

KÖRPER _ HERVORBRINGEN

NORMIERUNGEN UND AFFIZIERUNGEN HERVORHEBEN

1. EINLEITUNG | S. 169
2. SINNE | S. 171
 - »YE OLDE FOOD« | S. 171
 - SINNESMODALITÄTEN | S. 173
 - BEWEGUNG | S. 175
3. LEIBLICHKEIT | S. 177
 - »BLACK & WHITE« | S. 177
 - LEIBKÖRPER | S. 181
 - EMBODIMENT/ENAKTIVISMUS | S. 183
 - KÖRPERBILD/KÖRPERSHEMA | S. 186
4. AFFIZIERBARKEIT | S. 189
5. NORMIERUNG | S. 194
 - HABITUS | S. 196
 - PARTIZIPATION UND INVOLVIERUNG | S. 200
 - POLITISCHE KÖRPER | S. 203
6. FAZIT | S. 206

1. Einleitung

Eingeladen, adressiert, inszeniert, verführt, ein-/ausgestellt: Ausstellungssituationen operieren mit körperlichen Ansprachen und Erfahrungsmodalitäten. Selbst ungeachtet dessen, ob wir es mit einem ›klassischen‹ Ausstellungsformat oder einer virtuellen Ausstellung (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*) zu tun haben, der Körper ist stets involviert und wird zugleich – so der Fokus dieses Kapitels – erfahren, angesprochen, aber auch mithervorgebracht. Deshalb soll mit dem Parameter des Körpers herausgearbeitet werden, inwiefern die Ausstellung als eine Existenzweise Körper adressiert, normiert, habitualisiert, aber auch affiziert und produziert. Gleichzeitig gilt es das Augenmerk darauf zu richten, dass Ausstellungen wiederum selbst als (metastabile) Resultate von Körperpraktiken zu verstehen sind. Vor dem

Hintergrund dieser Überlegungen wird folglich insbesondere die Wechselseitigkeit des Hervorbringens im Blickfeld der Auseinandersetzung stehen.

Der Terminus Körper (*corps*¹, *body*) weist, insbesondere im Hinblick auf die Philosophiegeschichte, ein breites Spektrum dessen auf, wie dieser diskursiv eingebettet und vor allem, wovon dieser abgegrenzt wird. So lassen sich mehrere Linien dessen nachzeichnen, welche Körperauffassungen bestimmten Denkrichtungen zugrunde liegen: von einem hierarchisch angelegten System bis hin zu einem eingebetteten, »verkörperten« und somit ökologischen Verständnis reichend. So geht dieses Kapitel der Thematik des Körpers im Kontext von Ausstellungen nach, indem es insbesondere phänomenologische und enaktivistische Ansätze miteinander verschränkt. Vor dem Hintergrund dessen beschäftigt sich das Kapitel folglich mit der Frage, was das Spezifische der Körperproduktion in Ausstellungen ausmacht.

Ausgehend von der Besprechung der Ausstellung »Ye Olde Food« von Ed Atkins (K21 Düsseldorf, 2019), wirft das Kapitel zunächst die Frage nach den Sinnen auf und setzt sich mit der Multimodalität des Sinnlichen auseinander. Darauf folgend findet eine Fokussierung des Themenfeldes der Leiblichkeit statt, indem eingangs eine Ausstellungssituation der im ehem. Museum Kunstpalast Düsseldorf stattgefundenen Ausstellung »Black & White« (2018) diskutiert wird. Von dieser ausgehend skizziert das Kapitel die Thematik der Unterscheidung zwischen Leib und Körper und konturiert unterschiedliche Ansätze: hier insbesondere Denkbewegungen des Embodiment bzw. des Enaktivismus, der im Laufe des Kapitels in Bezug auf Ausstellungen plausibilisiert wird. Gefolgt wird dieses Themenfeld von einer Beschäftigung mit Affizierung, mit deren Hilfe das Spezifische der »ausstellerischen« Ansprache herausgearbeitet und insbesondere die Ebene der Materialität hervorgehoben wird. Im letzten Teil widmet sich das Kapitel dem Moment von Normierungen und befragt im Zuge dessen habitualisierende Praktiken, indem u. a. die Felder der Partizipation, der Involvierung sowie des Politischen reflektiert werden.

1 Die im Deutschen gebräuchliche Unterscheidung zwischen Körper und Leib ist beispielsweise im Französischen in dieser Form nicht vorzufinden (vgl. Waldenfels 2010b, 15).

2. Sinne

»Ye Olde Food«²

Im Vorbeigehen das violette Papierbändchen am Handgelenk vorzeigend, werden wir von einige Treppenstufen in die *Bel Etage* des Ständehauses (K21 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) geführt, bis wir vor dem schmalen Eingang des hell anmutenden Raums vor einem Bildschirm mit einem Wandtext daneben einen kurzen Halt machen. Der Bildschirm zeigt im Wechsel Gesichter, drei ›Affectbilder‹ (vgl. Deleuze 1997) – einen älteren Mönch, ein Baby sowie einen Jungen – schluchzend und weinend, als Körper außer sich.³ Wir befinden uns vor dem Ausstellungsraum⁴, in dem Ed Atkins' »Ye Olde Food«⁵ gezeigt wird: Eine Ausstellungssituation mit neun teils im Raum freistehenden Bildschirmen, mit Opernkostümen bestückten Kleiderständern sowie an den Wänden angebrachten, *objet-trouvé*-artig vorgefundenen, mit Kommentaren beschrifteten alten Brettern, Türen und Tafeln (vgl. Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2021b). Bereits vor dem Eintritt in den Raum sind einige Geräusche wahrnehmbar – Regen, kurze Aufschreie, vereinzelt Klaviertöne. Hell und weiträumig lädt der Raum zu sich ein: Wir treten hinein und finden uns in einer White Cube-Situation, vor einem freistehenden, körpergroßen Bildschirm wieder, der das weinende Baby in Nahaufnahme (vertikal schwenkender Ganzkörpershot) im Regen zeigt. So bewegen wir uns – vom wiederkehrenden leisen Stöhnen begleitet – von einem Bildschirm zum nächsten. Die

-
- 2 Die Ausführungen in diesem Kapitel gehen teilweise zurück auf den Vortrag der Verfasserin mit dem Titel »Affektive Assemblagen. Medien und Materialitäten im Kontext von Ausstellungen (in) der zeitgenössischen Kunst«, der im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) am 26.09.2019 in Köln gehalten wurde sowie auf den Artikel im Band »Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität« (Chernyshova 2021).
 - 3 Das Geschlecht der Figuren wird hier auf die jeweiligen Bezeichnungen im Titel der Videos zurückgeführt.
 - 4 Zur Thematik des Räumlichen sowie der Frage nach Abgrenzbarkeit und Lokalisierbarkeit s. Kap. »Setting_Verräumlichen«.
 - 5 Siehe hierzu Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2021b. Neben dem K21 in Düsseldorf wurde die Ausstellung des Weiteren bereits in London sowie bei der *Venedig-Biennale* 2019, jedoch in einer anderen Konstellation, gezeigt (Laufzeit der Ausstellung in Düsseldorf: 23.02.-16.06.2019). Im Zuge dessen stellt sich außerdem eine gewichtige Frage im Hinblick auf die ›Kategorisierung‹ von »Ye Olde Food«, denn es zeichnet sich eine Unbestimmtheit dahingehend ab, ob wir hier von einer Installation oder von einer Ausstellung mit dem Titel »Ye Olde Food« sprechen. Im Fokus der vorliegenden Auseinandersetzung liegt aber in erster Linie »Ye Olde Food« als eine Ausstellungssituation. Zum Begriff der Installation s. etwa Bishop 2005 und Rebentisch 2014.

Screens teils allseitig umgehend, vom Sound der Installation rhythmisiert, passieren wir die versperrend monumental wirkenden Kleiderständer (s. Abb. 8), die insbesondere ihres nicht all zu penetranten, dennoch wahrnehmbaren Geruchs wegen – des Geruchs von ›alten Klamotten‹ – auffallen und uns auf diese Weise neben der Qualität des Akustischen sowie des Visuellen auch auf einer anderen Ebene körperlich ansprechen: der Ebene des Olfaktorischen.



Abb. 8: Ed Atkins: »Ye Olde Food« (Ausstellungsansicht K21), 2019. © Achim Kukulies, Düsseldorf / Courtesy the artist; Cabinet Gallery, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin; Gladstone Gallery, New York; and dépendance, Brussels.

Die gezeigten Videos greifen – bis auf zwei rahmende Bildschirme in den Bereichen der Eingangs- sowie der Ausgangstür – eine bestimmte Narration auf, die in unterschiedlichen Konstellationen die drei bereits angesprochenen Figuren (das Baby, den Jungen sowie den älteren Mann) zeigen. Besonders auffällig ist dabei die starke Nähe und Präsenz der Figuren im Hinblick auf ihre affektive Ansprache. Die sich hyperkünstlich, aber zugleich stark materialisiert zeigenden (mit *Motion-Capture*-Technik produzierten) Gesichter, Hände, Nackenhaare, aber auch die mit Tomatenketchup übergossenen, mit anthropomorphen Gummikörpern sowie Möbelstücken u.Ä. belegten Sandwiches, die im Video am Ausgang gezeigt werden (*Untitled*, 2018), operieren allesamt mit Überschüssen an Materialität, mit Materialexzessen,

die die Thematik des Körperlichen sogleich auf mehreren Ebenen ansprechen: als Sujet sowie als Bilder, die direkte Körperreaktionen auslösen. Zwischen Anziehung und Ekel schwankend, vermögen es die Videos auf diese Weise Körperverhältnisse aufzugreifen, bei denen das Zeigen-von-Körpern zu einem überschüssigen, kippenden Wirken-Auf bzw. Hervorbringen-Von wird. Neben dem Aspekt der Materialität bringen aber auch die zeitlichen Verhältnisse der Ausstellungssituation einen starken Körpereffekt mit sich. Da »Ye Olde Food« insgesamt in einem Loop angelegt ist, sodass sich die Videos knapp alle 16 Minuten aufs Neue wiederholen sowie durch die bildimmanenten Endlosschleifen, die jeweils in den Videos vollzogen werden (der Junge läuft beispielsweise in einem Video (*Good Wine*, 2017) zirkulär den gleichen Pfad ab), werden wir als Ausstellungsbesucher:innen in eine Situation der extremen Ungeduld und Unruhe versetzt, die den getakteten Zustand der Monotonie und gleichzeitiger Handlungserwartung kaum aushaltbar macht. Doch es wird auch deutlich, dass es gerade dieses ambigue Moment der Adressierung sowie der gleichzeitigen Ermüdung ist – festgesetzt in der Endlosschleife der Bewegung –, der Intensitäten produziert, aus denen wir jedoch immer wieder herausgeworfen werden. Durch das Kippspiel zwischen intensiv und distanziert stabilisiert sich die Ausstellungssituation als eine, in der sich (geprägt von einer grundlegenden zeitlichen Rhythmisierung) »inselhaft« Momente von Verdichtung und Entzug einstellen. Doch gehen jene Verdichtungen nicht bloß mittels eines bestimmten »isolierten« Sinns vor sich, sondern machen eine sinnliche Konfiguration spürbar, die sich in der Verflechtung ereignet. Damit macht das Ausstellungssetting insbesondere ein bestimmtes Moment spürbar: das Multisensorium, durch das sich die Situation auszeichnet.

