Erfahrung und Erfahrbarkeit, der Immersion und nicht zuletzt auch dem des Raums beschäftigten.⁴⁵ Auf drei Ebenen verteilt präsentierte der Bau

45 Die Thematik von »Welt ohne Außen« wurde auf unterschiedlichen Ebenen durchgespielt: Zum einen durch einen stark vorchoreografierten Parcours aus einzelnen Arbeiten, die unterschiedliche Sinne adressierten und mit haptischen und visuellen Überintensivierungen spielten, wie z. B. »reizübeflutendes Licht in der Installation von Carsten Höller oder das Un-erwartet-Ereignishafte Angesungen-Werden in Tino Sehgal's *This is so contemporary*. Zum anderen bot der zweite, nicht mehr strikt vorchoreografierte Teil der Ausstellung wiederum auf einzelne Räume verteilte Arbeiten, die einen stark immersiven Charakter auswiesen und ebenfalls die Thematik der Sinnesmodalität in unterschiedlichen Konfigurationen in vor al-

drei sich zeitweise temporal überlagernden Großausstellungen: »Philippe Parreno. Rückblick auf eine zukünftige Ausstellung« im Erdgeschoss, »Welt ohne Außen. Immersive Räume seit den 60er Jahren« in der ersten, sowie »Covered in Time and History: Die Filme von Ana Mendieta« in der oberen Etage. Besonders auffallend war dabei die Überlagerung der beiden erstgenannten Ausstellungsprojekte, die sich, bis auf eine Anfangsverschiebung von zwei Wochen (»Parreno« eröffnete bereits am 24. Mai), weitestgehend synchronisierten. Durch zwei getrennte Zugänge separiert, vollzog sich hier – bereits architektonisch bedingt – eine Interferenz, die sich aus der räumlichen Situation heraus ergab. So richtet sich die Empore im ersten Geschoss allseitig auf den Lichthof (s. Abb. 5) hin und verstärkt dadurch die visuelle Zentralisierung. »Umgeben« von der durchgängigen Empore bzw. Galerie des ersten Geschosses, ergibt sich eine Öffnung, die eine starke Verbindung zwischen dem Geschehen bzw. den Objekten des Lichthofes mit denen der ersten Etage verbindet.

D.h. während wir uns »institutionell« und physisch betrachtet in der Ausstellung »Welt ohne Außen« befinden, greifen wir visuell immer wieder in Philippe Parrenos Ausstellung hinein. Einerseits verorten wir uns damit »über« der Ausstellung, da wir auf den Lichthof herunterschauen, andererseits wird durch die Position einer gewissen Übersicht gerade ein Präsenzeffekt erzeugt, der keine klare Unterscheidbarkeit zulässt, sondern in erster Linie über das Wissen produziert wird – das Wissen, dass es sich eigentlich um zwei getrennte Ausstellungsprojekte handelt. Was diese Interferenz auslöst, ist somit ein Stärken der wechselseitigen Erfahrbarkeit, die sich auch in der jeweiligen thematischen Ausrichtung der beiden Ausstellungen widerspiegelt. Bei »Parreno« geht es, wie das folgend angeführte Zitat, entnommen von der Ausstellungsbeschreibung der Homepage der Berliner Festspiele zeigt, vor allem um das Moment der Unabgeschlossenheit und Nicht-Fixierbarkeit einer Ausstellung:

»Philippe Parrenos unbetitelt Einzelausstellung im Berliner Gropius Bau existiert noch nicht und wird vielleicht niemals genau so existieren, wie sie hier beschrieben wird. Das bedeutet aber nicht, dass sie weniger real wäre. Gewiss existiert diese Ausstellung in vielen verschiedenen Formen, die bisher rein virtuell sind – Möglichkeitsorte, die real werden könnten oder auch nicht. Bislang existiert die

lem installativ angelegten Arbeiten mit »Environmentcharakter« aufgriffen. Damit gestaltete sich insbesondere der zweite Teil als in geschlossenen Parzellen – von außen unsichtbar – stattfindende Erfahrungsräume, die mal den Geruchssinn (Wolfgang Georgsdorfs *Smeller* 2.0), mal das Visuell-Auditive (*Nightlife* von Cyprien Gaillard) oder auch das Gustatorische (Teazeremonie von Dambi Kim und Isabel Lewis) fokussierten – allesamt extrem »körperliche« Erfahrungsmodi, die die Thematik von Innen und Außen mal im Sinne eines affektiven Überkommen-Werdens, mal eines olfaktorischen Eindringens oder dem teilweisen Orientierungsverlust im Raum (Gonzalez-Forster) materialisierten.

Ausstellung in verschiedenen Ausprägungen, die sich mit der Zeit verändert haben, darunter auch eine, die mithilfe von VR-Headsets erlebt werden kann. Momentan scheint allerdings nichts fixiert zu sein: Die Zukunft, die diese Ausstellung sich aneignen wird, bleibt offen [...].« (Berliner Festspiele 2018a)

Was hier spürbar wird, ist, neben der durchscheinenden Idee einer radikal vorgestellten Kontingenz, auch der Gedanke einer räumlich-zeitlichen Überlagerung. D.h. erneut stellt sich für uns die Frage nach einer Möglichkeit von Grenzziehungen, die in banal anmutenden Fragen wie ›Wo fängt die Ausstellung an?‹, ›Wo hört die Ausstellung auf?‹ mündet. Während die Frage nach der Unabgeschlossenheit und Veränderbarkeit einer Ausstellung ›ausstellungsimmanent‹ gestellt werden kann, d.h. also ausgehend davon, dass die Frage nach dem Ausstellungsraum im Sinne einer Grenzziehung eindeutig beantwortet werden kann, bietet die architektonische Situation des Gropius Baus aber gerade darüber hinausgreifende Momente. So lässt sich im gleichen Zug »Welt ohne Außen« als ein Verhandlungsversuch von Grenzziehungsmomenten verstehen, die in sich eine fraktale Struktur aufbauen. Wenn wir uns auf »Welt ohne Außen« als räumlich-architektonisches Konzept fokussieren, dann eröffnet sich eine Spannungsebene im Hinblick auf die Verteilung im Raum sowie die damit zusammenhängenden Bewegungen und Choreografien: Wie bewegen wir uns im Raum, welche Chronologien werden evoziert? Einerseits lässt sich die Frage prinzipiell als eine begreifen, die sich auf institutionelle Rahmungen und Settings bezieht. Diese würde dann mit solchen Überlegungen einhergehen wie ›Inwiefern gehören der Kassenbereich, die Garderobe, der Eingangsbereich, die Straße, der Stadtbezirk, die Sponsorenketten etc. zum Bereich der Ausstellung dazu?‹ Andererseits ergibt sich durch die Korrelation zwischen den beiden Ausstellungen ebenfalls eine in sich gefaltete Situation: Das Außen der Ausstellung ist eine Ausstellung. So lässt sich diese Bewegung als *Zoom-In* und *Zoom-Out* in beide Richtungen verstehen, sowohl im Hinblick auf die Entgrenzung hin zu einem vermeintlichen Außen, als auch zu einem vermeintlichen Innen – in die jeweiligen Räume und Objekte hinein. D.h. das Verhältnis kann an dieser Stelle als ein fraktales beschrieben werden – als eines, das die Innen/Außen-Unterscheidung obsolet erscheinen lässt bzw. gerade mit der Nicht-Trennbarkeit dessen spielt. Es handelt sich um Bewegungen und Wiederholungen, die mit jedem Zug die gleichen Muster nachzeichnen. So begleitet die Thematik des ›Raums im Raum‹ kontinuierlich beide Ausstellungen. Bei »Parreno« ist es zum einen die Intraaktivität mit dem Raum, wie beispielsweise in seinem Hefe-Bioreaktor, bei dem die Bedingungen im Raum (Schließen und Öffnen der Fenstervorhänge und damit regulierte Helligkeit und somit auch Stimmung in den jeweiligen Räumen)

durch metabolische Prozesse von Hefe reguliert werden.⁴⁶ In »Welt ohne Außen« geht es hingegen vermehrt um Raum-in-Raum-Situationen, die sich einerseits in der architektonischen Verbreitung sowie auch in der Auswahl der einzelnen Arbeiten bemerkbar machen. Während bei Parreno größere Räume – allem voran der Lichthof – ›bespielt‹ werden, zerteilt sich die Ausstellung in der ersten Etage in viele kleinere, architektonisch bereits isolierter gedachte ›Abteile‹, die teilweise zwar ineinander übergehen, aber in der Tat als ›Kämmerchen‹ funktionieren und nur über den Umgang der Galerie zugänglich sind.

Mit Momenten von Immersion und affektiven Adressierungen hantierend, thematisieren die Arbeiten allesamt Grenz- und Übergänge und schaffen zugleich aber auch selbst ein vielfach überlagertes Setting. Was »Welt ohne Außen« vollzieht, ist demnach das Ausloten von Grenzen und deren Überschreitungen sowohl auf der Ebene der Szenografie als auch der jeweiligen künstlerischen Positionen. Was das Ausstellungsprojekt folglich vermag, ist das Aufgreifen der Thematik des Ein- und Ausfaltens sowie Skalierens. Ob in den einzelnen ›Kämmerchen‹ des Gropius Baus oder den jeweiligen Installationen und Performances – unentwegt finden hier Ein- und Entfaltungen statt sowie ein stetiges Überlagern von Innen und Außen. Das Thema der räumlichen Verhältnisse wird zu einem *Mise en abyme*. Der Modus des Ausstellens, das unentwegte Falten und Skalieren, vervielfacht sich bei »Welt ohne Außen« und wird sowohl zu einer impliziten als auch expliziten Frage.

In seiner Auseinandersetzung mit der Monadologie bei Leibniz begreift Gilles Deleuze die Falte bestehend aus einer Triade von folgenden Operationen: dem Explizieren, dem Implizieren sowie dem Komplizieren (vgl. Deleuze 2017, 44). Während die ersten beiden Operationen in einem polaren Verhältnis zueinander stehen (Explizieren im Sinne eines Aus- bzw. Entfaltens und Implizieren im Sinne eines Einfaltens), beschreibt die dritte Operation – das Komplizieren – den Prozess des Neuordnens. Damit weist eine Struktur einen kontinuierlichen Verweischarakter auf und gestaltet sich in einer unendlichen Anzahl an Variationen.⁴⁷ Wenn wir Ausstellungen vor diesem Hintergrund als Settings thematisieren, dann zeigt sich, dass sich Faltungen ergeben und wir es – je nachdem, an welchen Stellen wir

46 Die Hefe, selbst verstanden als Akteur innerhalb eines technischen Ensembles, befindet sich, eingebettet in eine Großapparatur in einem Glaskasten, in einem der Räume und entwickelt sich in Abhängigkeit zum Sauerstoffgehalt im Raum (der wiederum mit den Bewegungen bzw. Aktionen der im Raum anwesenden Lebewesen zusammenhängt). Die im Zuge jener ›Agency‹ aufkommende Frage richtet sich bei der Arbeit aber vor allem darauf, inwiefern Parrenos Installation in einem öko-technologisierenden Sinne zu begreifen wäre (als ein technisches Ensemble), oder aber trotz des verteilten Ansatzes eine Anthropozentrierung generiert.

47 So wird beispielsweise an der Fachhochschule Potsdam im Rahmen von Digital Humanities der Vorschlag gemacht, die Falte als eine Figur bzw. einen Denkraum für interaktive und kritische Datenvisualisierungen produktiv zu machen (vgl. Brüggemann/Bludau/Dörk 2020).

jeweils ansetzen – mit Momenten von Skalierungen zu tun haben (s. Kap. *Intimität_Exponieren*). Die Strukturen werden damit gewissermaßen fraktal, denn in Abhängigkeit davon, wie weit wir rein- oder rauszoomen – wie weit wir explizieren oder implizieren –, ergibt sich jeweils ein Bild, das zugleich Momente der ›gleichen‹ ›Struktur‹, der Existenzweise Ausstellung, wiederholt. Mit Waldenfels gesprochen haben wir es mit einem Verhältnis als »Teilganzes« (Waldenfels 2000, 153) zu tun. Wir finden uns in Faltungs- und Skalierungsbewegungen wieder und produzieren diese zugleich mit. Ob wir nun bei Stadtgrenzen, einem umzäunten Gelände, dem Garderobebereich, einer bestimmten Objektkonstellation oder einem kennwortgeschützten Login-Bereich ansetzen: immer wieder werden und müssen die Grenzziehungen neuverhandelt werden. Denn nur in der Bewegung, in einem dynamischen Verhältnis können Ausstellungen eine produktive Form der Auseinandersetzung initiieren oder gar überhaupt erst zu Ausstellungssituationen werden.

5. Orte und Räume

In seinem Text »Praktiken im Raum« führt Michel de Certeau eine systematische Unterscheidung zwischen einem Ort (*lieu*) und einem Raum (*espace*) ein. Ein Ort sei demnach die Ordnung, »nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden« (de Certeau 2015, 345). Damit werde das Gesetz des ›Eigenen‹ postuliert, da jedes Ding seinen eigenen Bereich einnimmt, der sich nicht mit anderen Elementen überlagern kann. Elemente werden also ausgehend von Ordnungsverhältnissen wie etwa ›neben/vor/unter‹ situiert und beschrieben. Demzufolge sei ein Ort »eine momentane Konstellation von festen Punkten« (ebd.). Den Raum sowie seine Beziehung zum Ort beschreibt de Certeau dagegen folgendermaßen:

»Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren. Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort, das ausgesprochen wird, das heißt, von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht; er wird als Akt einer Präsenz (oder einer Zeit) gesetzt und durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben. Im Gegensatz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas ›Eigenem‹.« (Ebd.)

Jene Ambiguität der Realisierung, von der de Certeau spricht, verweist allem voran darauf, dass mit dem Raum *per se* Aktivitäten, d.h. Handlungen respektive Praktiken einhergehen: »Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt. Ebenso ist die Lektüre ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet.« (Ebd.)⁴⁸ Ein weiterer Punkt, den de Certeau anführt, betrifft außerdem die transformatorischen Momente, die sich zwischen Orten und Räumen ereignen. So beschreibt er, dass beispielsweise Erzählungen unentwegt eine Arbeit ausführen, bei der »unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt [werden]« (ebd., 346). Im Kontext der Beschäftigung mit Ausstellungspraktiken bietet die von de Certeau vorgeschlagene Unterscheidung einen Ansatzpunkt, der Ausstellungen sowohl im Hinblick auf ihre Räume – wie bereits mithilfe der kulturwissenschaftlichen Überlegungen angesprochen –, als auch ihre ›Orte‹ adressierbar macht, was uns, wie im Verlaufe des Kapitels weiter zu zeigen sein wird, zu Fragen nach Lokalisierungen und ›Locations‹ führen wird. Doch gilt es dabei, de Certeaus Lektüre folgend, nicht, Ausstellungsorte und -Räume als zwei separate Kategorien zu thematisieren, sondern allem voran die Momente des Transformatorischen in den Vordergrund zu rücken. Denn in Analogie zu dem, was de Certeau Erzählungen zuschreibt, kann *per se* auch für Ausstellungen behauptet werden, da diese unentwegt Verräumlichungen, zugleich aber auch Verortungen vollziehen und damit Orte in Räume *et vice versa* transformieren.⁴⁹ Demnach würde eine dichotome Unterscheidung zwischen Orten und Räumen zu Kurzschlüssen führen. Gegen jene Dichotomie zwischen Ort und Raum spricht sich etwa auch Bernhard Waldenfels in

-
- 48 Für eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Begriff *parcours* von de Certeau (in Abgrenzung zur *carte*) s. Ausführungen von Vittoria Borsò (Borsò 2004, 20ff.). De Certeau verweist in seinem Text außerdem darauf, dass sich eine durchaus vergleichbare Gegenüberstellung ebenfalls bei Maurice Merleau-Ponty wiederfinden lasse. So spreche Merleau-Ponty in »Phänomenologie und Wahrnehmung« (Merleau-Ponty 1974) von einem geometrischen Raum (vergleichbar dem ›Ort‹ hier) und anthropologischem Raum (vgl. de Certeau 2015, 345): »Aus dieser Sicht ›gibt es ebensoviele Räume wie unterschiedliche Raumerfahrungen‹. [...] Diese Sichtweise wird durch eine ›Phänomenologie‹ des Zur-Welt-Seins bestimmt.« (Ebd., 346)
- 49 Michaela Ott beschreibt in ihrem Beitrag »Ästhetik/Kunstgeschichte« einen in der Moderne stark zu verzeichnenden Wandel und greift das Verhältnis zwischen Orten und Räumen in der Kunst unter Einbezug von Flügge et al. (2007) wie folgt auf: »Unterschieden wird dabei zwischen dem unbestimmten Raum als ›imaginärer Ressource‹ der Kunst und dem künstlerisch ›begrenzten Ort im Raum‹, sei er ›illusionistisch vorgespiegelt‹ oder ›als Ereignisraum inszeniert‹ [...]. Als namhafteste Umkodierungen des künstlerischen Verhältnisses zwischen Raum und Ort werden die Einführung des Films, Duchamps Akzentuierung des Ausstellungskontexts und die wiederkehrende Utopie der Vereinigung von Kunst und Leben im Surrealismus angeführt.« (Ott 2019, 17; vgl. Flügge et al. 2007, 6)

seiner phänomenologischen Topik aus. In Anlehnung an Heidegger führt Waldenfels aus: »Im Deutschen pflegen wir zu sagen, etwas oder jemand sei ›an (s)einem Ort‹ oder aber ›in einem Raum‹. Der Ort, den wir durch Ortsangaben spezifizieren, gibt im Allgemeinen an, wo sich etwas oder jemand befindet oder wo etwas stattfindet (franz. *avoir lieu*, engl. *to take place*), während der *Raum* das ›Umhafte der Umwelt‹ [...] betont.« (Waldenfels 2015a, 75) Ort und Raum sollen demnach nicht dichotom gedacht werden, sondern stattdessen – in Anlehnung an den ›Leibkörper‹ (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*) – als Orts-Raum (vgl. Waldenfels 2016, 33f.)⁵⁰:

»Der Ort breitet sich mehr oder weniger aus, doch ähnlich wie der Augenblick hat er keine Teile. Von herausragender Bedeutung ist die Verbindung des Ortes mit einem Selbst, das *sich hier* befindet und dieses Hiersein auch bezeichnet. Im Gegensatz zum abstrakten Raum ist der Ort ein *lieu investi*, ein ›besetzter/belehnter/ausgestatteter Ort‹, den Derrida bis auf die platonische Chora zurückverfolgt [...]. Ausgeschlossen sind Konzeptionen, die den Ort als bloßes Datum äußerer Beobachtung behandeln. Jeder Ort hat ein wenigstens minimales Innen; er ist in sich gefaltet und bildet keine plane Fläche [...].« (Ebd. 33)⁵¹

Des Weiteren fächert sich in Waldenfels' Überlegungen eine ganz zentrale Figur auf, die sein Denken entscheidend prägt: die Figur des Fremden. Jeder Topik sei demnach ein Anderswo inhärent, eine – mit Foucault gesprochen – Heterotopie, die »von einer Atopie [unterhöhlt wird], einer Ortlosigkeit, die als *région sauvage* jede Ordnung überschreitet« (ders. 2000, 154f.). Im Zuge dessen spricht Waldenfels von Brüchen und Einschnitten, ohne die es weder Fremderfahrung noch Selbsterfahrung gäbe. Das Fremde werde gedacht als das »Außer-Ordentliche« (ders. 2015a, 82): »Das originäre Anderswo, dem unsere Erfahrung entspringt, gleicht den weißen Flecken auf der Weltkarte, nur dass diese Flecken sich nicht durch

50 »[...] [Ä]hnlich wie Husserl von einem *Leibkörper* zu sprechen pflegt, wäre es nicht unpassend, von einem *Ortsraum* zu sprechen, bei dem situative Örtlichkeit und messbare Räumlichkeit sich ineinander schieben wie Leiblichkeit und Körperlichkeit, wie der Leib, der wir sind, und der Körper, den wir haben.« (Waldenfels 2015a, 76) In seiner Monografie »Ortsverschiebungen. Zeitverschiebungen. Modi leibhafter Erfahrung« (2016) verwendet Waldenfels jedoch die Schreibweise »Orts-Raum« (ebd., 34), um eine begriffliche Unterscheidung zum Begriff des Ortsraums bei Herrmann Schmitz zu markieren.

51 Hierbei verweist Waldenfels vor allem auf die Figur der Falte bei Merleau-Ponty sowie bei Deleuze. In Bezug auf Marc Augé führt er des Weiteren aus: »Auch für Marc Augé [...] stützt sich der Ort (*lieu*) auf zumindest ein Ereignis, das stattgefunden hat (*qui a eu lieu*), während der Raum (*espace*) wie jedes Schema eine Abstraktheit hat, die sehr leicht auswuchern kann.« (Waldenfels 2016, 33; s. hierzu Augé 1994)

Entdeckungen tilgen lassen. Es verleiht dem Ort der Erfahrung Züge eines Nicht-Ortes [...].« (Ebd., 82)⁵²

Im Hinblick auf die Ausstellungen initiieren jene Ausführungen folgende Überlegungen: Der Geste folgend, die auch im Kapitel *Körper_Hervorbringen* der vorliegenden Publikation leitend ist, zeigt sich an dieser Stelle die Produktivität gerade darin, die Begrifflichkeiten nicht dichotom zu behandeln. Vom Raum zu sprechen – und die Komplexität der damit einhergehenden Konnotationen wurde bereits skizziert – bedeutet den Ort in einer Verflechtung mitzudenken. Für die Ausstellung heißt das, dass es nicht produktiv ist, diese entweder einerseits im Abstraktum des Raumbegriffs aufgehen zu lassen oder andererseits als eine ›Ansammlung‹ an Raumstellen zu begreifen. Die Ausstellung vermag es aber vielmehr, Konfigurationen zu generieren (*et vice versa*), die nicht zuletzt auch Orte der Erfahrung intensivieren und zu Verhandlungsräumen machen – und das bedeutet aber auch Nicht-Orte generieren, die sich Metrisierungen und Zugriffen verwehren.

Beschäftigen wir uns mit (Orts-)Räumen im Ausstellungskontext, dann stellen sich uns nicht zuletzt Fragen nach den jeweiligen Qualitäten und, in weiterer Konsequenz, auch nach ›Funktionsweisen‹. Dem Räumlichen ist somit eine Frage nach den jeweiligen Bestimmungen und Beschreibungen inhärent. Denken wir an Ausstellungen, dann werden in erster Linie beispielweise die atmosphärischen Qualitäten des Raums befragt (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*), doch wird im gleichen Zug erkennbar, dass jene Frage nach Qualitäten und Modi weitere Faltungen nach sich zieht. Bewegen wir uns auf der Ebene des Modalen und bemühen uns um eine Typologie, dann fächern sich Kaskaden von Zugriffen und Bestimmungen auf. So schlägt Hartmut Böhme beispielweise eine kulturwissenschaftlich motivierte Beschreibung vor und nennt drei Raumtypen⁵³: den Bewegungs-, den Bahnungs- und den Schwellenraum. Der Bewegungsraum ist für Böhme primär leibphänomenologisch konnotiert und setzt sich, in Anlehnung an Herrmann Schmitz, aus einem Orientierungs-, einem Sinnes- und einem Gefühlsraum zusammen.⁵⁴ Der

-
- 52 Des Weiteren betont Waldenfels die grundlegende Bestimmung des Wo, denn jenes trage entscheidend zur Bestimmung eines Wer und Was bei: »Die Ortsbestimmung ist kein bloßes Akzidenz einer Substanz. Dass ich zugleich hier *und anderswo* bin, bedeutet dann, dass ich zugleich ich *und ein anderer bin*. Rimbauds berühmter Ausspruch *Je est un autre* sollte mit dem Satz *La vraie vie est absente* in einem Atemzug gelesen werden, nicht im Sinne einer romanisierenden Verflüchtigung des Hier, sondern im Sinne einer originären Fremdheit des Hier, die ohne eine bestimmte Form von Alibi nicht zu denken ist [...].« (Ebd., 79)
- 53 Kulturhistorisch betrachtet spricht Böhme von zwei grundlegenden Weisen sich der Raumthematik anzunähern: als Mikro- sowie als Makroraum. Während der Makroraum im Sinne einer Annäherung vom ›Kosmos‹ aus beispielsweise von Johann Gottfried Herder und Alexander von Humboldt vertreten wurde, entwickelten sich immer mehr Auseinandersetzungen, die sich auf der Mikroebene mit dem Raum befassten (vgl. Böhme 2019, 193).
- 54 Böhme führt die Überlegung wie folgt aus: »Raum ist dasjenige, was die Kompaktheit und Widerständigkeit der Dinge und des je eigenen Leibes erfahren lasst. *Lage* ist die Artikulati-

Bahnungsraum verweist auf Kultur als Entwicklung von Topografien (vgl. Böhme 2019, 198), sei es auf der Ebene des Ackers, des Hauses, des Pfads oder der Route, »denn graphé meint die Einritzung, Kerbung, das in Stein Gehauene, das Eingegrabene, aber auch das Bestimmte und Bezeichnete. Dieser Bahnungsraum ist, historisch und kulturtypologisch, variabel.« (Ebd., 198) Damit seien Momente von raumschaffender Territorialisierung gemeint: Etwas wird angebaut und bewohnt. Verräumlichung und Verstetigung gehören demnach mit zu den grundlegenden Praktiken, die überhaupt erst Grenzziehungen und Abwehrmechanismen ermöglichen (vgl. ebd., 199). Diese Überlegung geht schließlich auch in den dritten Raumtypus über, den Böhme vorstellt – den Schwellenraum. Im Hinblick auf Prozesse von Grenzziehungen betont Böhme, in Anlehnung an Victor Turner (vgl. Turner 1967), die Liminalität – die Notwendigkeit jeglicher Kultur Übergangsräume zu schaffen, um Ordnungen entstehen zu lassen und zu stabilisieren. Auf diesem Wege entwickle jede Kultur »eine eigene religiöse Topik [...], zum Beispiel das Netzwerk der Reliquien und Pilgerpfade« (Böhme 2019, 200).⁵⁵ In Analogie dazu erscheint der Schritt naheliegend, auch Ausstellungen dahingehend zu »typologisieren«. Wir können von Ausstellungen im Sinne von Bewegungs- oder Schwellenräumen sprechen oder aber andere Formen von Raumorganisationen (assoziativ gesprochen etwa Entzugsraum, Verhandlungsraum, Begegnungsraum, Ruine, Sackgasse etc.) heranziehen. Doch wird schnell deutlich – vor allem wenn wir uns situativ auf konkrete Ausstellungssettings einlassen – dass eine Ausstellungstypologie, die es für sich beansprucht, »grundlegende« Raumtypen festmachen zu können, den jeweiligen Situationen nicht gerecht werden würde, denn was Ausstellungen vermögen, und darin besteht eine ihrer gewichtigen Modalitäten, ist das Generieren von Konfigurationen, die ganz unterschiedliche Raummodi und -qualitäten entstehen lassen und folglich unendliche Faltungen und Skalierungsbewegungen vornehmen (können).

Topografie/Topologie

Ein weißer, rechteckiger Raum, bodendeckend befüllt mit wild bewachsener Erde, grünen, wachsenden Sträuchern und Bäumchen; ein etwas größerer, liegender

on der Dinge in ihrer lastenden Verteilung im Raum. So erst werden sie zu Gegen-Ständen. Raum wird erst eröffnet und (aus-)gerichtet durch Bewegung. Beides geht vom Leib aus. Er liefert die erste Raumgliederung. Der Leib emergiert, um mit Michel de Certeau (1988) zu sprechen, keine *carte*, sondern einen *parcours* [...].« (Böhme 2019, 197f.)

55 Bei seinen Überlegungen verweist Böhme auf Fragen nach Machtstrukturen- und beziehungen, die über die Frage nach dem Raum thematisiert werden und markiert dabei Momente des Geostrategischen, die sich ebenfalls im Wandel befinden: »Luft-, Wasser- und Erdraum scheinen wiederum durch zwei weitere geostrategisch gewichtige Bereiche an Bedeutung zu verlieren: Energie und Information.« (Ebd., 205)

Baumstammüberrest sowie eine sich inmitten des Raums abzeichnende, dicht bewachsene Wasserstelle, die von Besucher:innen umwandert werden – so lässt sich auf den ersten Blick, ziehen wir die Fotografie (s. Abb. 6) heran, eine Arbeit von Fabian Knecht beschreiben (vgl. Knecht 2020).⁵⁶



Abb.6: Fabian Knecht: ISOLATION (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E) (Ausstellungsansicht), 2019. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Setzen wir uns etwas intensiver mit der Arbeit auseinander, dann kommt es auf einmal zu einem Kipppunkt und es zeigt sich eine komplexe und in sich gefaltete Situation. Die Arbeit muss bifokal beschrieben werden: Von Innen betrachtet finden wir uns in einem ›klassischen‹ White Cube wieder, teils zugeschüttet mit Erde und bewachsen von Pflanzen. Von ›Außen‹ offenbart sich dagegen ein ganz anderes Bild, denn aus dem Perspektivwechsel heraus entpuppt sich der White Cube plötzlich als ein tatsächlich inmitten eines Waldes situierter, provisorischer Raum, in und um die Flora herum gebaut (s. Abb. 7). Fabian Knechts Ausstellung mit dem Titel ›ISOLATION (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E)‹ (2019) greift damit mehrere Fragen auf, die das Nachdenken über Settings implizieren (s. hierzu Hannah/Samman 2019).