Sinnesmodalitäten

Wenn wir über Ausstellungen im Hinblick auf die Frage nach den Sinnen bzw. Sinnesmodalitäten sprechen, dann rücken zunächst unterschiedliche Herangehens- und Umgangsweisen in den Vordergrund. Zum einen erscheint es höchst naheliegend, Kunstausstellungen mit der Dominanz des Sehsinns zu verknüpfen und als eine der wesentlichen Konstanten herauszustellen, die sowohl den Begriff der Kunst als auch den Begriff der ästhetischen Erfahrung bzw. Rezeption (vermeintlich) begründen. Doch ist es gerade die Selbstverständlichkeit jener Dominanz, die befragt werden muss und bereits an mehreren Stellen – sowohl im Hinblick auf die kunsttheoretische Auseinandersetzungen als auch im Hinblick auf künstlerische Arbeiten und Positionen – eine dezidierte Reflexion erfuhr und weiterhin erfährt.⁶ So macht Eva Schürmann in ihrer Monografie »Sehen als Pra-

6 Exemplarisch seien hier folgende Publikationen genannt: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1998; Waldenfels 2010 und Museum Tinguely Basel 2016.

xis – Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht« (2008) deutlich, inwiefern das Sehen selbst als eine Praxis verstanden werden muss, die die Rezeption nicht zu einem bloßen Prozess des ›Konstatierens‹ macht, sondern *perse* im Modus einer Aktivität begreift.⁷ D.h. an dieser Stelle wird das Sehen selbst kritisch reflektiert bzw. seine u.a. auch produktive Kraft betont. Gleichzeitig gilt es aber auch kulturgeschichtlich der Frage nachzugehen, wie die Positionierung des Sehens bzw. der Visualität in der Kunst verortet werden kann. Dies bedeutet jedoch nicht, das Moment des Visuellen in einer Form zurückzudrängen oder ihm seine Bedeutsamkeit abzuspochen, jedoch die Latenz der Selbstverständlichkeit seiner Dominanz zu markieren. Wenn in den meisten Auseinandersetzungen mit Kunst über die Sinne gesprochen wird, erhält das Visuelle einen sich kultur- und diskurshistorisch manifestierten Status, denn ›worum soll es in der ›bildenden‹ Kunst sonst auch gehen, wenn nicht um das (Un-)Sichtbare (und was vermögen die Bilder, selbst im weitesten Sinne ›bildwissenschaftlich‹ verstanden, wenn nicht den Sehsinn zu adressieren)? Doch eben jene vermeintlichen Selbstverständlichkeiten führen uns inmitten der Auseinandersetzung, die im Hinblick auf die Ausstellungssituationen ganz entscheidend sind und deutlich aufzeigen, dass es in vielfacher Hinsicht zu kurz greifen würde, würden wir von einer wie auch immer gearteten ›Monomodalität‹ ausgehen wollen.⁸

Spätestens seit den 1960er Jahren, als sich eine kaum übersehbare Bewegung und Verdichtung (zumindest der ›westlich‹ orientierten künstlerischen Positionen) im Umgang mit Materialien und Formen entwickelt (s. hierzu Rübel 2012; ders. et al. 2017), wird die Frage nach dem Sehen in mehrfacher Hinsicht virulent.⁹ Fernab des Postulats des Unberührbar-Distanzierten (das nicht zuletzt über die konnotierte ›Wertigkeit‹ der Materialien der Kunst begründet wurde), galt es nun, sowohl den Materialkanon als auch den Umgang mit der Präsenz des menschlichen Körpers (explizit als Material) zu entgrenzen und damit auch die Sonderstellung des Sehens in Frage zu stellen. Doch das Markieren der Positionierung des Visuellen sowie das Betonen von Materialität ziehen eine weitere grundlegende Konsequenz

7 Zu der Thematik s. beispielweise Didi-Huberman 1999; Mitchell 2008 und Bredekamp 2015. Eine weitere Auseinandersetzung mit Aspekten der ›Materialaktivität‹ und Eigenaktivität von Bildern sowie – im weitesten Sinne – Ausstellungen findet außerdem explizit im Kap. *Präsenz_Erscheinen* statt (hier: im Kontext des Begriffs des Ausstellungsakts).

8 Eine explizite Lesart der sinnlichen Multimodalität bietet etwa auch Serres 2012.

9 Wie bereits u.a. mit den angeführten Publikationen weiter oben angedeutet, ist die Frage der Sinne im künstlerischen Bereich auch in anderen ›Epochen‹ und Kontexten stets präsent. Jedoch vollzieht sich seit um 1960 ein großflächiges Umdenken bzw. Explizieren der Thematik der Sinne, der Körperlichkeit sowie der Materialität, die als paradigmatisch erachtet werden kann. Im Kontext etwa des *New Materialism* (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) spitzt sich die Frage der Materialität seit um 2010 aufs Neue zu und erhält eine Wendung insbesondere im Hinblick auf die Frage nach Aktivität und Handlungsmacht.

nach sich. Während die im Visuellen gedachte ›ästhetische Erfahrung‹ (vgl. Küpper/Menke 2003) einen Begriff von Körper ›ertragen‹ kann, der eine verhältnismäßig schwache Anteilnahme erlaubt, wird im materialästhetischen Umbruch und der Hinwendung zur Prozesshaftigkeit erkennbar, dass ein starker Körperbegriff formuliert werden muss, was gleichzeitig bedeutet, dass auch die Rezeption als eine ›ganzkörperliche‹ Involviertheit zu denken wäre. Mit der Betonung der Überlagerung von unterschiedlichen Sinnesmodalitäten, die sich aktivieren (s. hierzu Waldenfels 2010), wird deutlich, dass die jeweiligen Situationen als überlagerte, temporäre Resultate von heterogenen Versammlungspraktiken zu verstehen sind, d.h. als Konfigurationen, die nicht monokausal bzw. linear beschrieben werden können, sondern Interferenzen entstehen lassen und in ihren Verflechtungen in und als Umgebungen agieren (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Damit müssen wir unseren Fokus auf die Frage nach einem Körperbegriff ausrichten, der das Denken-in-Relationen, ein ›Eingebettetsein‹ ermöglicht und fruchtbar macht.

Bewegung

Während der Sehsinn, wie eben dargelegt, eine lange Tradition seiner Dominanz im Kontext von ›bildender Kunst‹ nachzeichnen lässt, stellt die skizzierte Ausstellung ›Ye Olde Food‹ vor allem die multimodale Konfiguration der sinnlich-körperlichen Involvierung heraus. Die sinnliche Ansprache geht hier offenbar mit einem Modus einher, in dem sich die Sensoriken überlagern und dadurch Momente von Verdichtungen und Intensitäten produzieren, die jedoch nicht im Sinne eines omnipräsenten Eintauchens, sondern ›inselhaft‹ erfahren werden.¹⁰ Deshalb gilt es neben den ›etablierten‹ fünf Sinnen das Moment der Verflechtung, die Synästhesie (s. hierzu etwa Adler 2002) und damit auch das Kinetische stark zu machen, denn die Bewegung wird bei ›Ye Olde Food‹ auf eine mehrfache Weise präsent. Zum einen ist es der als offensichtlich erscheinende Punkt, der darin besteht, dass wir die Ausstellung umgehen, ›ablaufen‹ müssen, von einem Objekt – sei es der Bildschirm, der Kleiderständer oder die Wandtafel – zum nächsten. Zum anderen macht sich eine weitere Ebene der Bewegung auf, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die visuell-akustische Ebene lenken. So ist der Ausstellungssituation eine gewisse Rhythmisierung bzw. Intervallisierung inhärent, denn alle neun Videos sind so synchronisiert, dass sie nach knapp 16 Minuten ausgehen und eine omnipräsente Pause erzeugen, bis die Loops wieder zeitgleich einsetzen (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisie-

10 Das Moment des Inselhaften wird ebenfalls im Artikel der Verfasserin im Band ›Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität‹ (Chernyshova 2021) aufgegriffen. Der hier verwendete Ausdruck bietet außerdem eine Anknüpfung an Hans Ulrich Gumbrechts Ausführungen zu Bachtins Begriff der Insularität (Gumbrecht 2004, 127) und beschreibt eine Art ästhetische Einkapselung, die mit einer fokussierten Intensität einhergeht.

ren*). Neben dieser Rhythmisierung wird zugleich – wenn wir in die jeweiligen Videos ›reinzoomen‹ – eine weitere Taktung erfahrbar. Die Videos zeigen, wie weiter oben kurz angesprochen, je ein Sujet bzw. eine Narration, die gleichzeitig in Verbindung zu Sujets bzw. Narrationen der anderen Bildschirme steht und stets die gleichen Protagonist:innen bzw. Elemente zeigt. Das jeweilige Szenario sowie die Bildästhetik operieren dabei mit unterschiedlichen Momenten körperlicher Ansprache: Die stark gedehnten, geloopten Szenen fordern uns gewissermaßen heraus, sie machen es körperlich kaum aushaltbar – gefangen in Wiederholungsschleifen, in Bewegungen, die immer wieder ein Ausscheren anmuten, um dann aber wieder doch den gewohnten Lauf zu nehmen. Den Bildern folgend werden wir in Bewegung versetzt, die vor allem bei einem längeren Verbleiben in einer Narration offensichtlich ›körperlich‹ etwas mit uns macht.

Die Verschränkung von Wahrnehmung, Bewegung und Körper macht sich auch in den Ansätzen von Maurice Merleau-Ponty stark bemerkbar. So schreibt Stefan Kristensen in seinem Beitrag zu Merleau-Ponty:

»Anstatt eine Entität vorauszusetzen, die die Einheit der Bewegung verbürgt (Bewusstsein, Körper etc.), ist es nunmehr die Bewegung, die dem Leib seine Einheit verschafft. Bewegung ist in diesem Sinne [...] ›seinsenthüllend‹. Die fundamentale Beweglichkeit betrifft dabei nicht nur die Lage des wahrnehmenden Leibes im Raum, sondern die Seinsweise aller von ihm wahrnehmbaren Dinge. Die Kinesis ergänzt meine Aisthesis nicht; es ist die Aisthesis selbst, die schon kinetisch ist. ›Jede Bewegung ist stroboskopisch‹ sagt Merleau-Ponty und jede Bewegung enthält auch – in Anlehnung an Husserls Ausdruck – ›ein figurales Moment‹.« (Kristensen 2019, 29)¹¹

Was in dem angeführten Zitat zur Sprache kommt, sind zugleich mehrere Punkte, die markiert werden müssen: Zum einen ist es die Unterscheidung zwischen Leib und Körper (zu der wir weiter unten kommen werden) und zum anderen wird die Bewegung als ein grundlegender Modus gedacht, der der Wahrnehmung *per se* inhärent ist bzw. diese bedingt. Diese Überlegung führt uns damit zu einigen Grundfragen des Kapitels, insbesondere zu der Frage nach Körpermodalitäten in Ausstellungen. Wie werden wir als Körper angesprochen? Was bringen Ausstellungen hervor? Wie bzw. wodurch vollziehen sich Körperadressierungen respektive Körperproduktionen? Tim Ingold pointiert die Bedeutsamkeit von Bewegung wie folgt:

»[...] [T]he key to both self-knowledge and organic life is movement. It is not just that bodies, as living organisms, move. They *are* their movements. Therefore, the

11 Zum Begriff des Figuralen, der in der vorliegenden Arbeit einen wichtigen Ansatz darstellt, s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* und die darin u.a. auf Philippe Dubois zurückgreifenden Überlegungen.

knowledge they can have of themselves is inseparable from the sense they have of their own movements, or in a word, from kinesthesia. Animate beings, Sheets-Johnstone insists, do not experience themselves and one another as ›packaged‹ but as moving and moved, in ongoing response – that is in correspondence – with the things around them [...]. This is to think of the body not as a sink into which practices settle like sediment in a ditch, but rather as a dynamic center of unfolding activity. Or as Brenda Farnell [...] argues, it is to think *from*, rather than *about*, the body.« (Ingold 2012, 437; vgl. ders. 2011, 10; Farnell 2000, 413)

Damit stellt Ingold einen entscheidenden Punkt heraus, der aufzeigt, dass wir *aus dem Körper heraus* denken müssen.¹² Die Besonderheit, die sich im Zuge dessen im Kontext von Ausstellungen zeigt, geht darauf zurück, dass diese eine explizite Reflexion jenes *from the body* initiieren. Um diesen Schritt jedoch vollziehen zu können, muss zunächst deutlicher markiert werden, was mit dem Begriff des Körpers einhergeht und wie sich dieser als ein diskursives Feld begreifen lässt, denn wie bereits angesprochen, liegt es auch im Interesse dieses Kapitels den Körper in seiner diskursiven Verschränkung zu thematisieren und damit herauszuarbeiten, dass das ›Ausstellungskörper-Werden‹ ein metastabilisierender Prozess ist, der unterschiedliche Distinktionen, Leerstellen aber auch Handlungsfelder offenlegt und verhandelt.

3. Leiblichkeit

»Black & White«

Die Frage nach Wahrnehmungsmodalitäten bzw. nach der Erfahrbarkeit des Körpers wurde auch in der von März bis Juli 2018 im Kunstpalast Düsseldorf laufenden Ausstellung »Black & White« (vgl. Stiftung Museum Kunstpalast 2018) aufgegriffen. Während die Ausstellung mit einer breit aufgestellten Palette an künstlerischen Positionen quer durch die Geschichte der (hauptsächlich ›westeuropäischen‹) Kunst der Frage nach dem Monochromen als einer verbindenden Geste nachging und damit sowohl ästhetische als auch materialtechnische Auseinandersetzungen nach sich zog, rücken vor allem zwei künstlerische Positionen der Ausstellung in unseren Fokus: Hans op de Beecks *The Collector's House* (2016) sowie Olafur Eliassons *Room for one Colour* (1997). Bewegen wir uns durch die Ausstellung der nicht explizit benannten, aber dennoch architektonisch markierten Choreografie folgend, dann

12 Zu dem mit dieser Thematik assoziierten Begriff des Bewegungsmaterials vgl. Weisheit/Skrandies 2016.

stoßen wir auf die beiden Raumarbeiten in der abschließenden Etappe des Durchgangs, als Verdichtungsräume, die plötzlich eine andere, ungewohnte Form der Objekt- und Körpererfahrbarkeit bedingen. Die erste Arbeit, *The Collector's House*, präsentiert sich hinter geschlossenen Türen als ein ca. 12,50 × 20 × 4 Meter großer Raum mit einer Unmenge an arrangierten Objekten, Figuren, Möbelstücken sowie einem Lilienteich in der Mitte – gehalten in einem hellen Grau (s. Abb. 9). Lediglich das monoton weiße, von der Decke kommende Licht sowie das in schwarz gehaltene ›Wasser‹ des Lilienteichs bringen visuelle Differenzierungen hinein und erzeugen Kontraste, die damit ›installationsimmanent‹ verortet werden können. Der graue Raum, bestückt mit Vitrinenschränken, Bücherregalen, einer Sitzcouchlandschaft, einem Flügel, Laptop, leeren Pizzakartons, Flaschen, Softdrinkdosen, anthropometrischen Figuren und Nachbildungen von künstlerischen Arbeiten des 20. Jahrhunderts, produziert einen räumlichen und gleichzeitig auch einen zeitlichen Bruch, der über die Ebene des Symbolischen hinausgeht. Den Raum betretend wechselt der Modus von einer distanziert-inselhaften zu einer Umgebungssituation. Hier sind wir gänzlich von der Arbeit ›umschlossen‹, wodurch sich diese vom Gesamtsetting der Ausstellungssituation absetzt. Bei *The Collector's House* finden wir uns damit in einem räumlich ›geschlossenen‹ Setting wieder: Zwischen und auf den Objekten, inmitten des ›Environments‹, das eine ambigue Situation produziert, denn es schwankt, wie wir uns zu diesem Raum, zu Objekten in diesem Raum und auch zu den anderen Besucher:innen oder dem Museumspersonal in Bezug setzen.

Als ein rituell durch eine Schwelle markierter Raum initiiert die Arbeit einen räumlich-visuellen Ausnahmezustand, denn die gewohnten Sehbedingungen werden mit der Dominanz des Monochromen herausgefordert und gewissermaßen ›vorgeführt‹. Damit positioniert sich die Arbeit in einer anderen Sinnesmodalität, als dies der Rest der Ausstellung vermag: Der graue Raum wird zu einem ›stillgestellten‹, dessen Stimmung und atmosphärische Aufladung sich radikal von der gewohnten Ausstellungssituation unterscheiden – dem visuellen ›Normalzustand‹ des umgebungsbezogenen Farbsehens. Doch werden diese Erfahrung bzw. der Bruch vor allem an dem Punkt gesteigert, an dem die ›Anderen‹ ins Bild treten. Die Präsenz der anderen ›Körper‹¹³ im Raum, ihre im Kontrast zum Grau auffallenden Hautfarben, Kleidung, Haarfarbennuancen produzieren visuelle Fokussierungen, die das Bild gewissermaßen stören. Und so wie die visuelle Körperlichkeit der Anderen zum Störfaktor wird – zu einem Element, das atmosphärische Interventionen und Rupturen produziert – wird auch der eigene Körper in der Selbstwahrnehmung mit einer enormen Intensität auf seine ›Farbigkeit‹ zurückgeworfen und damit ebenso auf eine gesteigerte Weise zu einem Faktor des Nicht-Passenden, des Deplatzierten.

13 Hierunter fallen die Objekte, die zur Installation gehören, Kleidung, Gegenstände, aber vor allem auch die menschlichen Besucher:innenkörper.

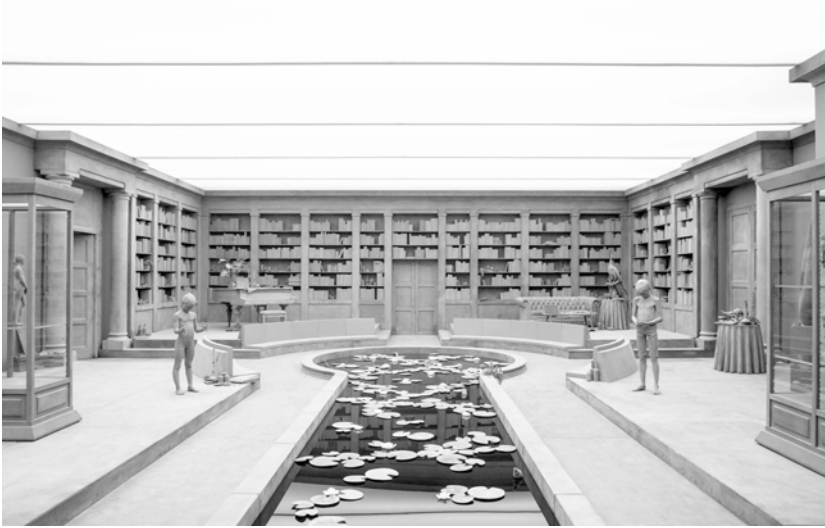


Abb. 9: Hans op de Beeck: *The Collector's House (Sculptural Installation)*, 2016. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Mit der Frage nach den Modi des Visuellen konfrontiert, bringt die Arbeit vielfältige Verhältnisse hervor, die vor allem Spannungsebenen im Hinblick auf die Frage nach der Wahrnehmung sowie Körperlichkeit generiert. Was geschieht hier auf der Ebene der Selbstwahrnehmung? Was stellt sich durch den Farbentzug der Objekte ein? Wie wird der ›eigene‹ Körper erfahren? Zugleich indexikalisiert die Auseinandersetzung mit Wahrnehmung eine weitere Ebene, denn die Frage, die dabei präsent wird, fokussiert die Wirkung dieser Kontrasterfahrungen. Während wir uns einerseits in ein Raumentsemble – ein Environment – hereinbegeben und uns damit inmitten der Arbeit situieren, initiiert der visuelle Bruch ein Körperverhältnis, das anti-immersiv¹⁴ Züge annimmt. Denn statt der Konfiguration des Eintauchens produziert die Wahrnehmungssituation ein Zurückgeworfen-Sein auf den differenter Körper, den Körper, der als Störfaktor installiert und dadurch zu einem beinahe ›hermetisch geschlossenem‹ Bewegungsobjekt in einem positionalen Sinne wird. So wird der Körper geradezu in seiner Objekthaftigkeit vorgeführt.

Eine gewissermaßen komplementäre Erfahrungsebene wird dagegen im nächsten choreografischen Schritt der Ausstellung initiiert. Den grauen Raum verlassend führt zunächst ein weiß ausgeleuchteter Gang um eine Ecke, die sich bereits durch

14 Christiane Voss spricht in ihrem Artikel in *AV Montage* (vgl. Voss 2008) von Anti-Immersion im Kontext von ›Strategien des Experimentalkinos und anderer Kunst-Avantgarden‹ (ebd., 78).

sich ändernde Lichtverhältnisse abzeichnet. Leicht gelblich-orange leuchtend, geleitet uns der nächste Raum zu der zweiten künstlerischen Arbeit, die im Fokus unserer Auseinandersetzung steht: Olafur Eliassons *Room for one Colour*. Den Raum betretend finden wir uns in einem Setting wieder, das zunächst eine deutliche visuelle Dominante spürbar macht: das gelb-orange Licht (s. Abb. 10), in das wir einzutauchen scheinen. Die hohen Decken des Raums, die monochromen Wände sowie der Boden machen deutlich erkennbar, dass sich die Arbeit vor allem auf eins fokussiert: das Licht bzw. die Farbe und seine Erfahrbarkeit.¹⁵



Abb. 10: Olafur Eliasson: *Room for one colour* (Installationsansicht Guggenheim Museum Bilbao, 2020) 1997. Courtesy the artist. © Olafur Eliasson, 1997 /Foto: Erika Ede.

Was einen der wesentlichen Punkte der Arbeit ausmacht, ist das Intensivieren der Wahrnehmarmachung der eigenen Wahrnehmung. ›Eingetaucht‹ in den gelb-orangen Raum merken wir plötzlich, dass sich das sinnliche Wahrnehmen schlagartig modifiziert hat: Das gewohnte Farbsehen wurde – physikalisch ›ausgetrickst‹ – zurückgestellt, denn was wir nun erfahren, ist das Grau-Sehen (bzw. Grau-Sepia) dessen, was wir sonst in Farbe wahrnehmen. Der Blick herunter am eigenen Körper entlang, das visuelle Gleiten an den anderen Besucher:innen im Raum, das Vor-

15 Physikalisch operiert die Arbeit mit Monofrequenzlampen, die jenes besondere gelbliche Licht erzeugen (vgl. Eliasson 2021).

das-Gesicht-Halten der eigenen Hand machen es spürbar: Das Farbwahrnehmen ist verschwunden und hat sich als Grau eingestellt. Wir nehmen uns selbst, ›exponiert‹ und wahrnehmend wahr. Während also Op de Beecks Raum, wie bereits weiter oben besprochen, dazu tendiert, das Moment des Zurückgeworfen-Seins spürbar zu machen, ermöglicht *Room for One Colour* ein beinahe zu buchstäbliches Eintauchen.

Damit adressiert Eliassons Arbeit ein breites Spektrum an Fragen und Auseinandersetzungen, die zum einen die Thematik von Stimmungen und atmosphärischen Situationen im Hinblick auf Räumlichkeit in den Fokus rücken und zum anderen den ›Körperleib‹ befragen, bei den Grundzügen der Wahrnehmung bzw. der Reflexion der Wahrnehmbarkeit ansetzend. Auf diese Weise geleitet uns die Arbeit hin zu einer Auseinandersetzung mit Sinnesmodalitäten bzw. einer körperlichen Ansprache, die grundlegende Fragen nach der (Selbst-)Wahrnehmung und Körperlichkeit in den Fokus rückt. Was nehmen wir wahr, wenn wir den vom Grau abgesetzten ›Körper‹ wahrnehmen? Ist es ›unser‹ Körper? Wovon grenzt sich dieser ab? Und wie können wir mit der doppelten Schlaufe dessen umgehen, dass wir – dichotom gesprochen – zum Subjekt und Objekt der Beobachtung zugleich werden? Damit bewegen wir uns immer intensiver auf das Terrain zu, das erkennbar macht, dass Ausstellungen *per se* explizite Möglichkeiten kreieren, Modalitäten der Wahrnehmung selbst zu erfahren. Nun gilt es vor diesem Hintergrund einige der Bewegungslinien konkreter nachzuzeichnen, die die damit aufgeworfenen Fragen nach der ›Eigenkörperlichkeit‹, Leiblichkeit, Erfahrbarkeit etc. streifen.

Leibkörper

Die linke Hand berührt die rechte – eine recht unscheinbar wirkende Handlung, in der die Erfahrungswelt jedoch auseinanderklafft. Was diese zum Sinnbild der Phänomenologie¹⁶ gewordene Geste, auf die Maurice Merleau-Ponty in »Das Sichtbare und das Unsichtbare« (mit Bezug auf Husserl) eingeht, aufgreift, ist eine der zentralen Fragen der (Selbst-)Wahrnehmung. Es ist eine Frage nach dem eigenen Spüren sowie nach der Aufspaltung des Selbst als Objekt und Subjekt der Erfahrung zugleich, denn während die linke Hand die rechte spürt, spürt die rechte sich spürend (vgl. Merleau-Ponty 1994, 194; s. hierzu auch Bedorf 2019).

Bei der Frage nach den hiermit einhergehenden philosophischen Distinktionen lassen sich vor allem zwei grobe Linien nachzeichnen, anhand derer die Grenzziehungen, die ›die phänomenologische Hand‹ aufgreift, vollzogen werden. Zum einen handelt es sich um die Thematik des Körper-Geist-Dualismus (der in der Philosophiegeschichte vor allem auf René Descartes zurückgeführt wird) und zum anderen geht es um die Unterscheidung zwischen dem Begriff des Körpers und dem des Leibes. Was beide Grenzziehungsbewegungen bzw. Themenfelder eint, ist allem voran

16 Siehe im Zuge dessen außerdem sog. postphänomenologische Ansätze in Müller 2020.

die Frage des ›Verfügens‹ bzw. einer ›Verobjektivierbarkeit‹: Sind ›wir – zugespitzt gesprochen – der Geist, der über den Körper verfügt respektive sind wir der Leib, der einen Körper besitzt? So implementiert Helmuth Plessner eine Unterscheidbarkeit zwischen ›Körper haben‹ und ›Leib sein‹ (vgl. Plessner 1970; Fuchs 2015), die von einer Verfügbarkeit ›über‹ den Körper ausgeht und diesen objektivierbar und abgrenzbar denkt, während der Leib dagegen das eigene gespürte Erleben impliziert. Auch in der kartesischen Differenzierung zwischen der denkenden Seele als *res cogitans* und dem Körper als *res extensa*, d.h. primär verstanden in seiner Ausdehnung als Volumen (vgl. Böhme 2019, 24), wird der Gedanke einer ›Verfügung‹, einer Abgrenzbarkeit als ›bloßer‹ Körper spürbar. Während die Körper-Geist-Thematik mit der Diskussion des Begriffs des *embodiment* weiter unten fortgeführt wird, gilt es an dieser Stelle zunächst unsere Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen Leib und Körper zu lenken.