56 Als ›Vorläufer‹ können im Zuge dessen etwa Ansätze von Jean-Claude und Christo, aber auch Katharina Grosse oder Pierre Huyghe genannt werden, die ebenfalls eine Innen-Außen Thematik fokussieren.



Abb. 7: Fabian Knecht: ISOLATION (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E) (Ansicht von außen), 2019.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

An welchem Ort und in welchem Raum findet die Ausstellung, die wiederum mit der künstlerischen Arbeit gewissermaßen »zusammenfällt«, statt? »ISOLATION (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E)« gestaltet sich in einer mehrfach überlagerten Auseinandersetzung mit der Thematik des Orts-Raums: Es erzeugt ein Bündel an kunstwissenschaftlichen Referenzen (etwa in der Verflechtung von Installation, Intervention, Environment und Land Art), adressiert die Ebene des Institutionellen (insbesondere in der direkten Referenz zum White Cube und dem damit einhergehenden institutionskritisch auslegbaren Modus des Zeigens), greift ein Faltungsmoment von Innen und Außen auf (denn »innerhalb« der Ausstellung zu sein heißt zugleich »draußen« im Wald zu verweilen). Somit werden mit der Ausstellung bzw. der Arbeit von Knecht Fragen nach Displays und Szenografien, nach Verortung und Lokalisierung (vor allem durch die Angabe der Geodaten) und nicht zuletzt aber auch nach Produktionen von Räumen aufgeworfen.

In seinem Text »Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen. Beobachtungen zu einigen Grundfragen der Szenografie und zum Ausstellen als kultureller Tätigkeit« (2016) beschreibt Gregor Isenbort das Ausstellen als ein »standortgebundenes Handeln, das sich dieser Bedingung der Standortgebundenheit versichern muss« (Isenbort 2016, 6). Das Ausstellen sei »entsprechend eine Tätigkeit, die Orte zuweist, und diese ist selbst eine Tätigkeit, der Orte zugewiesen werden [...]« (ebd., 7). Im Kontext der vorliegenden Auseinandersetzung stellt uns diese Äu-

ßerung zunächst vor eine Ambivalenz. Scheint es zum einen naheliegend und relevant, Isenbort dahingehend Recht zu geben, dass das Ausstellen als solches (wie mit Fabian Knechts ›Wald‹-Ausstellung angedeutet) Orte zuweist, Ordnungen schafft und insofern ortsgebunden ist, als es, der tradierten Vorstellung nach, an einem Ort stattfindet, rückt zum anderen (wie auch eingangs mit dem Eröffnungs-event des ZKM aufgezeigt) die Beobachtung in den Fokus, dass der Faktor der Standortgebundenheit als deutlich weniger selbstverständlich aufgefasst werden muss. Was sich vielmehr offenbart, ist gerade die Notwendigkeit, die Prozesse des Ort- und Raum-Werdens zu befragen, wohlwissend um ihre Veränderbarkeiten und Stabilisierungsabhängigkeiten. In ihrem Text »Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift« (2015) greift Vittoria Borsò die Thematik des Raums wie folgt auf:

»[...] Topo-Graphie impliziert vielmehr einen Bindestrich und meint das Schreiben, das Einkerbungen des Raums. [...] Denn Raum ist nicht vorgegeben, sondern wird produziert – dies ist auch die Grundannahme der literarischen oder kulturwissenschaftlichen Topographien, die mehr oder weniger explizit auf topologischem Denken beruhen, insofern ›Topologie‹ als Lehre des Raums zugleich eine kritische Reflexion über die Bedingungen der Produktion, der Dynamik oder der Emergenz von Raum ist.« (Borsò 2015, 279)

Mit Topografie verknüpfe sich folglich die Praktik des Be- und Einschreibens, des Erfragens, des Nachgehens eines Orts. Gewissermaßen in Abgrenzung dazu sehe Isenbort die Topologie, als die Lehre von den Orten, zugleich auch als die »Lehre von den Voraussetzungen, Regeln und Praktiken der Ortszuweisung« (Isenbort 2016, 7).⁵⁷ Bedeutung generiere sich demnach in Abhängigkeit von den Orten, aus einem Beziehungsgeflecht heraus. Waldenfels spezifiziert das Verhältnis zwischen Topografie und Topologie währenddessen stärker geknüpft an den Begriff der Erfahrung: »Was schließlich den Unterschied zwischen Topologie und Topographie angeht, so ziehe ich es vor, von ›Topologie‹ zu sprechen, wenn der allgemeine theoretische Rahmen der Räumlichkeit gefragt ist, von ›Topographie‹ dagegen, wenn die Vielfalt der Raumerfahrung im Vordergrund steht.« (Waldenfels 2015a, 76) Borsò betont zudem: »Tatsächlich ist die Beziehung von Topologie und Topographie in der Repräsentation des Raums sehr eng, so dass gewissermaßen die Unschärfe im Gebrauch der Begriffe zumindest zum Teil auch dem Gegenstand verschuldet ist.« (Borsò 2015,

57 So kann festgehalten werden, dass auch im Kontext des Digitalen Verschiebungen im Hinblick darauf reflektiert werden müssen, was wir jeweils unter ›Ort‹ verstehen. Im Beispiel der Ausstellung »Critical Zones« des ZKM kann als Ort einer künstlerischen Arbeit beispielsweise auch ihre Lokalisierung innerhalb der Website sein (›unter dem Textblock XY‹ /›neben der Scroll-Leiste‹ /›hinter dem Button YZ‹ etc.).

279f.) Im Hinblick auf Ausstellungen rückt damit sowohl die Betonung der Erfahrungsebene als auch die des Ordnungssystems und Verortungspraktiken in den Vordergrund. Isenbort greift das Verhältnis wie folgt auf: »Kurzum: Die Ausstellung ist Topographie, insofern sie Orte des Immateriellen beschreibt, und Topologie, insofern sie deren Ausdrucks- und Wirkungsbedingungen untersucht.« (Isenbort 2016, 9) Nimmt Isenbort hier primär die Ebene des Immateriellen in den Blick, die vor allem im Kontext von thematischen Ausstellungen etwa als die Ebene der ›Narration‹ verstanden werden kann, gilt für unsere Überlegungen aber auch ganz ›materiell‹ gedacht, dass Ausstellungen topografisch (topografierend?) agieren, in dem Sinne, dass sie Orte ›bespielen‹ und dadurch aber auch erst generieren und gleichzeitig – mit Waldenfels gesprochen – Erfahrungsräume entstehen lassen. Als topologisch gestalten sich Ausstellungen, wenn sie die Bedingungen des Ort- und Raum-Werdens verhandeln, also deren Implikationen und Auswirkungen fokussiert werden. So wird auch in Fabian Knechts »ISOLATION (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E)« insofern ein Ort produziert, als das Ausstellungsprojekt durch das Markieren eines bestimmten Punktes bzw. die genaue Lokalisierung auf der Karte, eine bestimmte Raumstelle vom Wald ›unterscheidbar‹ macht. Gleichzeitig erfolgt dadurch – sogar in mehrfacher Weise – ein Raum-Werden, denn was das Projekt hervorbringt, ist ein White Cube, ein Erfahrungsraum sowie ein Rezeptionsraum-Werden, das stets mit Momenten des Institutionell-Architektonischen spielt.

Über architektonische Situationen hinaus

Wie bereits nachgezeichnet, gestaltet es sich als weniger produktiv Orte und Räume als völlig isolierbare oder voneinander unabhängige Momente zu betrachten. Vielmehr sind es die Hervorbringungs- und Transformationsprozesse sowie Überlagerungen von Orten und Räumen, die im Kontext von Ausstellungen von besonderem Interesse sind. So spricht Peter J. Schneemann in seinem Text »Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst« (2007) davon, das Format Ausstellung habe inzwischen »jede Spielart von Ortlosigkeit und Verortung, von Verweis und Verlagerung durchgespielt. Die Ausstellung findet an einen Ort statt oder definiert diesen.«⁵⁸ (Ebd., 75) Daneben lassen sich deutliche Anzeichen für ein

58 Schneemann greift außerdem die Überlegung auf, welche Rolle bzw. Funktion Ausstellungen als Orte im Hinblick auf Globalisierungsmechanismen und Zirkulationsprozesse (zugleich aber Exotisierungen) übernehmen: »Bereits die Weltausstellungen bildeten imaginäre Welten, die mit Herrschaftsansprüchen verbunden waren. Neben der viel beklagten Tendenz international austauschbarer Präsentationen steigt das Interesse an der Ausstellung als Botschafter des Fremden. Die Metaphorik des Schaufensters wird bemüht, um den Blick auf das Ferne und Andere unschuldig zu romantisieren.« (Ebd., 78) Daran anknüpfend schließt auch die recht pragmatische und zugleich bedeutende, da tatsächlich Auswirkungen zeigen-

explizites Interesse »an der Aufhebung älterer Typologien von Kunsträumen« (ebd., 77) nachzeichnen:

»Die strikte Trennung zwischen Produktions- und Präsentationsraum sowie zwischen temporärer Ausstellung und ständiger Sammlung löst sich auf. Selbstverständlich gab es bereits im 18. Jahrhundert den Atelierbesuch und die Atelierausstellung. Im 20. Jahrhundert stand die Arbeit eingeladener Künstler im Präsentationsraum jedoch programmatisch für den Gedanken der Ortsspezifität und des Prozesshaften. Der Präsentationsraum als temporäres Atelier hat sich auch als kuratorische Idee fest etabliert.« (Ebd., 77)⁵⁹

Sprechen wir von Ausstellungsorten (die im alltäglichen Sprachgebrauch auch das Räumliche mitmeinen), dann rückt zunächst, wie bereits mit »Welt ohne Außen« thematisiert, die Frage nach der jeweiligen »architektonischen Situation« in den Vordergrund. Hans Dieter Schaal definiert architektonische Situationen⁶⁰ folgendermaßen:

»Alle gebauten Eingriffe in die Welt, alle Abgrenzungen und Hüllen sind architektonische Situationen. Architektur ist das in der Welt nicht Vorhandene, das Künst-

de Thematik der Mobilität von Kunstwerken an, geknüpft an feste Vorgaben und Richtlinien wie etwa bei der *Biennale* von Venedig (vgl. ebd., 75).

59 Schade und Richter thematisieren ebenfalls die Frage der Typologie und stellen aber heraus, dass die Fortsetzung einer solchen lediglich zu einer zwanghaften Fortschreibung führen würde: »Die Frage, ob und wie eine Ausstellung ›typologisch‹ zugeordnet werden kann, wurde abgelöst von der Frage, wie und wodurch Ausstellungen mithilfe ›typologischer‹ Zitate Bedeutungen herstellen. Die Frage dagegen, ob Ausstellungen ›Kunst‹ sind oder sein können, spielt dezidiert keine Rolle, oder nur insofern eine Rolle, als künstlerische Vorgehensweisen in Ausstellungszusammenhängen ebenfalls als ›Zitate‹ mit entsprechenden Wirkungen betrachtet wurden.« (Schade/Richter 2007, 58)

60 Der Begriff der Situation findet darüber hinaus eine breitgefächerte Verbreitung sowohl im künstlerischen als auch kunstwissenschaftlichen Bereich, denken wir hierbei etwa an die ›Situationistische Internationale‹, ›Situation Kunst Bochum‹ oder aber an ›kuratorische Situationen‹. So beschreibt Jörn Schaffaff den Begriff der Situation in seinem Beitrag zu den Kunst-Begriffen der Gegenwart wie folgt: »Allgemeinsprachlich bezeichnet der Begriff der Situation die an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit gegebenen Bedingungen und Umstände, die das Vorhandensein von jemandem oder etwas bestimmen. Damit suggeriert er die Möglichkeit einer Außenperspektive [...]. [...] Als Situation angelegte Kunst ermöglicht dem Betrachter das in In-Situation-Sein zu erfahren, das seine Existenz auszeichnet.« (Schaffaff 213, 270) Historisch überblickend fügt Schaffaff hinzu: »Während der Begriff der Situation früher zunächst den Anspruch auf die Unmittelbarkeit des leiblichen Erlebens, dann auf die Relevanz des Realen markierte, steht er nun für die prozessuale Formierung von Möglichkeitsräumen einer immer schon (durch Vor-Bilder) konstruierten Realität: die Situation als ›real virtuality‹.« (Ebd., 270) So spricht auch die vorliegende Arbeit, wie insbesondere in der Einleitung ausgeführt, vermehrt von ›Ausstellungssituationen‹.

liche, Konstruierte, das vom Menschen der Natur Entgegengesetzte. Architektur ist definierter Ort, ist Heraushebung, Betonung, Schutz, Raum, Ordnung, Wohnung, Heimat. In der Architektur baut der Mensch Gehäuse für sich, das eigene Leben, für Dinge, Religionen und Mächte. Mit Architektur nimmt ein Gedanke Form an, wird eine Sehweise festgemauert.« (Schaal 1986, 11)