Der phänomenologischen Unterscheidung nach (vertreten etwa durch Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty oder Hermann Schmitz), sei der Körper, wie Ger- not Böhme herausstellt, isotrop (nicht nach Richtungen zu unterscheiden), homogen im Hinblick auf seine Örtlichkeit, durch Organe gegliedert und durch die Haut begrenzt (vgl. ebd., 101). Zu seiner Umgebung stehe dieser lediglich in Stoffwechselbeziehungen. Der Leib sei dagegen als ein »absolutes Hier« (ebd.) zu begreifen, als unbegrenzt und über das Körperliche hinausgreifend. In »Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung« (2015) bestimmt Bernhard Waldenfels die Leiblichkeit wiederum als pathisch und responsiv. Die Responsivität wird hierbei im Sinne eines Grundzugs verstanden, »der unser gesamtes leibliches Verhalten prägt und dabei eine Findigkeit des Körpers in Anspruch nimmt« (Waldenfels 2015, 19). Diese wird von Waldenfels als ein Doppelereignis beschrieben:

»Die Responsivität, die den Gang unserer Erfahrung bestimmt, präsentiert sich als ein Doppelereignis aus Pathos und Response. Unter dem griechischen Ausdruck *Pathos* oder dem deutschen Ausdruck *Widerfahrnis* verstehe ich die Ur-tatsache, daß uns etwas zustößt, zufällt, auffällt oder einfällt, daß uns etwas trifft, glücklich und auch verletzt wie das *touché* aus dem Fechtkampf.« (Ebd., 20)

Wenn uns demzufolge etwas ›zustößt‹, dann äußert es sich nach Waldenfels in leibhaftiger Wirkung, denn etwas affiziert uns, tut uns etwas an, spricht uns an und appelliert an uns (vgl. ebd., 21). Gleichzeitig dürfe es nicht auf eine Weise verstanden werden, bei der ›wir‹ jener Ansprache vorgängig wären, da es sich, wie Waldenfels an einer anderen Stelle mit dem Begriff der Diastase (des ›Aufklaffens‹) herausstellt, um eine »zweifache Ungleichzeitigkeit von originärer Vorgängigkeit des Pathischen und originärer Nachträglichkeit des Responsiven« (ebd., 24) handele, denn

die »Erfahrung tritt buchstäblich auseinander, sie zerdehnt sich« (ebd.).¹⁷ Damit sei unser Leib »weder dem Subjektiven noch dem Objektiven zuzuschlagen« (ebd., 10) und bedinge eine Zwischenleiblichkeit, die für Waldenfels schließlich ausschlaggebend ist, um Sozialität denken zu können: »Den Rahmen für die Gemeinsamkeit von Pathos und Response bildet eine Sphäre der *Zwischenleiblichkeit* in Verbindung mit einer *Zwischenwelt*; daraus resultiert ein Geflecht aus Eigenem und Fremdem, das weder auf separate Einzelinstanzen noch auf ein kompakten Ganzes zurückgeführt werden kann.« (Ebd., 95f.)¹⁸ Demnach fokussiere die Responsivität, wie Jörg Sternagel in seiner Waldenfels-Lektüre herausstellt, »Momente des Worauf, Momente der Überraschung, des Zuvorkommens, des Sichereignens, der Konfrontationen mit Unbekannten, der Beanspruchung, der (An)Erkennung der Autonomie des Anderen, der Thematisierung einer Fremderfahrung im Kontrast zur Selbsterfahrung« (Sternagel 2019, 123). Im Zuge dessen lasse sich allem voran eine Unterscheidung markieren zwischen dem Leib als einer Art Gesamtheit des Selbst und Körper als »Materialität des Leibes« (ebd., 118). Der Leib sei demnach unfassbar und immer schon in einer Vorgängigkeit gedacht (vgl. ebd., 121).

Embodiment/Enaktivismus

Mit *Chiasmus* installiert Maurice Merleau-Ponty einen Begriff, der eine grundlegende Beziehung zwischen dem Menschen und den Dingen verhandelt und diese als eine Verflechtung¹⁹ begreift, die jedoch nicht von *a priori* isolierten oder präexistenten Substanzen ausgeht. So entwickelt er im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Sicht- bzw. Unsichtbarkeit sowie – daran gekoppelt – der Berührbarkeit, eine bestimmte Figur – das *Fleisch* (chair) der Welt:

»Als formendes Milieu für Objekt und Subjekt ist das Fleisch kein Seinsatom, kein hartes Ansich, das an einem einzigen Ort und in einem einzigen Augenblick Platz fände: man kann zwar von meinem Leib sagen – er sei nicht anderswo, aber man kann nicht sagen, er sei hier oder jetzt im Sinne gewöhnlicher Gegenstände; und doch überfliegt mein Sehen die Gegenstände nicht, es ist kein Sein, das aus lauter

-
- 17 Eine entfaltete Auseinandersetzung mit Waldenfels' Begrifflichkeiten findet im Kap. *Intimität_Exponieren* statt.
- 18 Hierbei verweist Waldenfels auf Merleau-Pontys *intermonde* sowie Husserls *intercorporéité* (vgl. ebd., 96).
- 19 Für eine weitergreifende Auseinandersetzung mit Momenten des Ökologischen, wie sich diese etwa im Begriff des Milieus bei Gilbert Simondon (2012) oder bei Isabelle Stengers (2005) zeigen, s. Ausführungen im Kap. *Agencement_Materialisieren*. Siehe in dem Zusammenhang auch Uexküll 1970 sowie Bateson 2017.

Wissen besteht, denn es hat seine Trägheit und seine Bindungen.« (Merleau-Ponty 1994, 193)²⁰

Merleau-Ponty folgend gibt es demnach »ein wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein des einen ins andere« (ebd., 182), sodass das Sein als ein »zwischenleibliches Sein« (ebd., 187) gedacht wird.²¹ Diese Beziehung des Verflochtenseins beschreibt Merleau-Ponty weiter wie folgt:

»Diese Konzentration von Sichtbarem um ein einzelnes Sichtbares herum oder dieses Versprühen der Körpermasse unter die Dinge, was dazu führt, daß eine bestimmte Vibration meiner Haut zum Glatten oder Rauhen wird, daß ich mit den Augen den Bewegungen und den Umrissen der Dinge selbst folge, diese magische Beziehung, dieses Bündnis zwischen den Dingen und mir, das darin besteht, daß ich ihnen meinen Leib leihe, damit sie sich in ihn einschreiben und mir ihre Ähnlichkeit vermitteln, diese Falte, diese zentrale Höhlung im Sichtbaren, die mein Sehen ausmacht, diese beiden spiegelbildlichen Reihen von Sehendem und Sichtbarem, von Berührendem und Berührtem bilden ein wohlverbundenes System, mit dem ich rechne, sie definieren ein Sehen im allgemeinen und einen be-

20 Des Weiteren schreibt Merleau-Ponty: »[M]ein Leib nimmt nicht wahr, sondern er ist gleichsam um die Wahrnehmung herum gebaut, die durch ihn hindurch ans Licht kommt; durch seine ganze innere Organisation, durch seine sensomotorischen Kreisläufe, durch seine Rückkoppelungen, durch welche die Bewegungen kontrolliert und reorganisiert werden, bereitet mein Leib sich sozusagen auf eine Selbstwahrnehmung vor, auch wenn niemals er selbst es ist, *den* er wahrnimmt oder *der* ihn wahrnimmt. Vor jeder wissenschaftlichen Betrachtung des Körpers – welche die Beziehung zum Anderen impliziert – hat mich die Erfahrung meines Fleisches als Ganggestein meiner Wahrnehmung/gelehrt, daß die Wahrnehmung nicht irgendwo entsteht, sondern aus dem Schlupfwinkel eines Leibes auftaucht.« (Merleau-Ponty 1994, 24f.) Das Fleisch, von dem Merleau-Ponty spricht, sei damit die Latenz der Dinge, das Gewebe, das sie »trägt« und »unterfüttert« (ebd., 175) ohne dabei selbst ein Ding zu sein.

21 An einer anderen Stelle führt Merleau-Ponty weiter aus: »So als gäbe es zwischen ihnen [den Dingen; Anm. d. V.] und ihm [dem Blick, Anm. d. V.] eine Beziehung der prästabilisierten Harmonie – so als wüßte er von ihnen, noch bevor er sie kennt, bewegt er sich auf seine Art in seinem hektischen und gebieterischen Stil, und dennoch sind die erfaßten Ansichten nicht beliebig, ich betrachte kein Chaos, sondern Dinge, sodaß man schließlich nicht sagen kann, ob der Blick oder die Dinge die Oberhand haben.« (Merleau-Ponty 1994, 175) Das, was Merleau-Ponty an dieser Stelle als »prästabilisierte Harmonie« beschreibt, eröffnet Denkweisen für unsere Fragen nach den Modi und Praktiken der Ausstellung, denn wovon die Arbeit ausgeht und was immer wieder fraktalartig in unterschiedlichen Kapiteln verhandelt wird, beschäftigt sich mit just diesem Moment von Metastabilisierungen, die dazu führen, dass sich solche Positionen wie »Kunstwerk«, »Betrachtende« etc. überhaupt erst hervorbringen können, ohne damit den Status eines Absoluten oder »Endgültigen« zu erlangen.

ständigen Stil der Sichtbarkeit, dessen ich mich nicht entledigen kann [...]! (Ebd., 191f.)²²

Was in Merleau-Pontys ›Fleisch‹ anklingt, fokussiert folglich eine Verschränkung, die eine Wechselseitigkeit, oder, wenn man so will, eine wechselseitige Hervorbringung nach sich zieht. Diese Verflechtung zeichnet etwa auch Ansätze des sog. *Embodiment* aus, die ein stark umweltbezogenes Denken erarbeitet. Bezogen auf unsere Auseinandersetzung mit Ausstellungen bildet dabei vor allem ein Weiterdenken des Embodiments im bildwissenschaftlichen Kontext eine produktive Ebene, wenn wir Ausstellungssituation dementsprechend als ›Bilder‹ begreifen. Im Vorwort zum Tagungsband ›Sehen und Handeln‹ betont Horst Bredekamp – ausgehend von den Begriffen des Bildakts (vgl. Bredekamp 2015; s. Begriff des Ausstellungsakts im Kap. *Präsenz_Erscheinen*) und der Verkörperung – die Notwendigkeit, sowohl Körper als auch Bild nicht im Dienste einer ›Erfüllung von bewussten oder unbewussten Projektionen‹ (ders. 2011, VII) zu sehen, sondern in einem ›unauflösbaren Bedingungs- und Austauschverhältnis‹ (ebd.) zu situieren. Dieses Verhältnis der wechselseitigen Verflechtung, an Merleau-Ponty angelehnt gesprochen, beschreibt auch John M. Krois:

»Embodiment« is a key topic in contemporary cognitive science, referring to the fact that (natural or artificial) intelligence depends upon interaction with the environment. [...] This conception is termed ›enactive‹ because it depends upon the ability to actively gain access to the world via skilled actions involving sensing and motor activity.« (Krois 2011b, 4f.)²³

Damit einhergehend macht Krois den Ansatz stark, dass Bilder in ihrer Aktivität begriffen werden müssen, statt als bloße Produkte, die außerdem, der verbreiteten Lesart nach, an die Vorstellung von ›vorausgehenden‹ Intentionen ihrer ›Macher:innen‹ gekoppelt werden. Den Gedanken der Aktivität führt Krois auf verschiedenen Ebenen weiter aus. Zum einen sei es die ganz basale, physikalische Ebene, die mit Materialprozessen und -transformationen einhergeht (Alterungsprozesse etc.). Als zweite Ebene nennt Krois das, was wir als eine instrumentelle bzw. apparati-

-
- 22 Böhme geht insofern kritisch auf diesen Ansatz ein, als in Merleau-Pontys Denken seiner Auffassung nach ein Geist vorausgesetzt werde, der durch das Handeln ›inkarniert‹ werde (Böhme 2019, 41), was schließlich zu einer vorgängigen Ich-Zentrierung führe.
- 23 Krois verweist darauf, dass der Begriff Enaktivismus erstmalig 1991 von Varela, Thompson und Rosch (›The Embodied Mind‹) verwendet wurde; s. auch die deutsche Ausgabe: Varela et al. 1995. Betont sei damit der Gedanke, dass weder die Welt noch der Geist (*mind*) als vorgegeben oder präexistent zu verstehen sind, sondern dass Kognition aus den vom Organismus ›performten‹ Aktionen in der Welt emergiert (vgl. ebd., 5).

ve Eigenaktivität²⁴ bezeichnen können – nämlich die Ebene der Unkontrollierbarkeit und Unvorhersehbarkeit, die beispielweise Fotografien (aber eben auch Bildern jeglicher Medialität) inhärent sei. Hinzu kommen außerdem bestimmte historische Aufladungen, die wir als eine Art implizites, dennoch nicht-bewusstes Wissen aufgreifen können. Als vierten Punkt nennt Krois – mit Verweis auf Frederik Stjernfelt (vgl. Stjernfelt 2007) – die diagrammatologische Dimension des Bildes (vgl. Krois 2011b, 7), die auf die Frage nach der Relation zwischen dem Ganzen und seinen Teilen zurückgehe. Doch als einen der wesentlichsten Punkte greift Krois vor allem den affektiven Charakter der Bilder auf.

In Anlehnung an den hier skizzierten Ansatz und die Unterscheidung, die Krois vornimmt, ergeben sich für uns produktive Interferenzen, wenn wir den auf das Bild bezogenen Enaktivismus ausweiten und auf Ausstellungssituationen übertragen. Eine enaktivistische Ausstellungstheorie bezieht sich damit sowohl auf Materialitätsprozesse und -involvierungen jeglicher Art, als auch auf die apparativen Eigenaktivitäten (d.h. Fragen nach technischen Konfigurationen, s. Kap. *Agencement_Materialisieren*), historisch-institutionelle Einbettungen (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*) sowie die Ebene des Diagrammatologischen, die allem voran die Weise der Zusammenkunft der jeweiligen Entitäten (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) in den Blick nimmt.²⁵

Körperbild/Körperschema

Beschäftigen wir uns mit Verkörperung als Konzept sowie mit dem Begriff der *Embodied Cognition* in den aktuellen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, dann wird deutlich, dass diese polyvalente Bestimmungen aufweisen und eher im Plural adressiert werden müssen. So spricht Shaun Gallagher von vier unterschiedlichen Richtungen der ›E-Kognition‹: *embodied*, *enactive*, *embedded* und *extended*, wobei er zwischen ›starken‹ und ›schwachen‹ differenziert (vgl. Gallagher 2019, 355). Was mit dieser Differenzierung einhergeht, ist vor allem das Betonen dessen, wie stark involviert der Körper jeweils mitgedacht werde. Während ›schwächere‹ Embodied-Cognition-Konzepte lediglich von einem »extended mind« (ebd., 375) sprechen und damit jegliche Form der Aktivität zwar ›verkörpert‹, jedoch in erster Linie auf das Gehirn bezogen verstehen, geht das radikale Embodiment – das enaktive – von einer extremen und unabdingbaren Verschränkung zwischen Gehirn, Körper und

24 Weiter zugespitzt kann der Gedanke mit Karen Barad und ihren ›agentiellen Schnitten‹ fortgeführt werden, die sie im Zuge ihres Begriffs des agentuellen Realismus entwickelt, die ebenfalls die Apparatur in den Blick nehmen (vgl. Barad 2012).

25 Verwiesen sei hier auf das Projekt zur ›propriozeptiven‹ Kunst an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf, geleitet von Markus Schrenk, unter Mitarbeit von Isabelle Keßels und Till Bödeker (vgl. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2021b).

Umwelt aus (vgl. ebd., 369). Damit macht Gallagher den Gedanken stark, dass wir es, mit Merleau-Ponty gesprochen, mit einer durch und durch leiblichen Praxis zu tun haben, die biologische Aspekte mitdenkt sowie von einer sensomotorischen Koppelung zwischen Umwelt und Organismus ausgeht, die auch die emotionalen Prozesse und Regulierungen mitbedingt (vgl. ebd.): »Struktur, Zusammensetzung und Bewegungsfähigkeit des Körpers bestimmen nicht nur, wie wir die Dinge erfahren, sondern auch *was* wir erfahren und wie wir uns die Welt verständlich machen.« (Ebd., 364)

Des Weiteren geht John M. Krois in seinem Aufsatz »Bildkörper und Körperschema« auf die Unterscheidung zwischen den Begrifflichkeiten Körperbild und Körperschema ein, indem er zunächst, in Anlehnung an den Neurologen Henry Head, Körperschema als ein »posturales« Model des Körpers versteht (vgl. Krois 2011a, 257f.). Damit werde der Körper durch eine Art Instanz koordiniert, um eine »Einheit sensorischer Impulse« (ebd., 258) zu erlangen. Demnach gehe es weniger um einen gedanklichen Prozess, als vielmehr um ein »»propriozeptive[s]« Selbst«, das im »kontinuierlichen Erfassen des Körpers als ambulanten Standpunkt im Raum« (ebd.) bestehe. Beim Körperbild handle es sich dagegen um ein bewusstes Phänomen, das eine »bewusste körperliche Selbstwahrnehmung – das visuelle Aussehen und sonstige direkt sinnlich wahrnehmbare Erscheinungen des eigenen Körpers als Objekt« (ebd.) involviere. Dennoch werde durch dieses System kein holistisches oder homogenes Bild produziert, sondern die Vereinheitlichung könne erst durch das den Prozessen zugrundeliegende Körperschema realisiert werden:

»Das ›Körper-Schema‹ involviert ein System von sensomotorischen Prozessen, die ohne unser direktes Bewusstsein und ohne die Notwendigkeit einer Überwachung funktionieren, obwohl sie intentionale Tätigkeiten unterstützen. Es steuert Körperhaltungen und Bewegungen ohne bewusste Lenkung, so dass wir z.B. beim Gehen ein Gespräch führen können, ohne zu stolpern, auch wenn unsere Aufmerksamkeit nur auf das Gespräch gerichtet ist. Es unterstützt vor allem die intermodale Übersetzung der Sinne, so dass der Leib holistisch erfahren wird.« (Ebd., 259)

Während das Körperschema folglich die ›quasi-holistische‹ Erfahrung des Leibes sicherstellt, werden durch das Körperbild Selbstbilder erstellt, d.h. was hier integriert wird, ist eine Fremdsicht des Eigenen. Im Körperbild sehen wir uns selbst als Körper, sind aber im gleichen Zug auf das Körperschema angewiesen, um das Selbstgefühl einer ›Ganzheit‹ einstellen zu können. Thomas Fuchs verweist in seiner Auseinandersetzung mit dem Körperschema (vgl. Fuchs 2000) insbesondere darauf, dass dieses nicht nur auf den Leib begrenzt sei, sondern sich schon immer auch auf die Umgebung beziehe (vgl. ebd., 41). Das Körperbild sei dagegen habituell und liefere in erster Linie eine »visuell-räumliche[] Vorstellung vom eigenen Körper« (ebd.).

Wie operieren also Ausstellungen im Hinblick auf das Körperbild und Körperschema? Der entscheidende Punkt scheint dabei in der Betonung der Umgebung zu liegen, die sich sowohl auf der Ebene des Körperschemas als auch auf der des Körperbildes bemerkbar macht. Wie jede räumliche Konfiguration werden wir auch von einer Ausstellung körperlich adressiert. Die Frage, die dabei entscheidend ist (und die Ausstellungssituation beispielsweise von einer Supermarktsituation unterscheidet respektive unterscheiden kann), besteht darin, wie unser (Selbst-)Erfahren, der Leibkörper, hervorgebracht wird. Ausgehend von den vorhergehenden Überlegungen ist es offenkundig, dass Ausstellungssituationen uns nicht entweder als Körper oder als Leib adressieren, sondern gerade Momente von Erfahrungsweisen entstehen lassen, die uns in einer gesteigerten Form beides spüren lassen, Körperbild und Körperschema. Demzufolge hantieren Ausstellungen mit Überlagerungsmomenten und erzeugen – ausgehend von unterschiedlichen materiellen sowie medialen Konfigurationen – affektiv-kognitive Interferenzen. Denn was Ausstellungen vermögen, ist das unentwegte Verhandeln und ambivalente Situieren sowohl auf der Ebene des ›Körpers‹ als auch des ›Leibes‹. So wird das Ich als ›Körperobjekt‹ in der Ausstellung »Black & White« im Modus des Selbstwahrnehmens geradezu in Frage gestellt. Die aus zwei künstlerischen Arbeiten bestehende Ausstellungssituation (*The Collector's House* und *Room for One Colour*) greift die Frage nach der (Selbst-)Wahrnehmung auf und produziert Situationen, die sowohl die Verschränkung zwischen Körperbild und Körperschema als auch die Thematik der ›Eigenfremdheit‹ in den Vordergrund rücken.²⁶ Beide Situationen vermögen es, das Körperbild zu übermarkieren, indem wir jeweils auf unsere Eigenwahrnehmbarkeit zurückgeworfen werden. Während es bei Op de Beecks Arbeit zu einem Zurückgeworfensein auf die Objekthaftigkeit des Körpers kommt und der Körper visuell in einer Verdinglichung und damit auch einer Fremdheit²⁷ erfahren wird, initiiert Eliassons Raum insbesondere das Leib-Spüren, das vielmehr das leibhafte ›Eingebettetsein‹ in eine Umgebung wahrnehmbar macht.

Unter einem enaktivistischen Ausstellungsbegriff können demzufolge nicht nur das Körperschema sowie die Sensomotorik gefasst werden, sondern ebenfalls Aspekte der Intersubjektivität sowie Affekte (vgl. ebd., 371).²⁸ Ein weiterer Begriff,

26 Als ein sehr explizites Beispiel einer künstlerischen Arbeit, die Auswirkungen auf das Körperschema auf eine präzise und Intensitäten erzeugende Weise verhandelt, kann im Zuge dessen James Turrells *Ganzfeld* angeführt werden (s. hierzu Stiftung Jüdisches Museum Berlin 2023).

27 Siehe hierzu die Auseinandersetzung mit den Ansätzen bzw. Begrifflichkeiten von Bernhard Waldenfels im Kap. »Intimität_Exponieren«.

28 Verwiesen sei an dieser Stelle auf den Begriff der Affordanz von James J. Gibson, der im Kap. »Präsenz_Erscheinen« ausführlicher behandelt wird. Gallagher referiert an dieser Stelle auf Gibson, um zu betonen, dass damit umgebungsbezogen gedacht sowohl physische als auch soziale Aspekte in den Vordergrund rücken. In jüngeren Ansätzen wird des Weiteren von kul-

der von Gallagher zwar nur kurz angesprochen wird, dennoch aber zentral ist – vermag man sich näher mit den Prozessen von Affizierungen zu beschäftigen –, ist der Begriff des »perzeptuellen Interesses« (ebd.). Dieser wird verstanden als »affektive[r] Sinn dafür, was in der Auseinandersetzung mit der Umwelt auf dem Spiel steht« (ebd.) und lenkt den Fokus auf solche Momente, die gerade im »Nicht-Erfolgen« aufgrund des »Sich-nicht-gewachsen-Fühlens« o.Ä. resultieren. Mit der Fokussierung jenes affektiven Einsatzes rücken verstärkt Umweltbeziehungen in den Vordergrund und ermöglichen eine qualitative Bewertung dessen, was welche Verknüpfungen nach sich zieht respektive auch welche Situationen und denkbar potentiellen Momente eben auch nicht zustande kommen (wann spricht uns die Ausstellung, grob formuliert, gerade nicht an?). Für unsere Auseinandersetzung gilt es demzufolge festzuhalten, dass wir es beim Begriff des Enaktivismus mit einem Körperkonzept zu tun haben, das von einer dynamischen Kopplung ausgeht und sowohl die sensomotorische Koordination, die affektiven sowie die vegetativen Aspekte des ganzen Körpers mitdenkt (vgl. ebd., 372). Damit rücken die Umgebung bzw. das Denken-in-Relationen in den Fokus und machen erneut deutlich, dass wir den Körper erst dann auf eine produktive Art und Weise denken können, wenn dieser milieuabhängig²⁹ »eingebettet« wird, sodass Körper-in-Ausstellungen zu einer eigenen Modalität wird, die sich mit jenen milieuhaften, enaktiven Konfigurationen und Hervorbringungen beschäftigt.

4. Affizierbarkeit

»Der Körper ist empfindsam, erregbar, verletzlich: grundsätzlich affizierbar durch das ihn Umgebende. Aufgrund dieser »pathischen« Affizierbarkeit (gr. *pathein*: »erdulden, erleiden«) ist das Außen des Körpers gleichsam in ihm. Oder anders gesagt: das Umgebende geht ihn derart an und geht ihm derart nahe, dass er gleichsam aus sich herausgetrieben, sich in das Außerhalb seiner selbst versetzt sieht [...].« (Busch 2019, 347)³⁰

Wie Kathrin Busch bei ihrer Auseinandersetzung mit Jean-Luc Nancy herausstellt, sei der Körper exzentrisch und wir selbst damit außer uns (vgl. ebd.). Das angeführte Zitat betont im Zuge dessen mehrere Punkte, die Nancys Körperbegriff markieren und die gleichzeitig für die Ansatzpunkte des vorliegenden Kapitels zentral sind. Der Körper wird zunächst grundsätzlich in seiner Affizierbarkeit verstanden, d.h.

turellen Affordanzen gesprochen, um vor allem hervorzuheben, dass es nicht darum gehe, auf einen einzelnen Handelnden bezogen zu denken (vgl. Gallagher 2019, 370).

29 Der Milieubegriff wird hier vor allem in Anlehnung an Gilbert Simondon und seinen Begriff der assoziierten Milieus verstanden (vgl. Simondon 2012, 57).