Rücken Momente des Architektonischen auf diese Weise ins Blickfeld, wird deutlich, dass hier Fragen nach dem jeweiligen Verhältnis zwischen dem ›Umraum‹ und der Ausstellungssituation gestellt werden müssen, das das Setting konfiguriert und von diesem wiederum ebenfalls mitgebildet wird. Würden wir einen Versuch unternehmen, jene Verhältnisse zu kategorisieren, zeichnet sich eine Weise der Unterscheidung ab, die wie folgt skizziert werden kann. Eine der ›etabliertesten‹ Formen einer architektonischen Situation, die wir festmachen können, ist vor allem die Form, bei der wir von einem Gebäude ausgehen und dieses eigens als Ausstellungshaus errichtet wurde. Hierbei ließe sich eine weitere Differenzierung vornehmen, bei der das Gebäude (oder auch ein anderweitiges architektonisches Arrangement wie etwa ein Park) als Ausstellungsplattform bzw. Fläche konzipiert wurde, ohne sich explizit auf eine bereits vorhandene Sammlung o.Ä. zu beziehen, oder aber das Arrangement eigens für konkrete Arbeiten geschaffen wurde, wie beispielsweise bei Situation Kunst Bochum. Die zweite vorgeschlagene Unterscheidung würde dagegen architektonische Situationen umfassen, die sich auf bestehende Arrangements beziehen und damit eine Umdeutung von Räumen vornehmen. Hier lässt sich wiederum eine dreigeteilte Differenzierung anführen: als Zwischennutzung, Öffnung sowie als Umnutzung.⁶¹ Bei der Zwischennutzung kommen häufig Leerstände ins Spiel wie beispielsweise die Fläche des insolvent gegangenen Einkaufsladens »Strauss« in Düsseldorf (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*) oder eines ehemaligen Baumarkts, oder aber anderweitig funktionierende Räume wie Bunker etc. Bei dieser Form lassen sich vor allem im Hinblick auf den Aspekt der Zeit unterschiedliche Formationen benennen, die von Ausstellungen, die über mehrere Wochen gehen bis hin zu flüchtigen Pop-Up-Formaten reichen (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*).⁶² Bei Öffnungen – dem zweiten ›Typus‹ – geht es darum, dass genutzte und konnotierte Räume eine Umkodierung erfahren. Hier ließe sich beispielsweise von Ateliers sprechen, die kurzerhand zu Ausstellungsräumen werden oder aber von Privatwohnungen, Fluren, Büros, Kiosken, die dann für Besuch geöffnet werden. Die Kategorie der Umnutzung umfasst dagegen architektonische Situationen, die längerfristig zu Ausstellungsorten werden. Hierunter

61 Siehe eine exemplarische empirische Analyse von drei Ausstellungshäusern bzw. -formaten bei Reitstätter 2015.

62 Zu Beispielen von Zwischen- und Umnutzungen s. die Website des museum in progress: Museum in Progress 2023.

fallen beispielsweise ehemalige Industriegelände und -gebäude wie die Tate Modern in London (ehem. Kraftwerk); das Pirelli Hangar Bicocca in Mailand (ehem. Pirelli Fabrik), das Weltkunstzimmer in Düsseldorf oder der Kunstverein Mönchengladbach, ›historische‹ Wohnstätten, Kirchen (Galerie Johann König St. Agnes) und sonstige Räumlichkeiten wie zum Beispiel der Ausstellungsraum »Reinraum« in Düsseldorf (eine ehemalige öffentliche Toilette inmitten der Stadt), »Antichambre« (eine ehemalige Kühlkammer im Keller eines Gebäudes, das vormals ein Lebensmittelgeschäft war und inzwischen zu einem Hotel wurde) oder der »Pfsich« in Köln – ein Aufzug außer Betrieb in einem ehemaligen Industriegebäude, das nun als Ateliergebäude für Künstler:innen genutzt wird. Bei den aufgeführten Kategorien stellt sich demzufolge die Frage nach dem jeweiligen Bezugsverhältnis. Die Unterschiede resultieren somit u.a. daraus, ob explizit auf den ›Umraum‹⁶³ Bezug genommen und mit den Elementen agiert wird, oder ob ein sich davon absetzender Modus zu Tage tritt. Jene Frage führt sich ebenfalls – wie im weiteren Verlauf noch zu zeigen sein wird – in Bezug auf das Display bzw. die Szenografie fort und betrifft die jeweilige Raumkonfiguration und Gestaltung: Wird der Raum beispielsweise zu einem quasi-neutralen White Cube transformiert, oder wird ganz bewusst mit den etwa aus den Industriezeiten verbliebenen Kacheln, Betonböden oder Backsteinwänden gearbeitet?

Bietet das Erfragen der architektonischen Situation einen gewichtigen Bezugspunkt, wird erkennbar, dass es zu kurz greifen würden, wenn wir versuchen Ausstellungssettings notwendigerweise darauf festmachen zu wollen. Die vorgenommene ›Klassifizierung‹ lässt sich folglich nicht ohne Weiteres an dieser Stelle finalisieren. Wie eingangs mit der Thematik der virtuellen Räume einerseits und des öffentlichen Raums andererseits vorgezeichnet, können Ausstellungssettings nicht auf eine produktive Weise lediglich auf die architektonischen Situationen eingegrenzt werden bzw. auch diese lassen sich bei Weitem nicht bruchstellenlos oder fest konturieren. Dass sich jene Verhältnisse als äußerst komplexe und mehrfach überlagerte gestalten, offenbart sich, wenn wir uns mit Ausstellungsformen befassen, die sich zumindest einer ›eindeutigen‹ architektonischen Zuordnung zu entziehen scheinen (s. hierzu Flusser 2000; Heraeus 2018). Die Frage nach dem Ausstellen im Öffentlichen Raum gestaltet sich ebenfalls auf eine spezifische Weise, da hier meist kei-

63 Die Debatte um Umraum bzw. Ortsspezifität ist auch im Kontext der Begriffe Site/Non-Site präsent (bzw. der vor allem durch Robert Smithson geprägten Unterscheidung zwischen Sites und Nonsites; s. hierzu Whitney Museum of American Art 2021). Auf den ambivalenten Umgang mit der Thematik der Ortsspezifität bzw. dem sowohl praktisch als auch wissenschaftlich-diskursiv vollziehenden Wandel geht auch Jörn Schaffaff ein und markiert die sich in den 1990ern abzeichnete Transformation von *in situ* zu *in socius* (mit Nicolas Bourriaud gesprochen), die das Gebot des *Site* nun insofern ›obsolet‹ werden ließ, als es nicht mehr nur um den ›materiellen‹ Raum als solchen ging, sondern sich die Aufmerksamkeit hin zu sozialen Beziehungen etc. verlagerte (vgl. Schaffaff 2013, 269).

ne übermarkierte architektonische Rahmung vorgenommen wird, die ein speziell-habituell-›Schwellenübertreten‹ verlangt. Sind Skulpturen-parks wie beispielsweise der Skulpturen-park Köln (s. hierzu Stiftung Skulpturen-park Köln 2020) durch einen Zaun sowie Beschilderungen ›umrandet‹, gestaltet sich die Frage nach konturierbaren Räumlichkeiten etwas schwerer, wenn es sich beispielsweise um über die Stadt verteilte Arbeiten handelt, die ihre ›Zusammengehörigkeit‹ nicht direkt in der räumlichen Zusammenstellung offenbaren. Beispielsweise auch bei Urban Art-Ausstellungen (vgl. z. B. 40 Grad Urban Art 2020), die ohnehin nicht zuletzt Verhandlungen dahingehen initiieren, als was der öffentliche Raum begriffen wird, verschiebt sich die Frage nach der architektonischen Situation ein Stück weit bzw. muss – so der Ansatz des Kapitels – im Sinne einer ›post-architektonischen Situation‹ umgedacht werden. Folglich finden diese Ausstellungen ohne ein eigens dafür errichtetes architektonisches Arrangement statt, sondern operieren mit Umgebungsakteuren, die im Zuge der Ausstellung mittransformiert werden (wie beispielsweise Wände, Tunnel, Brücken etc.). Lassen sich bei dieser Form von Ausstellungen dennoch Orte benennen, die mit zum Setting gehören, gestaltet sich die Frage nach Orten bzw. Räumen in einer weiteren Komplexität, wenn wir an solche Ausstellungsformate denken wie das *Musée Imaginaire* (1947) von André Malraux (vgl. Grasskamp 2014) oder Marcel Duchamps *Museum in a Box (Boîte-en-valise, 1935–1941)* (vgl. The Museum of Modern Art 1999), um nun einige ›historisch etablierte‹ Beispiele zu nennen.⁶⁴ Das unentwegte Generieren und Überlagern von Orten und Räumen, das in Form dieser ›mobilen‹ Ausstellungen von statten geht, zeigt sich in Folge als symptomatisch für grundlegende Fragestellungen, wenn es um Ausstellungssituationen und -settings geht. Wie bereits mit dem einleitenden Exkurs in die Thematik des Digitalen aufgezeigt, wird dadurch auf eine direkt-konfrontative Weise deutlich, dass die so unscheinbar anmutende Frage ›Wo findet die Ausstellung statt?‹⁶⁵ nicht im Sinne einer räumlichen ›Containerdenkens‹ beantwortet werden kann. Zumindest würde eine unhinterfragbare Fixierung auf ein physisches Gebäude oder einen rigide konturierten Raum zu Kurzschlüssen führen, die jegliche Potentialitäten der

64 Eine weitere Form zeigt sich beispielsweise auch in Ausstellungsformaten, die medial als Magazine zirkulieren. Im Kontext dessen stellt sich die Frage nach Orten und Verräumlichungsprozessen auf eine besonders spannungsgeladene Weise, da hier primär mit einem Medium gearbeitet wird, das die Parameter der Ausstellung auf eine ganz eigene Weise gestaltet (Frage nach körperlicher Involvierung, dem Objektstatus, der Zirkulationsweise, den Zeitverhältnissen, atmosphärischen Aufladungen etc.). Siehe hierzu das Kap. *Objekt_Konfigurieren*, insbesondere die Besprechung des Ausstellungsprojekts »Salat«.

65 Zu erwähnen sind auch die zahlreichen Aktionen der 60er Jahre, wie Robert Berrys *During the Exhibition the Gallery will be Closed* (1969) oder Armans *Le Plein* (1960), die jene Fragen nach Räumlichkeiten und Perzeptions- bzw. Präsenz- und Absenzmodi aufwerfen (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*).

jeweiligen Ausstellungssettings sowie auch der damit zusammenhängenden künstlerischen Arbeiten verkennen oder gar zunichtemachen würden.

Szenografie/Display

Rücken wir nun Momente des Räumlichen in den Vordergrund, die explizit das ›Be-spielen‹ und ›Arrangieren‹ (s. hierzu Butte et al. 2015) von Orten (aber, wie bereits aufgezeigt, auch ihr gleichzeitiges Produzieren) thematisieren, dann machen sich diskursiv vor allem zwei Begrifflichkeiten bemerkbar: Szenografie und Display. In ihrem Text »Ausstellungs-Displays. Reflexionen zu einem Zürcher Forschungsprojekt« (2007) stellen Sigrid Schade und Dorothee Richter folgende Beobachtung heraus:

»In den letzten Jahren wurde eine Reihe neuer Begriffe zum Thema des Ausstellungs-machens eingeführt, Ausstellungs-Inszenierung wurde etwa seit den 1970er Jahren aus dem Theater- und Filmbereich auf das Medium Ausstellung übertragen [...]; Ausstellungs-Display findet seit den 1990er Jahren Verwendung. [...] Der letzte steht in engem Zusammenhang mit der technologischen Entwicklung, insbesondere der des Computers mit seinen Möglichkeiten zur digitalen Bildgestaltung.« (Schade/Richter 2007, 59)

Damit zeichnen sich zwei begriffliche Entwicklungen ab – der Referenzraum des Theatralischen sowie des Technischen –, die nun im Folgenden thematisiert werden sollen, ohne dabei jedoch eine klare Abgrenzung vorzunehmen. Denn, wie die Auseinandersetzungen zeigen werden, die Begrifflichkeiten markieren allem voran Überschneidungen und zeugen vielmehr von diskursiven Parallelentwicklungen, die lediglich aus unterschiedlichen Disziplinen und Referenzmilieus resultieren, dabei aber durchaus verwandte Thematiken und Problemstellungen bündeln.

Dass Ausstellungen im Sinne ihrer Displays und szenografischer Formen einem Wandel unterliegen, wird deutlich, sobald wir anfangen uns historisch zu vergewissern und bestimmte Tendenzen und Richtungen festmachen. Im Hinblick auf das Museum gibt es inzwischen ein fest verankertes Narrativ, bei dem die Entwicklungen von Wunderkammern⁶⁶ bis hin zum White Cube bzw. der ›kuratorischen Situation‹ beschrieben werden (vgl. Holten 2018a), doch lassen sich jene Entwicklungs- und Transformationsstränge auch auf Ausstellungssituationen übertragen, die nicht mit dem Musealen zusammenfallen. Zwar rücken damit andere Momente in den Fokus, dennoch lassen sich auch hier markante Punkte und Bewegungen nachzeichnen. Zugleich geht mit der Frage nach der Historisierung von Ausstellungen ein gewisser Zwiespalt einher, wurden Ausstellungsdisplays bzw. -Szenografien

66 Zur Wunderkammer als Modell im szenografischen Sinne vgl. Lichtin 2007, 45.

diskursiv meist im Modus einer Beiläufigkeit behandelt und demnach auch selten gezielt als solche dokumentiert. So schreibt Johan Holten im Kontext der Ausstellung »Ausstellen des Ausstellens. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation« in der Kunsthalle Baden-Baden (2018):

»An sich ist es ein Widerspruch, das Ausstellen auszustellen. Denn die materiellen Zeugnisse des Ausstellens – von Vitrinen, Rahmen, Sockeln über Ausstellungswände und Titelschilder bis hin zu Wandfarben und anderen Einrichtungsgegenständen – werden von Museen und Ausstellungshäusern nur in den seltensten Fällen mit der gleichen Akribie und Hingabe aufbewahrt wie die Kunstwerke selbst.« (Holten 2018a, 3)

Nichts desto trotz lassen sich bestimmte Ordnungsprinzipien und Haltungen ausmachen, die die jeweiligen Displays bzw. Szenografien bedingen und dadurch zum Ausdruck bringen, in welchem Modus die Ausstellungen jeweils fungierten.⁶⁷ Versuchen wir Tendenzen und Entwicklungsstränge zu beschreiben, dann rückt in erster Linie, wie bereits angesprochen, eine »Entschlackungsnarration« in den Fokus, in der wir uns von einer üppig bestückten Wunderkammer des 16./17. Jahrhunderts über den Pariser Salon bis hin zum »minimalistischen« White Cube bzw. zu der Blackbox der Gegenwart bewegen.⁶⁸ Mögen die beiden Kuben – die weiße Zelle sowie die Blackbox – zwar zweifelsohne in einem überwiegend selbstverständlich-präsenten Modus verweilen und uns überdurchschnittlich oft bei Ausstellungsbesuchen begegnen, lassen sich zugleich Tendenzen und Versuche festmachen, die eben jene Selbstverständlichkeit umspielen und den Raum selbst zum Umdenkkfeld machen (s. hierzu O'Doherty et al. 1996). Was sich im Zuge dessen verschiebt, sind vor allem die Grenzziehungen zwischen dem »Kunstwerk«, dem »Raum« sowie den »Betrachter:innen«, was die Notwendigkeit nach sich zieht, das Ausstellungsdisplay respektive die Szenografie nicht als eine zweitrangige Angelegenheit zu behandeln, sondern auf eine mitverhandelnde Weise ins Blickfeld zu rücken (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Fangen wir damit an, uns kunsthistorisch »umzuschauen«,

67 Hier werden jedwede Fragen nach Objektrelationen präsent: Wie werden Objekte »gezeigt«? Handelt es sich um Ähnlichkeitsprinzipien wie etwa in der Wunderkammer; gattungsspezifisch, als Epochenraum; in welchem Verhältnis stehen die Objekte zueinander (z.B. im dichten Bezug wie im Pariser Salon) und zu den jeweiligen *Parerga* (welche Rolle nimmt der Rahmen ein – Abgrenzung/Entgrenzung)? Zur weiterführenden Diskussion damit zusammenhängender Fragen s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* sowie *Präsenz_Erscheinen*.