30 Siehe hierzu Nancy 2006. Busch bezieht sich des Weiteren auf Böhler 2010.

auf das Umgebende bezogen gedacht, ohne jenes in einem dichotomen Verhältnis zu verorten. So wird bei der Betrachtung von Nancys Körperkonzept vor allem offenbar, dass er die phänomenologische Unterscheidung zwischen Körper und Leib umgeht, indem er den Körperbegriff verwendet, mit diesem sich jedoch nicht schlicht für eine der ›Seiten‹ entscheidet, sondern den Körper in erster Linie als den Inbegriff von Bezüglichkeiten (statt eines ›Containers‹) denkt (vgl. ebd., 348). Nancy beschreibt es wie folgt: »Es gibt nicht ›den‹ Körper, es gibt nicht ›das‹ Berühren, es gibt nicht ›die‹ *res extensa*. Tatsache ist, dass es gibt: Erschaffung der Welt, *techné* der Körper, Wägen ohne Grenzen des Sinns, topographischer *Corpus*, Geographie der vielfältigten Ektopien – und keine U-topie.« (Nancy 2007a, 103) Erfahrbarkeit setze folglich eine Berührbarkeit³¹ voraus (vgl. Busch 2019, 349), doch könne diese nicht als ein substantieller und mit einer zugreifenden Eindeutigkeit belegter Akt des ›Gelingens‹ gelesen werden, denn Berührbarkeit müsse mit Befremdung zusammengedacht werden: »Der Körper ist unser, und er ist uns eigen in genau dem Maße, in dem er uns nicht gehört und sich der Intimität unseres eigenen Seins entzieht« (Nancy 2000, 19; zit. n. ebd., 352). Damit sei für Nancy die Affizierbarkeit sowohl eine ›Grundbedingung‹ des Körpers als auch der Schlüssel zur Sozialität (vgl. ebd., 343).³² An dieser Stelle rückt deshalb die Figur der Mit-Teilung (vgl. ebd., 340) in den Fokus, denn als Körper seien wir unabdingbar der Berührung ausgesetzt (vgl. ebd., 343) und damit inmitten der »ent-werkte[n], nicht-operative[n] Gemeinschaft« (ebd., 340), die nicht von einem *a priori* gesetzten autonomen Subjekt ausgeht bzw. ausgehen kann. Das Exponiert-Sein sei damit Ekstase und Gemeinschaft zugleich (vgl. ebd., 342), worin wir wiederum eine Anknüpfung an Waldenfelds' pathisch-responsiven Ansatz finden.³³

31 In seiner Auseinandersetzung mit Nancy betont Jacques Derrida: »Das Draußensein eines anderen Draußen bildet die Faltung eines Drinnen-werden des ersten Draußen usw. Daher, aufgrund dieser Faltung, die Innerlichkeitseffekte einer Struktur, die nur aus Oberflächen und einem Draußen ohne Drinnen konstituiert ist. Die Flächen dieser Oberflächen [...] sind Grenzen – ausgesetzt (exposées) als solche einem Berühren, das sie immer nur intakt, unberührt und unberührbar lassen kann.« (Derrida 2007, 23)

32 Im Kontext des Sozialen stellt Gernot Böhme insbesondere das Moment der Verdinglichung heraus, als die notwendige Bedingung und Voraussetzung dafür, dass sich ein Körperverständnis entwickeln konnte, durch das beispielsweise die moderne Medizin erst überhaupt möglich wurde (vgl. Böhme 2019, 24). D.h. diese Form der Verdinglichung bedinge auf eine gewisse Weise unsere Relationalität und damit das In-Beziehung-Setzen einem Anderen gegenüber. Im Hinblick auf Plessners Unterscheidungen bedeute es aber auch, dass es zu kurz greifen würde, wollte man sich davon freisprechen, nicht nur Leib, sondern auch Körper zu ›sein‹ (vgl. ebd., 42), d.h. in der Lebenspraxis müssen beide »Gegebenheitsweisen« (ebd., 41) – durchaus in der grundsätzlichen Tendenz der Embodiment-Theorien gedacht – vermittelt werden.

33 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Begriff bzw. der Figur der Affizierung findet in Micheala Otts Monografie »Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur« (2010)

Ohne weder Innen noch Außen zu sein, beschreibt Nancy Körper als einen Zwischenraum, sodass der Körper damit schon immer im Aufbruch gedacht werde (vgl. Nancy 2007b, 32f.):

»Dieser Zwischenraum, dieser Aufbruch ist seine eigentliche Intimität, es ist das Äußerste seines Zurückziehens (oder wenn man möchte, seiner Distinktion oder seiner Singularität, sogar seiner Subjektivität.) [...] ›Exposition‹ bedeutet nicht, dass die Intimität ihrer Zurückgezogenheit entzogen und nach außerhalb getragen, sichtbar gemacht wird. Dann wäre der Körper eine Exposition des ›sich‹ im Sinne einer Übersetzung, einer Interpretation, einer Inszenierung. ›Exposition‹ bedeutet im Gegenteil, dass das Ausdrücken selbst die Intimität und die Zurückgezogenheit ist. Das *fort-von-sich* wird dort nicht übersetzt, wird dort nicht inkarniert, es ist dort das, was es ist: jene schwindelerregende Zurückgezogenheit von sich, die man braucht, um das Unendliche der Zurückgezogenheit *bis zu* sich zu öffnen. Der Körper ist dieser Aufbruch von sich, zu sich. [...] Der Körper ist das Exponiert-Sein des Seins.« (Ebd., 33f.)

Vor allem in der Gegenüberstellung von Inszenierung und Exposition mache Nancy deutlich, dass der Körper nicht in einem apriorischen Modus gedacht und dann lediglich ›gezeigt‹ wird im Sinne einer Öffnung eines ›Innen‹ für ein ›Außen‹. In Nancys Sinne verstandenes Exponiert-Sein verweist vielmehr, wie Busch herausstellt, darauf, dass sich das Konzept einer Innerlichkeit als ein Trugbild erweist, denn der Körper sei nichts anderes als Exteriorität (vgl. Busch 2019, 348).³⁴ Diese Faltung bzw. Schlaufenbewegung, die sich in der ineinandergreifenden Wechselseitigkeit zeigt, materialisiert sich demnach ebenfalls im Begriff des Körpers, der von Nancy als Exposition³⁵ (vgl. Nancy 2007b, 33) gedacht wird, die nicht mit einem dualistischen Innen-Außen-Verhältnis operiert. Ausstellungskörper-Werden kann demnach begriffen werden als ein kognitiv-affektives Ausgesetzt-Sein, das Schlaufenbewegun-

statt. Hier wird vor allem eine begriffliche Differenzierung vorgenommen, die die historischen sowie ontologischen Implikationen von Affekt, Affektion sowie Affizierung in den Blick nimmt (vgl. Ott 2010, 16). Betont wird insbesondere der subjektkonstituierende Vorgang, der Affizierung als Begriff stark macht, sowie die Prozessualität und Eigendynamik, die dabei ebenfalls mitschwingen (vgl. ebd., 18).

- 34 Nicht zuletzt auch etymologisch betrachtet ist Nancys Begriff der Exposition von besonderem Reiz, denn als ein besonderer Modus, dem eine Faltung inhärent ist, gestaltet sich die Ausstellung anders als ein kausal gedachtes ›Zeigen‹ in einem geschlossenen Sinne (für weitere Ausführungen s. Kap. *Intimität_Exponieren*).
- 35 Kathrin Busch verweist vor allem auf das Begriffsspiel, das Nancy in der Verflechtung von Körper und Haut initiiert: dem Spiel zwischen ›Exposition‹ und ›Expeausion‹ (Enthäutung, von franz. *peau*, Haut): »Allererst über die Haut, dem Organ der Berührung, wird der Leib zu einer den anderen ausgesetzten *res extensa*. [...] Über die Haut, die den Körper für seine Umgebung empfänglich macht, ist er in seiner Sensibilität exponiert.« (Busch 2019, 347)

gen vollzieht, die jedoch immer schon dynamisch und temporär gedacht werden müssen.

Vom lat. *afficere* kommend (also hinzutun, einwirken, anregen, antun) (vgl. Grimm 2000), verortet Brian Massumi den Begriff des Affekts – mit Rückgriff auf Baruch Spinoza – als die »Fähigkeit eines Körpers ›zu affizieren oder affiziert zu werden« (Massumi 2010, 69). Der Affekt sei demnach das »Überschreiten einer Schwelle, gesehen aus der Perspektive der Vermögensänderung« (ebd., 27). Massumi folgend beschreibt Marie-Luise Angerer Affekt als »Intensität, die einer anderen Ordnung angehört« (Angerer 2017, 61) und betont dabei, dass dieser »keine Präsenz [hat], sondern immer zwischen ›immer-schon-vergangen« und ›noch-nicht« zeitlich lokalisiert [ist], er [ist] nie unmittelbar empfunden oder gegeben, er [ist] immer schon abstrahiert: In ihm verschmelzen Vergangenheit und Zukunft als Moment des Hier und Jetzt, als ›Erfahrungseignis« in seiner radikalen Form.« (Ebd., 42) So betont auch Erin Manning die konstituierende Kraft des Affekts, durch die sich überhaupt erst Positionen herausbilden können (was zugleich zur Bedingung hat, dass wir schließlich von einem Ausstellungssetting, Besuchenden, ›Kunstwerken« etc. sprechen können):

»Wie Whitehead sagen würde, ist der Affekt die virtuelle Kraft, durch welche sich eine Ansammlung von Tendenzen als reines Fühlen ausdrückt. [...] Es passiert auf der affektiven Ebene, auf der das Leben kaum aktiv ist, auf der weder Politik noch Kunst schon existieren und wo sie sich in diesem Sinn formativ überschneiden. Der Affekt ist die immanente Kollektivität – wo die Virtualität die Aktualität trifft – in dem Ereignis des Werdens. Sobald sich ein Ereignis aktualisiert, entsteht ein Kompositionsfeld, welches diese affektiven Tendenzen aufnimmt und sie zu den Enden hin ausrichtet, die durch die subjektive Form des Ereignisses in das Sein empfunden werden. Hier wird eine andere Erfahrungsebene erreicht, eine, die im strengen Sinne nicht mehr länger affektiv ist. Auf dieser Ebene bilden sich Verbindungsknoten heraus, die sich als ein bestimmter Körper, als ein fertiges Kunstwerk, als eine relationale Architektur, als eine politische Intervention oder als eine mikrofaschistische Bewegung manifestieren können.« (Manning 2010, 13f.; vgl. Whitehead 1987)³⁶

Diese Ausführung von Manning macht einen ganz entscheidenden Punkt deutlich, der sich schließlich auch auf unsere Auseinandersetzung mit der Ausstellung als Existenzweise bezieht – nämlich den Umstand, dass in der Affizierung wir als ›Körper« hervorgebracht werden. Können wir damit soweit gehen zu sagen, dass jene Art der Hervorbringung jedwede ›Form« ästhetischer Erfahrung begleitet, gestaltet sich diese im Falle von Ausstellungen im Kontext von Kunst auf eine ganz spe-

36 Die Thematik des Kollektiven wird außerdem im Kap. *Agencement_Materialisieren* aufgeworfen. Zum Begriff des kollektiven Körpers s. außerdem Hantelmann/Meister 2010.

zifische Weise, denn die Hervorbringung als solche wird selbst ›ausgestellt‹. Dies macht – mit der dezidierten Fokussierung unserer sinnlichen Modalitäten – nicht zuletzt auch die Ausstellung »Black & White« im Kunstpalast deutlich, da wir uns hier in unserem Wahrnehmen erfahren, indem die Sinne gewissermaßen ›ausgetrickst‹ werden. Eine etwas anders gelagerte Weise der Ansprache entsteht währenddessen bei der eingangs angesprochenen Ausstellung »Ye Olde Food« im K21. Handelt es sich bei »Black & White« um eine Weise der Ansprache, die insbesondere auf der Ebene des Visuellen unsere ›Eigenmaterialität‹ in den Fokus rückt (denn in beiden Arbeiten handelt es sich um einen farblichen ›Ausnahmestand‹), operiert »Ye Olde Food« dagegen, wie bereits aufgezeigt, insofern multimodal, als hier unterschiedliche Sinne angesprochen werden. Entscheidend ist es, die Adressierung, die in der Ausstellung aufkommt, an dieser Stelle als eine affektive Hervorbringung zu verstehen, die sich über die Materialität realisiert – so die These des Kapitels.



Abb. 11: Ed Atkins: *Untitled* (Film still), 2018. Courtesy the artist; Cabinet Gallery, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin; Gladstone Gallery, New York; and dépendance, Brussels.

Beim Erklingen der Klaviertöne von Atkins' »Ye Olde Food«, dem Ausgesetzt-Werden gegenüber den hyperkünstlichen Gesichtern der Videofiguren, den riesigen, von Ketchup triefenden, materialexzessiven Bildschirmsandwiches gegenüber (s. Abb. 11), beim Sich-Ausbreiten des Geruchs nach alter, modriger Kleidung wird gerade unsere Affizierbarkeit angesprochen. Es entstehen unentwegt Intensitäten, die quasi-nachträglich und spurenhafte die Erfahrbarkeit selbst ›greifbar‹ machen. Als Erfahrungsereignisse brechen diese Intensitäten jedoch nicht nur über uns

herein, sondern konstituieren uns – im Sinne eines Leibkörpers – mit. In der Affizierung, die die Affizierbarkeit bedingt und zugleich zur Voraussetzung hat, werden wir zu Körpern-in-Ausstellungen, zu Ausstellungskörpern, die gerade in ihrer Wahrnehmbarkeit und Wahrnehmung gleichermaßen adressiert werden. In seinem Artikel »Toward an Ecology of Materials« beschreibt Tim Ingold die Dimension des Materiellen, mit Rückgriff auf Deleuze und Guattari, wie folgt: »It is to think from materials, not about them: to find ›the consciousness or thought of the matter-flow‹ [...]. As the dancer thinks from the body, so the artisan thinks from materials.« (Ingold 2012, 437)³⁷ Jenes »from« ist jedoch nicht im Sinne etwa einer Einfühlung zu verstehen, sondern fokussiert vielmehr, wie wir mit Isabelle Stengers und Bruno Latour in ihrer Beschäftigung mit Étienne Souriau (vgl. Souriau 2015; Stengers/Latour 2015) hervorheben können (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*), die wechselseitige Hervorbringung, die sich über die Materialität ereignet. Damit ›resultieren‹ wir aus der materiellen Affizierung, aus den modrigen Kleidern von »Ye Olde Food«, aus der bildlichen Hypermaterialität der Hautdarstellung oder den endlosen Loops, in die wir versetzt werden, während wir uns anschauen, wie eine Figur in Wiederholungsschleife einen Pfad abläuft (s. hierzu etwa Angerer et al. 2014), sich erschöpft und uns sogleich als erschöpfte Betrachter:innen, aber zuallererst als (Leib-)Körper hervorbringt.

5. Normierung

Sich in eine Ausstellungssituation und insbesondere in eine Eröffnungssituation hineinzugeben verlangt sich mit Ausschließungsmechanismen auszukennen und sich darauf einzustellen, in einem bestimmten Modus zu agieren und angesprochen zu werden, der eine ambige Faltung zwischen Alltäglichkeit und Ausnahmezustand innehat. Dresscode, Verzehr von (ggf. und meist alkoholischen) Getränken, Lautstärke sowie Themen der Gespräche, der (in der Regel) Wegfall des Eintrittspreises, Smalltalks und die Unpraktikabilität des Betrachtens bzw. Erlebens der künstlerischen Arbeiten (denn kaum ein Zeitpunkt eignet sich schlechter dazu, sich die künstlerischen Arbeiten als Arbeiten anzuschauen – im Hinblick auf die das Blickfeld einengenden Körper, die unentwegt störend produzierten Geräusche etc.) – all jene Momente konstituieren eine bestimmte Erfahrung, die sich ganz entscheidend von vielen anderen Arten der ›Kunsterfahrung‹ unterscheidet. Die Eröffnungssituation hat insofern eine gewisse Ausnahmesituation inne, als sie auf eine beinahe ernüchternde Weise die Ausstellung als ein Gefüge rhetorisch sichtbar macht.

Infrastrukturelle Kontexte, Setzungen und Verknüpfungen – einführende Reden samt Benennung der beteiligten Akteure, Markierungen der Geldgeber:innen

37 Ingold bezieht sich bei seinen Ausführungen auf Deleuze/Guattari 2004, 454.

sowie als Beinah-Offenbarungen formulierte Darstellungen der Transport- oder Aufbaubedingungen – werden auf eine Weise präsent, die im Modus einer ›regulären‹ Rezeption eher unbetont bleibt. Doch was diese Art der Markierung in erster Linie produziert, ist eine Ritualisierung³⁸ der Vorgänge. Die Eröffnung samt ihrer Codes sowie Ein- und Ausschlussmechanismen führt, mit Victor Turner (vgl. Turner 1967) gesprochen, zu einer Art Initiation, die die Ausstellung als Ausstellung inklusive all der anderen ›dazugehörigen‹ Positionierungen (Künstler:innen, Besucher:innen, Kurator:innen, künstlerische Arbeiten, Mobiliar, Getränkemarken) setzt. Doch wie bereits schon mehrfach angedeutet, vollzieht sich das Rituelle nicht jenseits von affektiven Praktiken.

In seiner erstmals 1976 im *Artforum Magazine* erschienenen Essaysammlung »Inside the White Cube« beschreibt Brian O'Doherty folgende Beobachtung: »Wir ›lesen‹ heute die Hängungsweise, so wie wir Kaugummi kauen – unbewußt, gewohnheitsmäßig.« (O'Doherty et al. 1996, 27) Diese Beiläufigkeit, auf die O'Doherty hinweist, stellt für uns ein Symptom dar, denn was sich darin zeigt, ist eine latente Selbstverständlichkeit, die den Praktiken des Ausstellungsbesuchens diskursiv zugrunde liegt. Diese Beiläufigkeit führt uns zum Knotenpunkt der Fragestellungen, die in diesem Kapitel aufgeworfen werden – nämlich den Fragen nach den Normierungen, Ritualisierungen, Habitualisierungen und Konfigurationen, die im Kontext von Ausstellungen entstehen und ›performt‹ werden. Wie Horst Bredekamp und Marion Lauschke in ihrem Vorwort zum Band »John M. Krois. Bildkörper und Körperschema« (2011) im Anschluss an Ernst Cassirer schreiben, habe »[j]ede symbolische Relation [...] darin ihren Ausgangspunkt, dass bereits der menschliche Körper und nicht erst die mediale Extension kulturelle Bedeutungen erzeuge« (Bredekamp/Lauschke 2011, VIII). Diesem Gedanken folgend fokussiert sich der Text ebendeshalb auf den Begriff des Körpers und befragt diesen als ein Resultat von bestimmten normierenden Praktiken (und nicht etwa im Sinne eines natürlichen *datums*, das lediglich kulturell geprägt und aufgeladen wird).³⁹ Der Fokus liegt also mitunter auf der Frage, wie Ausstellungen als besondere Konfigurationen ästhetischer Erfahrung Körper hervorzubringen vermögen und was die Spezifität jener Normierungen ausmacht.

Während solche Ansätze wie die Rezeptionsästhetik (vgl. Kemp 1985) zwar den entscheidenden Schritt machen, ästhetische Erfahrung relational zu denken, bleiben die jeweiligen Positionen dennoch im Modus einer Stabilität.⁴⁰ Entscheidend

38 Zu einer expliziten Auseinandersetzung mit Ausstellungspraktiken im Sinne eines Rituals vgl. Hantelmann/Meister 2010.

39 Zur Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dispositivs s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*.

40 Im Zuge dessen können ebenfalls Ansätze der sog. *Relational Aesthetics* genannt werden (vgl. Bourriaud 2009 und Bishop 2004).

und notwendig ist jedoch eine Verschiebung, die die Trias Kunstobjekt/Künstler:in/Betrachter:in – wie bereits mit Rückgriff auf den Begriff der Affizierung aufgezeigt – in jeglicher Form in einer Fluidität, d.h. nicht-essentialistisch denkt. Wenn wir also von Positionen und demnach auch von Körpern sprechen, dann werden diese in erster Linie als Resultate und Orte von Praktiken begriffen. Dass Körper und auch Körperpraktiken keine stabilen Größen sind, bzw. gerade eine solche ›absolute‹ Bestimmung zu Momenten von Gewalt führen kann (s. etwa Butler 2006), bringt uns zwangsläufig an einen Punkt, an dem Prozesse des Hervorbringens selbst in den Fokus der Auseinandersetzung rücken müssen. In seinem Text »Die Techniken des Körpers« beschreibt Marcel Mauss körperliche Praktiken als Resultate des Kulturellen – entgegen jedweden Naturalisierungsdiskursen – (vgl. Mauss 1975, 204), was eine wesentliche Verschiebung markiert, die auch dieser Arbeit zugrunde liegt. Den Körper nicht als ein *datum*, ein von jeglichen Einflüssen unabhängiges Gegebenes zu betrachten, macht einen Schritt in Richtung eines ökologischen Verständnisses des menschlichen (und darüberhinausgehenden) ›Daseins‹ und greift den bereits weiter oben angeführten Gedanken auf, indem der Fokus aber nun expliziter auf die normierenden Elemente und setzende, sich einschreibende Adressierungen gelenkt wird.

Habitus

Unter dem Begriff des Habitus versteht der französische Soziologe Pierre Bourdieu, als in der Scholastik in *Habitus* übersetzten, aristotelischen Begriff der *hexis* und damit etwas »Erworbenes, auch ein Haben, ein Kapital« (Bourdieu 1997, 62) – eine Disposition eines »aktiv handelnden Akteurs« (ebd.). Damit schreibt Bourdieu dem Habitus eine »schöpferisch[e], aktiv[e] [und] intentiv[e]« (ebd.) Eigenschaft zu. Doch soll der Habitus nicht als ein Moment einer sozial gedachten Steuerungsideologie verstanden werden, sondern uns zunächst einmal im Kontext von Ausstellungen einen Zugriff ermöglichen, durch den bestimmte normierte sowie normierende Praktiken beschrieben werden können. In seiner Schrift »Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft« bestimmt Bourdieu den Habitus ferner als

»[...] jene Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, die die Präsenz des Kommenden in der Gegenwart möglich macht. Daraus folgt zunächst, daß der Habitus, da er in sich über eine eigene Logik (*lex*) und eigene Dynamik (*vis*) verfügt, nicht mechanisch einer äußerlichen Kausalität unterworfen ist, daß er vielmehr gegenüber der direkten und unmittelbaren Determinierung durch die gegebenen Umstände einen Freiheitsraum gewährt – dies im Widerspruch zum mechanistischen Momentanismus.« (Bourdieu 2001, 270)

Neben einem an dieser Stelle deutlich zu Tage tretenden Zeitverhältnis, das im Kapitel *Zeitlichkeit_Rhythmisieren* ausführlicher behandelt wird, ist vor allem der Gedanke entscheidend, dass der Habitus als eine Aktivität verstanden wird, die unterschiedliche Modi überlagert und damit eine Schleifenbewegung vollführt. Habitus beschreibt also eine zeitlich gedachte Konfiguration und zugleich die ästhetisch verstandene Bedingung für die Erfahrung als solche. Um uns folglich in einer Situation verorten zu können bzw. – radikaler gedacht – um überhaupt von einer Situation sprechen zu können unter der Bedingung ihrer Wahrnehmbarkeit, ist es zwangsläufig notwendig, jene Situation als eine habituelle zu verstehen. Damit geht folglich einher, dass wir nun expliziter den Fokus auf die Normierungsstrukturen von Ausstellungen setzen müssen. Dies bedingt, dass wir zunächst überhaupt den Schritt dahingehend machen, deutlich herauszustellen, dass Ausstellungssituationen hochgradig normiert, aber auch normierend wirken, und zwar nicht nur im Hinblick auf das Verhältnis zwischen der Institution und dem Kunstwerk, sondern weit darüber hinaus – je nachdem, welche Skalierung aktuell in den Blick genommen wird. Demnach wäre – im soziologischen Sinne – zu untersuchen, welche konkreten Habitus mit Ausstellungen assoziiert werden: Die Art und Weise, die Geschwindigkeit des Betretens der Räume, die Lautstärke der Gespräche, das Nähe-Distanz-Verhältnis im Hinblick auf die Objekte bzw. die Innenarchitektur, die Art und Funktion der mitgebrachten Gegenstände, die Kleidung im Hinblick auf eine Vernissage. Es lässt sich unschwer erahnen, dass die Liste auch ohne größere imaginative Anstrengung schnell fortgeführt werden kann. Ohne an dieser Stelle diese angedeuteten Punkte ausführlich behandeln zu können, wird jedoch deutlich, inwiefern all jene Momente ebenfalls von Bedeutung sind und ihrerseits – im ökologischen Sinne – dazu beitragen, dass Ausstellungssituationen als Ausstellungssituationen entstehen können und sich damit gleichzeitig aber auch einer Beliebigkeit entziehen. Im Hinblick auf den Begriff des Habituellen wird erneut erkennbar, dass Prozesse einer solchen Stabilisierung – einer Möglichkeitsbedingung – jeglichen Situationen zugrunde liegen (die Bedingung, dass Normierungen vonstattengehen, dass Körpererwartungen greifen, dass Objektverhältnisse in der einen oder anderen Art mitschwingen und sich als eine Form eines impliziten Wissens einstellen etc.). Der entscheidende Unterschied besteht lediglich darin, welche Qualitäten die jeweiligen Relationen aufweisen. Damit ist – etwas banalisierend, dennoch veranschaulichend gesprochen – klar, dass Einkaufssituationen in einem Supermarkt ebenfalls körperkonstituierend wirken und selbst prozesshaft hervorgebracht werden, d.h. auch ausgehend von einer affektiven Adressierung und habituellen Normierung befragt werden können, doch werden sich die jeweiligen Relationen qualitativ unterscheiden, in der Art ihrer Zusammenkunft und dem auf diese Weise er-

zeugten Existenzmodus.⁴¹ Damit geht einher, dass sich Ausstellungssituationen vor allem in einer Ambiguität zeigen, denn sie sind habituell und ereignishaft zugleich. Und ebendiese zwiespältige Überlagerung zeichnet sie als Existenzweise aus: eine Weise, die gerichtet (im Sinne eines Habitus) und nur flüchtig konturierbar zugleich sein kann (im Sinne eines Ereignisses, das sich in der Unerwartbarkeit und schlaufenartigen Nachträglichkeit zeigt (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*)).

Der Habitus einer Ausstellung, der, wie eingangs erwähnt, nicht zuletzt von Brian O'Doherty in seinen Aufsätzen zum White Cube (vgl. O'Doherty et al. 1996) thematisiert wird, bringt eine weitergreifende Konsequenz mit sich. So etablierten sich über Jahrzehnte hinweg bestimmte Praktiken und Tendenzen, doch wurden ebene Praktiken im gleichen Zug zum Momentum von Aushandlungen und paradigmatischen Verschiebungen. So zeigt sich dies beispielsweise bei der Frage nach der Ordnungs- und Zuordnungsstruktur in musealen Räumen, denn während in den Kunst- und Wunderkammern des 17. Jahrhunderts primär das assoziative Zusammenfügen von Dingen und Objekten die Oberhand hatte, wurde das disziplinäre Denken, das eine andere Form von Distinktionen nach sich zog, spätestens seit der Welle der Museumsgründungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur gängigen Praxis im Hinblick auf den Umgang mit Objekten (s. hierzu te Heesen 2021). D.h. über Jahrzehnte hinweg – zwar nicht zwangsläufig einer Linearität folgend, dennoch markierbar – haben sich bestimmte Normative stabilisiert bzw. etabliert und es wurden damit einhergehend diskursive *No-Gos* hervorgebracht. Gleichzeitig wurden und werden aber eben jene diskursiven, habituellen Setzungen in der Kunst in den Vordergrund gerückt (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*). Auf diese Weise ergibt sich eine Ambiguität, denn es kann zwar nur schwerlich von der Hand gewiesen werden, dass der White Cube (oder die Black Box im Hinblick auf Videoarbeiten) Einzug in das künstlerische bzw. auch das institutionelle (Selbst-)Verständnis des 20. Jahrhunderts gefunden hat, jedoch wird eben jene Selbstverständlichkeit immer wieder in Frage gestellt und mal mehr, mal weniger expressiv und deklarierend im Zuge von Ausstellungssituationen ausgehandelt.