68 Siehe hierzu etwa das Ausstellungsprojekt »Modell für ein Museum« im Kunstmuseum Luzern 2007 (vgl. Kunstmuseum Luzern 2021). Hierbei wurden verbreitete »Modelle« von Szenografien bzw. Präsentationsformen aufgegriffen. Dazu gehören, wie Paolo Bianchi mit Rückgriff auf Chritoph Lichtin herausstellt, »Wunderkammer, Kunsthalle, Oberlichtsaal, White Cube oder Archiv [...]. Neuere Modelle benutzen die Metapher des Schneeballs, der Monstranz oder Wolke [...].« (Bianchi 2007, 42)

aber auch die eigene Gegenwart zu befragen, dann wird eine Fülle an Projekten markant, die alle auf ihre Weise Momente des Szenografischen erproben und Verschiebungen initiieren – sei es bei Jean-François Lyotards »Les Immateriaux« (1985), Harald Szeemanns »Großvater: Ein Pionier wie wir« (1974), Lina Bo Bardi Glasplatten der Sammlungspräsentation Museu de Arte de Sao Paulo (1968) oder Friedrich Kieslers »Le Surréalisme en 1947« in der Galerie Maeght (1947), um nur einige wenige ›kanonisch‹ gewordene Beispiele zu nennen. Parallel dazu lassen sich – wie mit Fabian Knechts Arbeit aufgezeigt – Ausstellungen verzeichnen, die die White Cube-Referenz explizit aufgreifen und damit gewissermaßen eine weitere selbstreflexive Dopplung vollziehen.⁶⁹ Folglich sind Fragen des Szenografischen unabdingbar mit der Thematik des Institutionalisierens verbunden und machen sich in immer wieder neuen diskursiven Verdichtungsmomenten bemerkbar, wie etwa im Kontext des Begriffs des *New Institutionalism*, des *Curatorial* oder des ›Neuen Ausstellens‹ (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*).

In der Titelserie des Kunstforum International (Bd. 186) »Das neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I + II«⁷⁰ beschreibt der Herausgeber Paolo Bianchi in seinem einführenden Text »Das ›Medium Ausstellung‹ als experimentelle Probebühne« eine Tendenz in der Ausstellungspraxis, die einige entscheidende Denkmanöver markiert. Das neue Ausstellen »[...] versteht das ›Medium Ausstellung‹ als eine experimentelle Probebühne, auf der alle Möglichkeiten ästhetischer Existenz durchgespielt werden können. Das Einrichten einer Ausstellung wird nicht länger als rein musealer, sondern als ein Moment der Alltäglichkeit begriffen. Jemand stellt den Stuhl in die Zimmerecke und vollzieht damit einen Akt des Ausstellens.« (Bianchi 2007a, 53) Das neue Ausstellen entwerfe demnach »nicht nur neue Modelle der Präsentation, sondern gibt der Kunst die Freiheit zurück, Visionen auszudrücken statt fortwährend beweisen zu müssen, was Kunst denn ist. ›Neues Ausstellen‹ ist denn auch kein Ende, sondern eine Wende im Selbstverständnis des Ausstellungsmachens: sie ist eine Freiheitserklärung.« (Ebd., 49) Eine der wesentlichen Schlüsselfunktionen jenes Manövers basiere außerdem darauf »Verbindungen zu knüpfen und Zusammenhänge aufzudecken. Von dieser ästhetischen Kompetenz hängt das Gelingen einer Ausstellung ab.« (Ebd., 49) Des Weiteren prägt Bianchi im

69 Hierzu gehören neben den bereits erwähnten *Le Plein* Armans und *Le Vide* Kleins beispielsweise Maria Eichhorns *Das Geld der Kunsthalle Bern* (2001). Hier setzt sich die Künstlerin mit dem Gründungskapital der Kunsthalle auseinander und führt ›finanzielle Interventionen‹ aus (s. hierzu Kunsthalle Bern 2001). Erwähnenswert ist in dem Zusammenhang außerdem das Projekt »No Show Museum« (vgl. Heusser 2021), das das ›Nichts‹ und gewissermaßen auch das ›Nicht‹, die Verweigerung, ›ausstellt‹.

70 Die Auseinandersetzung geht u.a. zurück auf die Veranstaltung ›Neues Ausstellen‹ im Kunstmuseum Thurgau/Kartause Ittingen im Oktober 2006, bei der Kunst- und Kulturschaffende unterschiedlicher Bereiche zusammentrafen (vgl. Bianchi 2007a, 54).

Kontext dessen den Begriff des Dialograums: »Ein Dialograum ist daran erkennbar, dass er frei von Autorität und Hierarchie ist, dass keine bestimmten Aufgaben und Ziele erfüllt werden müssen, dass niemand verpflichtet wird, zu irgendwelchen Schlüssen zu kommen.« (Bianchi 2007b, 82) Begreifen wir auch das Szenografische bzw. das Ausstellungsdisplay als Dialograum, dann lasse dieses außerdem »Bedeutungen auf eine andere Weise erleben, ermöglicht das aktive Eingreifen, verführt zum Probehandeln und fokussiert auf die Interaktion zwischen Gestalter/innen und Nutzer/innen, zwischen Kurator/innen und Betrachter/innen, zwischen Objekten und Subjekten, zwischen Exponaten und Exposition« (ebd.).

Schauen wir uns nun explizit den Begriff des Szenografischen an, dann zeigt sich dieser vor allem vor dem Hintergrund seines begriffshistorischen Gebrauchs. Wie bereits mit Richter und Schade angeführt, lassen Einflüsse des Theatralischen begrifflich betrachtet eine deutliche Spur, doch geht diese über den Begriff der Inszenierung hinaus und lässt sich auch in anderen Termini und Diskussionen nachzeichnen wie etwa der Aufführung (s. hierzu Gronau 2012), der Situation oder eben der Szenografie. Peter J. Schneemann nutzt die Metaphorik der Theatralisierung wiederum gleich auf mehreren Ebenen und stellt in seinem Text »Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst« (2007) »drei Angelpunkte der Entwicklung und des Potentials der Ausstellung« (Schneemann 2007, 67) heraus: den Bühnenraum, die Spielorte sowie die Rollenvergabe (vgl. ebd.). In ihrer Rezension zur Publikation »Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert« merkt Anja Dorn jedoch kritisch an, dass die theaterwissenschaftliche Entlehnung kaum eine explizite Auseinandersetzung finde:

»Die Verwendung eines theaterwissenschaftlichen Begriffs für den Ausstellungskontext ist keinesfalls selbstverständlich, zumal er weder von DesignerInnen und ArchitektInnen, noch in den entsprechenden Theoriebereichen einheitlich verwendet wird. Selbst in der Theatertheorie unterscheidet man zwischen einem transhistorischen, die Gestaltung des Bühnenraums ganz allgemein bezeichnenden Szenografiebegriff, und einem historischen Szenografiebegriff. Letzterer bezeichnet die Formen der experimentellen Raumgestaltungen, welche die europäischen Avantgardebewegungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts für das Theater entwickelt haben.« (Dorn 2017, 448)

Doch interessieren uns an dieser Stelle (auch wenn die Frage nach der begrifflichen Genealogie zweifelsohne eine wichtige ist, der wir hier jedoch nicht ausführlich nachgehen können) vor allem die Implikationen, die mit der Entlehnung des Szenografie-Begriffs im Kontext von Kunstaussstellungen entstehen. In ihrem Text »Szenografie als Dispositiv« (2016) beschreibt Birgit Wiens Szenografie als eine »gattungs- bzw. disziplinübergreifende Gestaltungspraxis (oder wenn man so will: als ›Interart Phänomen‹) [...], deren Spektrum sich zudem medial bzw. interme-

dial zunehmend ausdifferenziert« (Wiens 2016, 222). Dabei wird – in Anlehnung an Patrice Pavis (vgl. Pavis 2007) – eine grundlegende Abgrenzung von einem ›illustrierend‹ gedachten Bühnenbild vorgenommen (vgl. Wiens 2016, 223), mit der Betonung der Notwendigkeit, Objekte nicht lediglich als Dekor aufzufassen, sondern, wie Wiens mit Rückgriff auf Latour beschreibt, als Akteure (vgl. ebd., 225). Auf diese Weise rückt die Szenografie als eine operative Praktik ins Bild, die die Ebene der Produktionsästhetik mit aufgreift.⁷¹ Im Sinne des Begriffs der Phänomenotechnik von Gaston Bachelard (vgl. Bachelard 1987) werde Szenografie als eine kompositionistische Praxis verstanden, die selbst ordnend und regulierend – operativ – agiert (vgl. Wiens 2016, 225). Szenografie sei demnach ein »wirmächtiges Dispositiv in der Weise, wie sie zur Organisation bzw. Gestaltung von Räumen und zur Steuerung von Interaktionssituationen, ästhetischer Erfahrung und von Wahrnehmung beiträgt« (ebd., 229). Damit rücken ebenfalls Fragen nach Techniken, medialen Bedingungen sowie deren Verschiebungen in den Fokus (vgl. ebd.). Auf der operativen Ebene sorgt das Szenografische dafür, dass sich ein Rhythmus vollzieht, d.h. eine Ordnung einstellt – doch verbleibt diese Ordnung im Modus der Ambivalenz, denn in der Ausstellungssituation kommt die szenografisch initiierte Orientierung nicht zur ›Deckung‹ (d.h. es wird nicht lediglich ›gelesen‹, was szenografisch ›intendiert‹ war), sondern es entstehen vielmehr Kippmomente (vgl. ebd.).⁷² Aus dieser Perspektive betrachtet – vom Moment des Szenografischen aus – befinden wir uns in einer Position, in der Intervalle erzeugt werden (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*), Orte und Räume produziert, die ›uns‹ zugleich

71 Wiens betont in ihren Ausführungen vor allem den Umstand, dass bislang keine systematische Erarbeitung einer Theorie der Szenografie vorliegt: »Dieses Fehlen [der theoretischen Aufarbeitung, Anm. d. V.], das auch der New Yorker Theaterwissenschaftler Arnold Aronson, unter der appellativen Überschrift ›Looking into the Abyss‹ (›In den Abgrund schauen‹) 2005 in seinem gleichnamigen Buch reklamiert, mag einen seiner Gründe darin haben, dass das Material, das von der aufführungsgebundenen Kunst der Szenografie bleibt (Modelle, Skizzen, Fotos, Kritiken), nur vermittelnd ist und zudem kaum umfassend archiviert wird.« (Ebd., 224) Wiens führt im Kontext dessen folgendes Forschungsprojekt an: »Szenographie: Episteme und ästhetische Produktivität in den Künsten der Gegenwart«, DFG-Heisenbergprogramms (Start: Herbst 2015) an der LMU München (vgl. ebd.). Zur Bedeutung des Materials in Aufführungspraktiken vgl. außerdem Weisheit 2021.

72 Die nicht selten ›subjektiv‹ bzw. ›emotionalisiert‹ anmutende Ebene der Präsentationsform bzw. der Hängungsweise macht sich auf einer gänzlich anders ›objektivierbaren‹ Ebene bemerkbar, ziehen wir einige historische Vorkommnisse heran, wie etwa die Klage gegen die Präsentationsformen bei der Ausstellung ›Aufstieg und Fall der Moderne‹ (1999) (vgl. Schneemann 2007, 70) oder die gerichtliche Entscheidung darüber, die Bilderhängung der Malerin Elena Olsen für rechtswidrig zu erklären (vgl. ebd., 80). Siehe hierzu beispielsweise auch das ›entgegengerichtete‹ Rechtsurteil, bei dem eine durch den Sammler vorgegebene Präsentationsweise der Barnes Foundation posthum aufgehoben wurde (vgl. Riese 2004).

ebenfalls ›mitbedingen‹ und mithervorbringen. Mit einem Rückgriff auf das Webster's Dictionary von 1913 beschreiben Thea Brejzek, Gesa Mueller von der Haegen und Lawrence Wallen Szenografie des Weiteren als eine »Raumpraxis (Akt, Aktion, Gestaltung) und Raumtheorie (Repräsentation, Beschreibung, Theorienbildung) zwischen Raumkörper/Körpersubjekt und Betrachter [...]« (Brejzek et al. 2019, 370). Die Raumgestaltung und zugleich Raumverhandlung zeigen sich damit als genuine Praktiken, wenn es um Ausstellungen geht.

Auf empirischer Ebene lassen sich derweilen Ansätze anführen, die sich mit den Momenten des Szenografischen ausgehend von Bewegungen und räumlichen Aufmerksamkeitsstrukturen beschäftigen. So spricht Martin Tröndle in seinem Text »Space, Movement and Attention: Affordances of the Museum Environment«⁷³ davon, »how the architectural and curatorial settings impact visitor attention« (Tröndle 2016, 256). Allem voran betont Tröndle zunächst, dass wir als Besucher:innen Vorerwartungen generieren (vgl. ebd.) und uns auf die jeweilige Situation ausgehend von der Frage nach der Umgebung einlassen (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*). Damit spielen sowohl das »urban environment« (ebd.) als auch die bereits von außen wahrnehmbaren Atmosphären ausgehend von der Architektur eine Rolle.⁷⁴

Schauen wir uns weiter das begriffliche Spektrum dessen an, was im Kontext von Ausstellungen die Thematik von Arrangements und ›Adressierungs-‹ und ›Ver-

73 In seinem Aufsatz spricht Tröndle zwar primär von Museen, doch lassen sich Grundzüge seiner Beobachtungen allgemein auch auf Ausstellungssituationen im weiteren Sinne übertragen.

74 Im Kontext dessen bezieht sich Tröndle auf drei wahrnehmungspsychologische Konzepte, um Raumverhalten beschreibbar machen zu können: *valence* nach Kurt Lewin (vgl. ebd., 257), *standing patterns of behavior* nach George Barker (vgl. ebd.) sowie *affordance* von James J. Gibson (vgl. ebd.). Alle drei Zugriffe erlauben es Tröndle eine thematische Auseinandersetzung zu initiieren, die das Raumverhalten in den Vordergrund rückt, ohne jedoch den Modus der Aktivität lediglich auf der Seite der Besucher:innen zu situieren. Vielmehr erscheint dadurch die Ausstellung als eine mit mannigfaltigen Praktiken operierende Existenzweise im Fokus und ermöglicht es, das Setting ausgehend von beispielsweise Verortungen, Objektplatzierungen, Hängungsweisen und Gerichtetheiten zu befragen. So bestand eine von Tröndle durchgeführte empirische Untersuchung darin, bei einer eigens dafür konzipierten Ausstellung, ausgestattet mit unterschiedlichen Arbeiten der Malerei im Kunstmuseum St. Gallen (2009), das Besucher:innenverhalten festzuhalten und zu analysieren (vgl. ebd., 259f.). Unter Anwendung von Tracking-Technologie (Ausstattung mit Sendern und Sensoren) wurden die Bewegungen von Besucher:innen im Raum aufgefangen und dabei die Rhythmisierung sowie das Laufverhalten analysiert (vgl. ebd., 261). Für eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem empirischen Forschungsprojekt s. Tröndle 2020. Von Relevanz für die vorliegende Auseinandersetzung bleibt aber die Beobachtung, dass Settings architektonisch-szenografisch bestimmte Rhythmen produzieren und selbst wiederum von diesen mitgeprägt werden. Siehe hierzu die Herausarbeitung des Begriffs des Ausstellungsakts im Kap. *Präsenz_Erscheinen*.

mittlungstechniken aufgreift, dann zeigt sich, wie bereits vorgezeichnet, vor allem der Begriff des Displays in einer deutlichen Präsenz.⁷⁵ Auf das lateinische *displicare* zurückgehend, das, wie Christine Haupt-Stummer in ihrem Artikel »Display – ein umstrittenes Feld« (2013) zusammenführt, »übersetzt ›entfalten, offenlegen, ausbreiten‹ bedeutet« (Haupt-Stummer 2013, 93), lese sich Display – je nachdem, wer (subjektzentriert gedacht) zu den jeweiligen Autor:innen gehöre (etwa Künstler:innen, Kurator:innen, Architekt:innen, Designer:innen, Bühnenbilder:innen, Grafiker:innen etc.) (vgl. ebd.) – »als Architektur, Gestaltung, Inszenierung, Installation, Exponat oder Narration« (ebd.). Daneben stellen Jennifer John, Dorothee Richter und Sigrid Schade im Kontext ihres Forschungsprojekts »Re-Visionen des Displays« (2008) insbesondere die Verknüpfung des Displaybegriffs mit technologischen Entwicklungen heraus: »Der Begriff wird in der neueren Literatur in Zusammenhang mit dem Thema Ausstellen häufig als Synonym für Oberfläche gebraucht und bezieht sich so vor allem auf ›formale‹ Qualitäten und Ordnungsprinzipien.« (John et al. 2008, 19) Der Begriff beziehe sich auf die »Schnittstelle zwischen Mensch(en) und Ausstellung« (ebd.). In ihrem Einleitungstext zum Band »Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen« (2018a) greifen Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban in Anlehnung an George Nelson zudem den Gedanken heraus, dass der Displaybegriff über das Verb »etwas entfalten‹ hinausgehend, »auch die Fähigkeit, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, beinhalte, etwa in der Tierwelt. Darüber hinaus diene das Display dazu, Information oder Aufmerksamkeit durch Zeichen, Plakate oder Billboards zu erzeugen.« (Frohne et al. 2018a, 15; vgl. Nelson 1953) Der vor allem im englischen Sprachraum gebräuchliche Begriff des Displays als Verb (*to display*) beschreibe demzufolge Prozesse bzw. Vorgänge innerhalb einer Ausstellung, zugleich aber gekennzeichnet von dem Zweck »zu verführen, statt formal zu unterstützen. Das Substantiv hingegen, wird mithin für die statische technische Anordnung und die gestalterisch eingesetzte Oberfläche verwendet [...].« (Frohne et al. 2018a, 19)⁷⁶ Auf diese Weise zeichne sich die »doppelte Natur des Displays, als Trägermedium zu fungieren und zugleich Modi des Präsentierens und Kuratierens in die eigene Arbeit zu integrieren« (ebd.) ab, oder, wie Frohne, Haberer und Urban mit Rückgriff auf Beatrice von Bismarck herausstellen, »als semantische Verschiebungen und ›Displacement‹« (ebd.; s. hierzu auch von Bismarck 2008, 75f.). Displays seien insofern von entscheidender Bedeutung, als diese als Schnittstellen respektive

75 Im Zuge dessen sind etwa folgende Publikationen zu nennen: Sutherland 1966; Brüderlin 1993; Staniszewski 1998; Barker 1999; Nordegraaf 2004.

76 Im Hinblick auf seine technische Konfiguration gewährleiste das Display als Benutzeroberfläche »den Zugang zu technischen Medien als Schnittstelle zwischen Nutzerin und Apparat« (ebd., 19), was schließlich dazu führe, dass die Prozesse sinnhaft erfasst werden können und – wie Frohne, Haberer und Urban mit Jens Schröters Begriff herausstellen – ihren Status als »boundary object« (ebd.) erhalten (vgl. hierzu Schröter 2006).

Interfaces (verstanden als ›mediale Dispositive oder Infrastrukturen‹) – wie Frohne, Haberer und Urban mit Bezug auf Timo Skrandies betonen – einer Rahmung bedürfen »da ihre Auflösung nicht nur zur Immersion, sondern auch zu einer Krise der Wahrnehmung führen kann« (Frohne et al. 2018a, 20; vgl. Skrandies 2010). Displays weisen demzufolge klar erkennbar eine ›Funktionsnotwendigkeit‹ auf, lassen sich dabei jedoch nicht auf eine fest verankerte Konfiguration reduzieren, was sich nicht zuletzt auch kulturhistorisch widerspiegelt:

»Die Formen des Betrachtens wie auch des Umgangs mit formatierten Inhalten und mit exponierten Objekten werden zunehmend von Schnittstellen der Vermittlung und des Interagierens geprägt, seien sie haptisch erfahrbare Screens, virtuelle Interfaces oder gestaltete Oberflächen in Ausstellungen. Gleichwohl erfüllen diese Displays als Filter und Zugangsebenen sehr unterschiedliche Funktionen, so dass sich ihre Genese und Verwendung kulturhistorisch aus heterogenen Kontexten speisen, von der Ausstellungsgestaltung über die Technikgeschichte militärischer und datenverarbeitender Apparaturen, als diskursive Modi der Rahmenbildung, der Verschiebung und kritischen Praxis bis hin zu neuen Formen des All-Over-Gesamtwerks – ein so genanntes totales Display als künstlerisches Verfahren, das Welt- und Lebensentwurf in Einklang bringt und demnach kein Außen mehr kennt.« (Frohne et al. 2018a, 9f.)

Historisch betrachtet greift der Begriff des Displays in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein und taucht »in den 1930er-Jahren, etwa in Friedrich Kieslers Handbuch zum Ladendesign *Contemporary Art Applied to the Store and its Display* (New York 1930), vor allem hinsichtlich der Shop-Gestaltung für Kundinnen« auf (ebd., 16). Auch in Architekturbüchern der 1950er und 60er Jahre lasse sich seine Verbreitung nachweisen (vgl. ebd.). Seine bewusste Präsenz sei demnach in der Praxis unterschiedlicher disziplinärer Felder zu situieren:

»Die 360°-Sichtfeld-Diagramme des Designers Herbert Bayer, seine Ausstellungs-gestaltungen der 1930er-Jahre mit Lazlo Moholy-Nagy, aber auch Friedrich Kieslers Hängesystem-Studien in den 1940er-Jahren vergegenwärtigen, dass die Rolle des Ausstellungsdisplays *avant la lettre* bereits viel früher im Bewusstsein künstlerischer, architektonischer und gestalterischer Praxis verankert war.« (Ebd., 17)

Zugleich reiche das Nachdenken über Präsentationsformen historisch gesehen viel weiter zurück und mache sich quer durch unterschiedliche Paradigmen und Ereignisse bemerkbar. So stellt Haupt-Stummer heraus:

»Die Anfänge der künstlerischen Reflexion über Präsentationsformen reichen bis zu Edgar Degas Vorschlägen zur Praxis der Hängung von Gemälden für den Pariser Salon 1870 zurück, [...] finden bei den Wiener Secessionisten und deren Auseinan-

dersetzung mit dem Gesamtkunstwerk um die Jahrhundertwende ihren Niederschlag, gehen in den 1920-er Jahren u.a. mit Claude Monets Seeroseninstallationen für die Pariser Orangerie, Marcel Duchamps Readmade-Geste oder El-Lissitzkys Proun-Raum weiter und finden ihre Fortsetzung in der ersten Generation der Institutionskritik.« (Haupt-Stummer 2013, 95)

Des Weiteren zählen hinzu »Michael Ashers konzeptuelle Dekonstruktionen des Ausstellungsraums, Marcel Broodthaers' Kritik der musealen Repräsentationsordnung oder die Diversifizierung der visuellen Anordnung von Anna Oppermann. Die zweite Welle der Institutionskritik schließt mit der künstlerischen Befragung des Repräsentationssystems diese Reihe ab.« (Ebd.) Auf ihre aktuelle Relevanz bezogen spielen Displays, wie Haupt-Stummer betont, in den »vernetzenden Strukturen eines Ausstellungsprozesses [...] neben Storyline und Vermittlung eine zentrale Rolle. Es ist wie das Medium Ausstellung selbst von den jeweiligen kulturellen Praktiken abhängig und Wahrnehmungskonventionen, Repräsentationssystemen und Raumtheorien ebenso unterworfen wie räumlichen oder konservatorischen Vorgaben.« (Ebd., 96) Wie Haupt-Stummer ausführt, mache die »mediale Umsetzung einer Storyline in einem Raum [...] die Ausstellung für ihre BesucherInnen erfahrbar« (ebd.). Das Display gestalte sich damit als »Teil des Medienverbundes und umfasst die Gestaltungselemente, die den Ausstellungsexponaten hinzugefügt werden und nicht permanenter Teil der Museumsarchitektur sind. Dabei kann Display als *Oberfläche*, *Präsentationsmittel* oder als *Handlung* verstanden werden.« (Ebd.) Diesen Gedanken greifen auch John, Richter und Schade – jedoch anders pointiert – in ihrem Textbeitrag auf:

»Ausstellungsinhalte und ihre mediale Umsetzung stehen in wechselseitigem Austausch und bilden einen intermedialen Komplex. Das Ausstellungsdisplay ist *ein* sinnstiftendes Element einer Ausstellung von vielen. Es ist somit keine neutrale Präsentationsoberfläche, die im besten Fall beeindruckend sein kann. Vielmehr ist es Teil eines Medienverbunds, in dem alle Elemente bewusst oder unbewusst zur Produktion von Bedeutungen beitragen, sowie Teil eines Apparats, der auf vielfältige Weise im gesellschaftlichen Bereich an die Ausstellung anschliesst.« (John et al. 2008, 18)⁷⁷

77 John, Richter und Schade führen außerdem aus: »Sämtliche Elemente eines Displays bilden den Präsentationskontext einer Ausstellung: die Positionierung der Objekte, aber auch Sockel und Rahmen ebenso wie die Wegführung der Besucher/innen, die Raumgestaltung oder Architektur. Selbst Gerüche und Geräusche, aber auch die begleitenden Texttafeln und Kataloge sowie Flyer tragen zur Aussage von Ausstellungen bei.« (Ebd., 18) Siehe hierzu Kap. *Objekt_Konfigurieren* sowie *Agencement_Materialisieren*.

Doch geht es – wie vor allem in den Kapiteln *Agencement_Materialisieren* und *Objekt_Konfigurieren* ausführlich diskutiert – in der vorliegenden Arbeit darum, diesen Gedanken darüber hinauszuführen und das Display nicht lediglich als einen ›Transformator‹ zu begreifen, der die den Exponaten ›inhärenten‹ Narrationen oder Figurationen ›medial umsetzt‹, sondern als ein Moment, das die Ausstellungsexponate überhaupt erst zu solchen macht (s. hierzu auch Diskussion um *Parerga* im Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Darin zeigt sich eine prozessontologische Drehung, die die Bestimmung des Displays in einem agentiellen Sinne herausstellt. Bedeutung wird folglich nicht über das ›Zusammenstellen‹ isolierbarer Entitäten generiert, die allesamt ihre festen ›Narrationen‹ mitbringen, sondern diese produziert sich erst als Resultat von wechselseitigen (Meta-)Stabilisierungen und (Differenzen erzeugenden) Einstimmungen (s. Kap. *Intimität_Exponieren* sowie *Objekt_Konfigurieren*; s. hierzu auch Grave et al. 2018). Gleichzeitig hängt mit der Ebene der Bedeutungsproduktion – wie vor allem im Kapitel *Referenz_Institutionalisieren* aufgezeigt – die Thematik von Machtstrukturen, Ordnungen, Ausschlüssen und Normierungen zusammen. So stellen auch John, Richter und Schade heraus:

»Ausstellungen sind Formen kultureller Praxis. So sehr alle Elemente des Medienverbunds einer Ausstellung gewollt oder ungewollt, bewusst oder unbewusst zur Bedeutungsproduktion beitragen, so sehr werden den Rezipient/innen dabei explizit und implizit Werte und Normen – und somit ideologische Konzepte – vermittelt. Ein Ausstellungsszenarium basiert immer auf museologischen, wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Positionen, die unausgesprochen oder unmarkiert mit Ein- und Ausschlüssen gekoppelt sind.« (John et al. 2008, 20)

Damit sei die Art und Weise des Präsentierens zwangsläufig »selbst von Herrschaftsdiskursen durchzogen« (ebd.), und sei es nur, wenn wir exemplarisch die von Brian O'Doherty ausführlich diskutierte ideologische Färbung des *White Cubes* heranziehen (vgl. O'Doherty et al. 1996). Frohne, Haberer und Urban führen im Zuge dessen ebenfalls an, dass »Displays und Dispositive als ästhetische und strategische Ordnungen seismographisch Aufschluss über mediale wie auch kulturelle Umbrüche [geben], aber auch die erkennbaren sowie verdeckten Machtbeziehungen und gesellschaftliche Strukturen« (Frohne et al. 2018a, 10). Damit schwinde nicht zuletzt die Thematik der expliziten sowie impliziten Disziplinierung mit, die auch Tony Bennett (vgl. Bennett 1988) in seinen Texten aufgreift (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*). So betonen auch John, Richter und Schade, ebenfalls unter Rückgriff auf Bennett: »Aber auch moderne Displays wie Ambient, Lounges und ›interaktive Netzzugänge‹ sprechen Besucher/innen-Subjekte auf je spezifische Weise an und lenken diese. Unter Umständen werden sie dabei postfordistisch als konsumorientierte und infantilisierte Individuen angerufen.« (John et al. 2008, 22) Demzufolge muss also eine kritische Überprüfung der Publikumsadressierung

erfolgen (vgl. ebd., 21), wolle man nicht lediglich eine Ausstellungsanalyse, sondern auch -kritik betreiben.⁷⁸

Das explizite Thematisieren des Displays und seine Statusverschiebung fort von einer ›beiläufigen Präsentationsform‹ haben insofern eine grundlegende Konsequenz, als sie es ermöglichen Beziehungen bzw. Konfigurationen kritisch zu hinterfragen und nicht nur Medialisierungsstrategien zu markieren, sondern auch deren Bedingungen und Effekte. So heißt es bei John, Richter und Schade:

»Die Einbeziehung des Displays in eine kritische Lektüre von Ausstellungen ermöglicht, dass bislang übersehene Beziehungen zwischen Objekt und Raum, Text und Bild, Wegführung und Publikum, Information und emotionaler Anmutung, Reizüberflutung und Partizipation, Inszenierung und widerständiger Rezeption, Medien der Vermittlung und der Information, Kunst und Gebrauchsgütern, Nobilitierung und Kontextualisierung sichtbar gemacht werden können.« (Ebd. 21)

Die Frage nach den Weisen der Sichtbarmachung geht demnach einher mit der Frage nach den damit und darin erzeugten Politiken und Strukturen.

Ob wir uns nun nach dem Begriff der Szenografie oder des Displays orientieren – gleichwohl beide Termini unterschiedliche Konnotationen und Gewichtungen mitbringen⁷⁹ (gleichzeitig aber markanterweise beide den Begriff des Dispositivs ins Spiel bringen) – für unsere Auseinandersetzung ist vor allem von Relevanz, die Ebene des Arrangements, der Aufmerksamkeitserzeugung, der Vermittlung und nicht zuletzt der Produktion von Situationen adressieren zu können. Jedoch bedeutet es nicht, diese Ebene bei den ›handelnden Subjekten‹ zu verorten und lediglich nach Entscheidungen der Designer:innen, Architekt:innen oder der Kurator:innen zu fragen, sondern Materialprozesse, situative Affordanzen – d.h. die Ausstellungsakte selbst (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Präsenz_Erscheinen*) – in den Fokus rücken zu lassen. Wenn es darum geht, das Ausstellungsdisplay etwa als einen Medienverbund aufzufassen, dann darf dieser nicht lediglich als eine ›ausführende‹ Instanz gelesen werden, sondern als eine mithervorgebrachte und mithervorbringende. Denn die Ebene des Displays (respektive der Szenografie) trägt ganz entscheidend dazu bei bzw. realisiert es, wie Objekte zirkulieren, sich Arbeiten stabilisieren, wir als Besucher:innen adressiert und hervorgebracht werden. Und ob es

78 Siehe hierzu Brian Massumis kritische Überlegungen zu interaktiv angelegten Arbeiten (vgl. Massumi 2010, 142). Für eine einschlägige Beschäftigung mit dem Partizipativen s. außerdem Blunck 2003; Hofbauer 2005; Klonk 2009; Bishop 2012.

79 Der Begriff des Displays ist des Weiteren insofern spannend, als dieser die Momente des Technischen, die im Kontext dieser Monografie verstärkt thematisiert werden (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) auf eine erweiterte Weise anzusprechen ermöglicht. Siehe hierzu auch Thielmann 2006.

sich nun um ein hybrides Online-Format wie bei »Critical Zones«, ein Spiel mit architektonischen Verschachtelungen wie bei »Welt ohne Außen« oder einen kritisch-ironischen Moment des White Cube-Werdens wie bei »ISOLATION (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E)« handelt – stets sind es Praktiken und Techniken der Adressierung und Generierung von Situationen, die sich auf eine sehr konkrete materielle Weise zeigen, selbst wenn es sich um primär digitale Formate handelt.⁸⁰ Hier haben wir es mit ›post-architektonischen‹ Situationen zu tun, die das Ort- und Raum-Werden aushandeln und damit folglich das Setting von Ausstellungen als solches adressieren.

6. Setting: Das Glatte und das Gekerbte

Ausstellungssetting ist ein Begriff, der nicht selten in der Forschungsliteratur (s. etwa Keppler 2018) sowie (journalistischen) Ausstellungsbesprechungen⁸¹ auftaucht, im Gegensatz etwa zum Begriff des Displays oder der Szenografie jedoch noch keine ausgiebige explizite Reflexion und Verortung im kunstwissenschaftlichen Diskurs gefunden hat. Diesen Umstand nimmt die Arbeit deshalb zum Anlass, den Begriff des Settings im Kontext von Ausstellungen auf eine Weise fruchtbar zu machen, die es ermöglicht, damit sowohl die Thematik des Raums in seiner weiter oben vorgezeichneten Polyvalenz (etwa im Hinblick auf das Geografische, das Sozio-Politische, das Ökonomische.), aber auch Momente des Transformatorischen zwischen Ort und Raum als auch (Orts-)Raum-Werden im Sinne des Szenografischen bzw. des Displays zu fokussieren. In seiner Spannweite erlaubt der Begriff des Settings – der vorgeschlagenen Auslegung nach – das Thematisieren unterschiedlicher Prozesse des Raum-Werdens bzw. des Verräumlichens, was gleichzeitig eine Unterscheidbarkeit zwischen verschiedenen Ebenen zulässt. Schauen wir uns zunächst die disziplinäre Verbreitung des Begriffs an, dann lässt sich dieser allem voran im Bereich des Films, der Literaturwissenschaft⁸² aber auch der Psychologie verorten. So wird im Filmlexikon der Universität Kiel zunächst auf die doppelte Besetzung des Begriffs verwiesen:

-
- 80 Bei »Critical Zones« des ZKM handelt es sich so gesehen um eine doppelte Belegung des Display-Begriffs, denn die Ausstellung operiert mit Bildschirmen der einzelnen ›Besucher:innen‹ (denn wir nehmen an der Ausstellung z.B. von Zuhause aus am Laptop sitzend teil) und kann gleichzeitig im Hinblick auf das Ausstellungsdisplay befragt werden, wozu dann (neben dem ›physischen‹ Aufbau im ZKM) die Gestaltung der interaktiven Website gehört etc.
- 81 Exemplarisch sei hier auf zwei Ausstellungsankündigungen verwiesen, die explizit von einem Ausstellungssetting sprechen: »Times of Waste – Was übrig bleibt« (Relaio 2021) und »Latenzen« (Kunsthochschule Kassel 2021).
- 82 Siehe hierzu etwa Seymour Chermans Begriff des Settings im Sinne eines ›erzählten Raums‹ (vgl. Finnen 2007).

»Setting [,] oft auch: (1) Schauplatz oder (2) Drehort [,] In Literatur, Theater und Film Oberbegriff für die Umgebung einer Filmszene, verwirrenderweise gleich in doppeltem Sinne: (1) hinsichtlich des Handlungsortes (im Sinne des ›Schauplatzes der Handlung‹) wie auch (2) des Ortes, an dem der Dreh stattfindet (im Studio oder on location)«. (Bender/von Harpen 2013; vgl. Serlio 1991)

In der Psychologie wird Setting daneben beschrieben etwa als »die objektive (physisch-soziale) Umgebung eines Ereignisses, *speziell* als *behavior setting* Analyseeinheit der [...] Ökologischen Psychologie« (Kruse 1997, 2044).⁸³ Ob wir uns also im Bereich der Psychologie, der Film- oder Literaturwissenschaft bewegen – allem voran wird die Ebene des Ökologischen und damit die Thematisierung von Umgebung relevant. Hinzu kommt auch die im weitesten Sinne etymologische Verwandtschaft des Settings⁸⁴ mit dem Begriff der Situiertheit, der vor allem mit Donna Haraways Ansatz des ›situiereten Wissens‹ (vgl. Haraway 2007) eine kritisch-selbstreflexive Dimension der eigenen Verortung hereinbringt.⁸⁵

Bei den angesprochenen etymologischen Verknüpfungen und bisherigen disziplinären Verwendungen ansetzend erarbeitet das Kapitel den Begriff des Settings deshalb auf eine Weise, die die bereits erwähnten Momente und Ebenen des Räumlichen insofern weiter ausdifferenziert, als damit nicht nur die ›metrischen‹ Qualitäten von Verräumlichungsprozessen in den Fokus rücken, sondern ebenfalls die ›affektiven‹. Damit sei erneut betont, dass das Setting nicht lediglich als ein Resultat von ›messbaren Operationalisierungen‹ verstanden werden soll, sondern auch von affektiven Aufladungen. Und um eben jene beiden Momente genauer aufzugreifen zu

83 Des Weiteren findet der Begriff des Settings in der Konstellation als ›Set und Setting‹ im Bereich des Drogenkonsums Präsenz und umfasst damit zum einen die Ebene des ›mindsets‹ sowie die der Umgebung, in der der Konsum vollzogen wird (vgl. Willig 2021).

84 So heißt es im Etymologie-Wörterbuch: »setting (n.) late 14c., ›fact or action of setting (something), putting, placing, planting‹, verbal noun from set (v.). Meaning ›place, location, site‹ is late 14c. Surgical sense, with reference to broken bones etc., is from early 15c. In reference to heavenly bodies, from c. 1400. Also in Middle English ›act of creation; thing created‹ (c. 1400). In reference to mounts for jewels etc. from 1815; meaning ›background, history, environment‹ is attested from 1841.« (»Setting«, Online Etymology Dictionary 2021a) Oxford Languages beschreibt die Verbindung außerdem wie folgt: »Old English *settan*, of Germanic origin; related to Dutch *zetten*, German *setzen*, also to sit.« (»Setting«, Oxford Languages 2021).

85 Im Online-Glossar des ZKM wird Situiertheit des Weiteren wie folgt beschrieben: »Verwandte Begriffe: Lokal, Verortung, Wir, Zusammensetzung [,] Das Wort Situiertheit hat seine etymologischen Wurzeln im Begriff *situare* (stellen, verorten), vom lateinischen *situs* (Ort, Position). Es bezieht sich auf räumliche oder zeitliche Dimensionen, in denen man sich befindet. Mit dem Wissen, dass ein Ort keine neutrale Entität ist, sondern per se von zahllosen Wechselbeziehungen und Verwicklungen verändert und beeinflusst wird, umfasst ›verortet zu sein‹ viele weitere sichtbare und unsichtbare Bedeutungsschichten [...].« (Zentrum für Kunst und Medien 2021a)

können, gilt es nun einen Blick auf Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Begrifflichkeiten des Glatten und des Gekerbten zu werfen.

In »Tausend Plateaus« (1992) prägen Deleuze und Guattari die Unterscheidung zwischen dem »glatten« und dem »gekerbten« Raum:

»[...] der glatte Raum ist direktional und nicht dimensional oder metrisch. Der glatte Raum wird viel mehr von Ereignissen oder Haecceitates als von geformten oder wahrgenommenen Dingen besetzt. Er ist eher ein Affekt-Raum als ein Raum von Besitztümern. Er ist eher eine haptische als eine optische Wahrnehmung. Während im gekerbten Raum die Formen eine Materie organisieren, verweisen im glatten Raum die Materialien auf Kräfte oder dienen ihnen als Symptome. Es ist eher ein intensiver als ein extensiver Raum, ein Raum der Entfernungen und nicht der Maßeinheiten. Intensives *Spatium* anstatt *Extensio*. Organloser Körper statt Organismus und Organisation. Die Wahrnehmung besteht hier eher aus Symptomen und Einschätzungen als aus Maßeinheiten und Besitztümern. Deshalb wird der glatte Raum von Intensitäten, Winden und Geräuschen besetzt, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten, wie in der Steppe, in der Wüste oder im ewigen Eis [...].« (Deleuze/Guattari 1992, 663f.)

Die Beschreibung bzw. Unterscheidung der beiden Räume erfolgt dabei anhand von sechs verschiedenen Modellen: Modell der Technik (Textil); Modell der Musik; Modell des Meeres; Modell der Mathematik; Modell der Physik sowie Modell der Ästhetik (nomadische Kunst)⁸⁶. All jene Modelle eint wiederum ein ambivalentes Verhältnis zwischen dem Glatten und dem Gekerbten, was jeweils auf die eigene Weise »durchgespielt« wird. Was die beiden geprägten Begriffe beschreiben, ist ein bestimmtes Verhältnis eines Aufeinander-Eingestimmt-Seins, bei dem Punkte mit Bewegungslinien, das Metrische mit dem Affektiven, das Fortschreitende mit dem Werden korrespondieren (vgl. ebd., 674):

»Im gekerbten Raum werden Linien oder Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet: man geht von einem Punkt zum nächsten. Im glatten Raum ist es umgekehrt: die Punkte sind der Bahn untergeordnet. Bereits bei den Nomaden gab es den Außen-Vektor Kleidung-Zelt-Raum. Die Unterordnung des Wohnraumes unter den Weg oder die Strecke, die Anpassung des Innenraumes an den Außenraum: das Zelt, der Iglu, das Boot. Im Glatten wie im Eingekerbten gibt es Punkte des Stillstands und Bahnen; aber im glatten Raum reißt die Bahn den Stillstand fort, hier umfaßt das Intervall noch alles, ist das Intervall Substanz (daher die rhythmischen Werte) [...].« (Ebd., 663; s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*)

86 Michaela Ott geht in ihren raumwissenschaftlichen Auseinandersetzungen im Kontext von Ästhetik sowie Kunstgeschichte ebenfalls auf das Raummodell von Deleuze und Guattari ein und betont das Verhältnis zwischen dem Haptischen und dem Optischen, das bereits weiter oben mit Rückgriff auf Alois Riegl kurz konturiert wurde (vgl. Ott 2019, 24).

Bei der Gegenüberstellung vom Glatten und Gekerbten wird aber zugleich immer wieder aufs Neue – Modell für Modell – deutlich, dass es sich hierbei nicht lediglich um zwei klar voneinander abtrennbare, ›stabile‹ Modi handelt, sondern dass beide gewissermaßen aufeinander angewiesen sind und vor allem ihre Übergänglichkeiten von entscheidender Bedeutung sind:

»Und was uns besonders interessiert, sind die Übergänge und Kombinationen bei den Glättungs- und Einkerbungs Vorgängen. Wie der Raum unaufhörlich unter der Einwirkung von Kräften eingekerbt wird, die in ihm wirksam sind; aber auch wie er andere Kräfte entwickelt und inmitten der Einkerbung neue glatte Räume entstehen läßt. Selbst die am stärksten eingekerbte Stadt läßt glatte Räume entstehen [...]. Manchmal genügen schon langsame oder schnelle Bewegungen, um wieder einen glatten Raum zu schaffen. Und ganz bestimmt sind glatte Räume nicht von sich aus befreiend. Aber in ihnen verändert und verschiebt sich der Kampf, und in ihnen macht das Leben erneut seine Einsätze, trifft es auf neue Hindernisse, erfindet es neue Haltungen, verändert es die Widersacher. Man sollte niemals glauben, daß ein glatter Raum genügt, um uns zu retten.« (Ebd.)

So bieten die beiden Begriffe im Kontext der vorliegenden Auseinandersetzung einen besonders spannungsgeladenen Zugang zur Thematik des Raums, denn wenn wir versuchen, ein ›Modell der Ausstellung‹ alternativ bzw. im Akkord zu Deleuzes und Guattaris Modellen zu entwickeln, wird deutlich, dass daraus ein Zugriff emergiert, der sowohl die metrischen Qualitäten dessen, was wir gewohnt sind als ›Ausstellungsraum‹ zu bezeichnen, in den Blick nimmt, als auch all jene Aufladungen, die im atmosphärisch-affektiven Sinne von der Partie sind. So betont auch Dirk Quadflieg, dass beide Raummodelle zu einer kritischen Beschreibung von verschiedenen Phänomenbereichen genutzt werden können:

»So steht etwa der gekerbte Raum für den euklidischen Containerraum, der sich geographisch im aufgeteilten Stadtraum und politisch im Territorialstaat wiederfinden lässt. Der glatte Raum hingegen entspricht dem relationalen Riemannschen Raum und wird etwa durch das Meer oder die Wüste und das Nomadentum verkörpert. Einem am Konzept des glatten Raumes orientierten ›nomadischen Denken‹ [...] falle dann die kritische Funktion zu, wissenschaftliche Schemata ebenso wie politische Strukturen aufzubrechen und zu transformieren.« (Quadflieg 2019, 277)

Im Hinblick auf Verräumlichungsprozesse im Kontext von Ausstellungen zeigt sich folglich eine Überlagerung zwischen einer metrischen Komponente sowie dem Raum als einem Resultat von materiellen Praktiken bzw. sich jeweils ganz unterschiedlich realisierenden und materialisierenden (nicht zuletzt auch atmosphärischen) Konfigurationen. Mit Deleuze und Guattari gesprochen könnten wir

demnach von einer Überlagerung bzw. Faltung zwischen dem ›Glatten‹ und dem ›Gekerbteten‹ sprechen, die sich *in* und *durch* Ausstellungen vollzieht. Was Ausstellungen vermögen, ist das Produzieren einer Unentscheidbarkeit, denn das Setting impliziert einen Modus von Übergänglichkeiten, bei dem Punkte im Sinne von Teilungen und Einschreibungen mit Bewegungsmomenten einhergehen. Diesen Gedanken hinzuziehend wird demnach die Notwendigkeit spürbar, die Thematik der Verräumlichung als einen der wesentlichen Prozesse des Ausstellens auf eine bifokale Weise aufzugreifen: sowohl im Hinblick auf Momente des Atmosphärisch-Affektiven als auch des Metrisch-Geordneten. Das Setting gestaltet sich demzufolge als eine (post-)architektonische Situation bzw. als ein Raum, der jene Komponenten des ›Gekerbteten‹ (die Topo-Grafie, wie wir bereits gesehen haben) reflektiert und verhandelt.⁸⁷ Zugleich operiert das Setting mit Überschuss- und Intensitätsmomenten und impliziert auch die Ebene des Begehrens bzw. der Affekte (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Die im Zuge einer Ausstellung produzierten Referenzen, Narrationen und Figurationen materialisieren sich im Setting auf eine je ganz spezifische, ›glatte-gekerbte‹ Weise. Und auch wenn sich Typologisierungen auf unterschiedlichen Ebenen vornehmen ließen, wie etwa im Hinblick auf die Frage nach den architektonischen Situationen (ob ›site-specific‹, Zwischennutzung o.Ä.), auf die Frage nach der Art und Weise der Involvierung bzw. ›Partizipation‹ oder auch in Abhängigkeit von der jeweiligen Narrationsrahmung (ob es sich um eine Thementausstellung⁸⁸, eine Konzeptausstellung, eine als Rückschau angelegte Einzelausstellung, eine ereignisbasierte Ausstellung (100. Geburtstag von Beuys etc.) handelt): Das Setting realisiert sich situativ, singular und dynamisch und würde sich aber lediglich als ein rigides Korsett bzw. Gerippe gestalten, wenn wir die Raumfrage auf eine Typologisierung zurückführen würden.

87 D.h., wie bereits weiter oben mit dem Begriff der postarchitektonischen Situation aufgegriffen, selbst wenn sich keine klare architektonisch-geografische Verortung vornehmen lässt, wird diese ebenfalls mitverhandelt und impliziert durch das Verunmöglichen einer genauen Positionierung gerade die Prozesshaftigkeit von Verräumlichungsprozessen.

88 Bei seinen Überlegungen zum Begriff der Szenografie differenziert Gregor Isenbort zwischen ›thematischen‹ und ›anderen‹ Ausstellungstypen, da für ihn Erstere auf eine andere Art und Weise Fragen nach Objektverhältnissen und Relationen stellen müssen. Während bei ›anderen‹ Formen die Dinge respektive Kunstobjekte selbst primär im Zentrum stehen, weisen die Dinge in der thematischen Form dagegen »von sich weg auf das einende, meist abstrakt formulierte Thema, auf einen übergeordneten Zusammenhang, einen Diskurs (›Arbeit‹, ›Heimat‹, ›Körper‹, ›Gerüchte‹ etc.)« (Isenbort 2016, 9). Doch so schlüssig diese Unterscheidung auf einer bestimmten Ebene wirken mag, darf zugleich jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Dinge auch im Kontext von Einzelausstellungen bestimmter Künstler:innen o.Ä. ebenfalls sowohl auf die Rahmung als auch auf den Modus des Ausstellens verweisen. D.h. innerhalb von Ausstellungen – und darin besteht einer der wesentlichen Punkte – ist keine Form von Dingpräsenz denkbar, die ›nur auf sich selbst‹ verweist. Siehe weitere Überlegungen im Kap. *Objekt_Konfigurieren* sowie *Referenz_Institutionalisieren*.

So dienen die typologischen Ansätze, die im Verlaufe des Kapitels vollzogen wurden, allem voran einer Sensibilisierung für das breite Spektrum dessen, wie sich das Ausstellungssetting gestalten kann und welche Faktoren dabei eine besonders markante Rolle spielen. Der Begriff des Settings ermöglicht uns folglich – jenseits einer konstatierenden Klassifizierung – einen Zugriff, mit dem all jene polyvalenten ›Raum-‹ und ›Ortsfragen‹ in den Fokus gerückt werden können, indem diese jedoch nicht als feststehende Größen behandelt werden, sondern als Resultate von Metastabilisierungen und Prozessen des Verräumlichens. Denn berufen wir uns weiterhin auf tradierte Vorstellungen etwa eines festen ›Ausstellungsortes‹, eines klar konturierten ›Ausstellungsraums‹ und eines lediglich ›nett‹ die Präsentation unterstützenden Displays, dann verwehren wir uns einen Zugang zu all jenen Fragen, die künstlerisch-kuratorische Auseinandersetzungen überhaupt erst in ihrer Kraft markieren. Natürlich kann auch eine Rezeption erfolgen, die sich nicht dafür interessiert, ›wo‹ »Skulptur Projekte Münster« räumlich betrachtet ›beginnen‹, aber was bleibt von den Ansätzen des Projekts und was bleibt von der Frage nach Skulptur, wenn das Ort-Raum-Verhältnis in eine gesetzte Beiläufigkeit abrutscht?

7. Fazit

Im vorliegenden Kapitel wurde die Ausstellung als Setting befragt und damit ein Parameter herausgearbeitet, der es ermöglicht, räumliche Konfigurationen auf eine dynamische und agile Weise beschreibbar zu machen, indem allem voran der Prozess des ›Verräumlichens‹ ins Blickfeld gerückt wurde. Im Zuge dessen wurde zunächst – mit Rückgriff auf gegenwärtige Verschiebungen im Hinblick auf ›virtuelle Räume‹ – eine Sensibilisierung für Raumfragen initiiert, um gleichzeitig aufzuzeigen, dass es zu kurz greifen würde, würden wir versuchen Ausstellungen ausgehend von klar konturierten Orten oder architektonischen Situationen zu beschreiben. So wurde vorgeschlagen, den Begriff des Settings fruchtbar zu machen, um damit die Ausstellung als ein komplexes, überlagertes Gefüge ins Blickfeld zu rücken. Durch skizzenhaftes Nachzeichnen von kunst- und kulturwissenschaftlichen sowie philosophischen Debatten wurden zunächst einige gewichtige Stränge konturiert, die mit Raum im Kontext von Kunst einhergehen, um schließlich die Notwendigkeit eines relationalen Raumbegriffs herauszuarbeiten, der als Bedingung und Resultat von Praktiken, Materialprozessen und leiblichen Erfahrungen operiert. So fand, darauf aufbauend, eine Auseinandersetzung mit der Frage nach Grenzziehungen statt, markanterweise geleitet durch die Frage ›Wo fängt die Ausstellung an und wo hört sie auf?‹ Im Kontext dessen nahm das Kapitel den Begriff der Skalierung in den Fokus und stellte Momente von *Zoom-In- und Zoom-Out-Bewegungen* respektive Maßstabsveränderungen als die der Ausstellung genuinen Manöver heraus, denn wie etwa das Eingehen auf »Skulptur Projekte Münster« zeigte: Ausstellungen pro-

duzieren stets (pluri-)heterotope Verhältnisse – ein *Mise en abyme*, bei dem sich Ordnungen innerhalb von Ordnungen aufbauen und dadurch eine Fraktalität entstehen lassen. Damit wurde eine Umgangsweise mit Grenzziehungsmomenten initiiert, die es ermöglicht, Grenzziehungen nicht als rigide und stilllegende Momente zu begreifen, sondern als Momente, die es immer wieder aufs Neue zu verhandeln gilt und die sich unaufhörlich – Raum für Raum, Situation für Situation – fortschreiben.

Im nächsten Schnitt wurde der Fokus wiederum auf Ausstellungsorte gerichtet, geleitet von der Frage nach dem Verhältnis zwischen Orten und Räumen. U.a. mit Bernhard Waldenfels' Begriff des Orts-Raums operierend wurde die Notwendigkeit herausgestellt Ort und Raum nicht als isolierte Größen zu behandeln, sondern diese ausgehend von Momenten des Transformatorischen und Prozessualen aus zu betrachten. Im Zuge dessen wurde die Frage nach topografischen sowie topologischen Qualitäten von Ausstellungen diskutiert. Diese Frage konkretisierend wurde der Begriff der architektonischen Situation herangezogen und damit einhergehend der Vorschlag gemacht, Ausstellungsorte nicht lediglich materiell-architektonisch (d.h. ›containerhaft‹) zu bestimmen (denn manche Ausstellungssituationen entziehen sich schlicht und ergreifend einer solchen Zuordnung), sondern das Setting situativ zu befragen im Sinne einer ›post-architektonischen‹ Analyse, die eine Sensitivität für räumliche Verhältnisse mitbringt. Darauffolgend fand dann – im Sinne eines weiteren Close-Ups – eine Beschäftigung mit den Begrifflichkeiten der Szenografie sowie des Displays statt, die allem voran die agentell-hevorbringende Ebene von Szenografien bzw. Displays als Medienverbänden herausstellte. Demnach sind Displays nicht lediglich vermittelnde Präsentationsformen, sondern Gefüge, die wiederum selbst Situationen produzieren und die Ausstellung als solche mitkonstituieren. Schließlich wurden die angeführten Gedanken im letzten Teil des Kapitels zusammengeführt und vor dessen Hintergrund der Begriff des Settings herausgearbeitet, der es ermöglicht, sowohl Ausstellungsräume, Ausstellungsorte, Displays (bzw. Szenografien) als auch weitergreifende Verortungsthematiken im geografischen, soziopolitischen und kulturellen Sinne adressierbar zu machen. Was den Begriff aber des Weiteren auszeichnete, ist die herausgearbeitete ›Doppelbelegung‹ als glatt-gekerbt (angelehnt an das Konzept des glatten und gekerbten Raums von Deleuze und Guattari). D.h. Settings implizieren nicht nur Verräumlichungsprozesse, die messen und ordnen (das Gekerbte), sondern operieren ebenfalls mit Affekten und Intensitäten (das Glatte). Verräumlichen gestaltet sich folglich in einer Doppelbewegung und meint sowohl das Metrisieren als auch Affizieren. Damit stellte das Kapitel einen Zugriff heraus, der es ermöglicht, Ausstellungen auf eine ›räumlich-sensitive‹ Weise zu begegnen und ihre prozessontologische Dimension herauszuarbeiten. Als Settings gestalten sich Ausstellungen als Resultate von polyvalent überlagerten Verräumlichungsprozessen und -praktiken, agieren zugleich aber auch als raum- und ortsgenerierend, ordnend, intensivierend und choreogra-

fierend. Durch die Dynamisierung des Raumverständnisses konnte auf diese Weise ein Ansatz entwickelt werden, der sowohl ›klassische‹ Analog-Formate zu beschreiben vermag als auch Projekte im Digitalen, ohne diese kategorisch voneinander zu trennen, sondern gerade an einem Punkt ansetzend, der deutlich macht, dass das Heranziehen von Ausstellungen in ihren Übergängen und Überlagerungen mitunter die produktivsten und gleichsam spannungsgeladendsten Momente nach sich zieht.