2016 konnte im Palais de Tokyo in Paris eine eher ungewohntere Form der körperlichen Betätigung vollzogen werden: Mit der Installation der Holzobjekte des Künstlers Raphaël Zarka wurde der Ausstellungsraum vorübergehend zu einem Skatepark (vgl. Zarka 2023). Den grundlegenden Modus des ›Vorsichtig-Distanzier-

41 Bei der sich in der vorliegenden Arbeit abzeichnenden Vorliebe für Vergleiche mit Supermarktsituationen sei hier ein Ausstellungsprojekt erwähnt, bei dem künstlerische Objekte für eine Zeitspanne von einer Woche in einem Supermarktregal neben anderen Produkten (Lebensmitteln) ausgestellt wurden, wie z. B. die *Marsmelone* von Alicja Kwade (vgl. Akademie der Bildenden Künste München 2023).

ten« abgelegt, lud die Ausstellungssituation⁴² dazu ein, sich auf Bewegungen und kinetische Handlungen einzulassen, die nicht dem gewohnten Habitus entsprechen und damit sowohl Fragen nach dem Objektstatus, der Aufladung des räumlichen Settings, aber eben auch der körperlichen Involvierung und Codes aufwerfen. Es wäre jedoch verkehrt, würde man davon ausgehen, dass es sich um diese Form des Situationsangebots erst bei zeitgenössischen Ausstellungsformaten handelt. So wurden die Besucher:innen der »First Papers of Surrealism«-Ausstellung, die 1942 in New York stattfand, nicht nur von Marcel Duchamps Installation *Mile of String* überrascht, die den Raum samt der über 30 ausgestellten Werke der beteiligten Künstler:innen im buchstäblichen Sinne mit Fäden umspannte (vgl. Hopkins 2014), sondern auch durch die Gruppe der im Ausstellungsraum Ball spielenden Kinder, die, der Darstellung nach, dazu auf Duchamps Anweisung angeheuert wurden. Zum Begriff des Habitus zurückkehrend wird deutlich, dass eben jene körperlich-habituellen Selbstverständlichkeiten, jene erworbenen Bedingungen, jene Stabilisierungen von körperlich gedachten Arrangements, zu denen beispielsweise das langsame Gehen, das leise Sprechen, der Gestus des Vorsichtigen gehören, radikal und spielerisch abgelegt und ins Verpöht-Unnötige verschoben wurden. Durch diese Form des trotzig-kontrastierenden Bruchs wurde demnach jener Habitus markiert und, der Resonanz nach, der diskursive Nerv getroffen. In den 1940er Jahren mit zu einem Vorreiter geworden, sollen solche Praktiken des Infragestellens des Habituellen – und damit zusammenhängend auch des Institutionellen – spätestens seit den 1960er Jahren zur großen Geste der westlichen Kunstszene avancieren, die mit dem Aufkommen von »Körperkunst« mit ihren Anfängen beim Happening und Fluxus (s. hierzu Wege 2014) und der bis in die heutige Gegenwart reichende Präsenz der Performancekunst eine grundlegende Verschiebung nach sich zogen. Den Habitus allerdings lediglich einseitig normierend zu begreifen, wäre ein Kurzgriff, denn das Denken der Wechselseitigkeit, das dieser Arbeit zugrunde liegt, hat zur Konsequenz, dass wir unseren Blick gleichzeitig darauf lenken müssen, wie Körperpraktiken wiederum Ausstellungssituationen konstituieren.⁴³ Gerade in der Verflechtung zwischen dem habituell-normierenden und dem affektiv-ereignishaften können überhaupt Situationen entstehen, die zu Ausstellungen werden können. So vollzieht das Duchamp'sche »Durch-die-Fäden-Klettern« auf eine explizit-exponierende Weise eine Verschränkung, bei der sich die erwartbare Einstellung (»so gilt es sich normalerweise in einer Ausstellungssituation zu verhalten«) mit einem Ausnahmezustand überlagert und schließlich ein Verhältnis

42 Die Thematik der Ausstellungssituationen ausgehend vom Begriff der Affordanz wird im Kap. »Präsenz_Erscheinen« im Kontext des entwickelten Ansatzes des Ausstellungsakts behandelt.

43 Erwähnt sei an dieser Stelle das »Besucher:innen-Tracking-Projekt« von Martin Tröndle (vgl. Tröndle 2016).

produziert, das immer wieder kippt, ohne zusammenzufallen. Es verbleibt ein oszillierendes Verhältnis, bei dem der Körper vielfach überlagert adressiert wird, wodurch die Ausstellung aber auch erst zur Ausstellung werden kann – als einem Setting in Verhandlung.⁴⁴

Partizipation und Involvierung

Im Kontext von Ausstellungen macht sich die Thematik des Körpers und seiner ›Betätigung‹ des Weiteren in einem bestimmten Begriff explizit bemerkbar: der Partizipation bzw. der partizipativen Kunst. Dabei geht es, subsummierend formuliert, um eine direkte ›physische‹ Involvierung in künstlerische Vorgänge, die ein ›Mit-tätig-Sein‹ seitens der Besucher:innen implizieren. Handelt es sich um ein viel zu großes Themenfeld, um dieses im Zuge des vorliegenden Kapitels ausgiebig entfalten zu können, sei hier zumindest grob die Spanne dessen konturiert, welche Momente jenes Partizipative aufgreift (s. hierzu Blunck 2003; Fischer-Lichte 2005; Bishop 2012). Folgende Fragen kommen dabei etwa auf: Mit welchen Konfigurationen des Körperlichen hantiert die jeweilige (als partizipativ deklarierte) Ausstellungssituation und was produziert diese durch die Ansprache und Involvierung? Was ›bedingt‹ Partizipation, was setzt diese voraus? Welche ›Betätigungsmodalitäten‹ ergeben sich jeweils?⁴⁵

Fragen nach dem ›Betätigen‹ innerhalb eines Galerie- bzw. Ausstellungsraums, d.h. solche Fragen wie ›Welche Handlungen sind im physisch-materiellen Sinne legitim?‹ ›Welche Funktion übernimmt die körperliche Präsenz von Künstler:innen und Besucher:innen?‹, ›Wie kann mit dem Körper umgegangen werden?‹ adressieren vermehrt auch ›kanonische‹ Arbeiten der 1960er und 70er Jahre, zu denen etwa Yoko Ono, Valie Export oder Marina Abramović (s. hierzu O'Reilly 2012) gezählt werden können. Auch in zeitgenössischen Arbeiten werden jene Fragen nach der körperlichen Präsenz im institutionellen Rahmen aufgeworfen, überwiegend mit der expliziten Tendenz, verstärkt das Partizipativ-Explorative in den Vordergrund zu rücken.⁴⁶ So wird das Partizipative, d.h. eine Form der direkten körperlichen Involvierung, mit zum eigentlichen Gestus der Kunst, der – je nach Ansatz – auf seine Weise ›ins Leben rückt‹. Jener Gestus findet vermehrt auch ›gattungsübergreifend‹ statt, sofern es überhaupt schlüssig und sinnvoll sein kann, in diesem Kontext von

44 Siehe hierzu auch die unveröffentlichte Dissertation von Jens Fehrenbacher (geb. Schmidt) ›Ästhetische Aushandlung. Zur ökologischen Perspektive auf Kunst-Situationen‹ (2023), die einige produktive Interferenzen mit dem hier entwickelten Ansatz verspricht.

45 Siehe zu der Thematik auch Reitstätter 2015; Haas/Haas/Magauer/Pohl 2021; Schmidt 2021.

46 Zur Diskussion und Unterscheidung der Begriffe ›Partizipation‹ und ›Interaktion‹ vgl. Lind 2007.

isolierbaren Gattungen zu sprechen. Dementsprechend greift der Ansatz der sensorischen und in diesem Sinne körperlichen Involvierung sowohl in Performances als auch in installativ angelegten Arbeiten oder aber auch den derzeit aufkommenden VR-Formaten.⁴⁷ Im Zuge der Ausstellung »Force« des Künstlers Christian Falsnaes im Kaiser Wilhelm Museum, 2018 (vgl. Kunstmuseen Krefeld 2021) transformiert sich der Ausstellungsraum beispielsweise nicht einfach beiläufig zu einem Raum im Ausnahmezustand, in dem unerwarteterweise ›andere‹ körperliche Bestätigungen vollzogen werden, sondern die Ausstellungssituation gestaltet sich auf eine Weise, die Tendenzen eines Erlebnisparks aufgreift. So wird man als Ausstellungsbesuchende:r dazu eingeladen (oder gar indirekt genötigt), den Raum zu erleben, die Wände mit Farbe zu bewerfen, in Massen durch den Raum zu laufen, zu springen und dabei zugleich zum Objekt einer Dokumentation des Geschehens unter Anweisung zu werden. Anders, dennoch auch im direktesten Sinne involvierend, gestaltet es sich bei Arbeiten von Tino Sehgal.⁴⁸ Während auch hier die Tradition des institutionellen Infragestellens von Räumen und körperlichen Involvierungen fortgeschrieben wird, bringen Sehgal's Arbeiten⁴⁹ eine spürbare Verschiebung mit sich. Während bei Ono oder Abramović – mal stärker mal weniger stark von einem Zuschauende-Bühne gedachten Setting ausgehend – die Institution in eine Art Ausnahmezustand gesetzt wird, indem Dinge und Handlungen radikalisiert werden, wie in Yonos *Cut Piece* (1964) oder Abramović *Rhythm 0* (1974), sich aber dennoch paradoxerweise an die Regeln der Institution halten (d.h. der Körper darf zum Objekt gemacht werden, weil es eine Performance ist, d.h. Kunstsetting etc.), produziert Sehgal eine zusätzliche Drehung. So scheint in seinen Arbeiten die Institution selbst in der Komplizenschaft zu agieren. In der Rezeption wird das ›Museumspersonal zu Performenden bzw. die Performenden zum Museumspersonal, wodurch sich die Positionierungen des Künstlerischen und des Institutionellen übereinanderschichten (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*)⁵⁰ Die Frage nach der Überlagerung so-

-
- 47 Siehe hierzu beispielsweise die im NRW Forum stattgefundene Ausstellung »In VR wie trust« (2021) (vgl. Stiftung Museum Kunstpalast 2023).
- 48 Gedacht sei hier beispielsweise an *This is so contemporary* (2005) oder *This is propaganda* (2002), die allesamt als ungerahmte ›Interventionen‹ inmitten von Ausstellungssituationen stattfinden.
- 49 Statt von Performances spricht Sehgal bei seinen Arbeiten von Situationen (s. hierzu Fondation Beyeler 2021).
- 50 Die Tatsache, dass das institutionelle Erwerben von Sehgal's Arbeiten, das »papierlos« funktioniert, u.a. darin besteht, dass z.B. der/die Museumsdirektor:in oder andere an die Institution geknüpften Personen bestimmte Situationen »einstudieren«, bringt eine weitere Ebene der Involvierung in die Diskussion. Die künstlerische Arbeit zirkuliert damit in Form einer leiblichen Einschreibung in den Körper als Repräsentation, als materialisierte Institution, sodass die Person, wie Julia Reich es beschreibt, zu einem »verkörperte[n] Wissensspeicher« wird (Reich 2019, 190).

wie der Form des Sich-Betätigens wird – sowohl inhaltlich als auch materialästhetisch – auch in der 2014 im ehemaligen Museum Kunstpalast realisierten Ausstellung »Inside the Speaker« (s. hierzu Wismer 2014) der Künstlerin Katharina Grosse aufgeworfen. Der sonst als steriler White Cube angelegte Raum des Museums wurde mit mittels Acrylfarbe besprühten Erdklumpen ausgestattet und damit zu einer begehbaren Landschaft gemacht.⁵¹ Auf Materialresonanzen und explorierende Bewegungen ist auch Tomas Saracenos *In Orbit* (seit 2013) ausgelegt: eine bekletterbare Netzinstallation in der Kunstsammlung K21 in Düsseldorf, die zu einem physischen Erkunden der Höhe unter der Glaskuppel des Ausstellungshauses einlädt. Strukturell gesehen können im gleichen Zug eine ganze Reihe anderer Arbeiten genannt werden, die allesamt zum »Betätigen« animieren bzw. interaktiv-partizipative »Angebote« machen. Die hier exemplarisch erwähnten Arbeiten greifen damit einen partizipativ-involvierenden Ansatz auf und lassen sich in erster Linie deshalb zusammenbringen, weil sie alle eine aktive sensomotorische Betätigung verlangen.⁵² Wohlwissend, dass eine solche Subsummierung zu kurz greift und den Arbeiten nicht gerecht werden kann, ist es dennoch von Bedeutung das Moment der sensomotorischen Involvierung herauszugreifen. Während der Körper – wie eingangs bereits deutlich gemacht – schon immer mitgedacht wird (was erneut, nebenbei gemerkt, die Paradoxie von menschenleeren *Installation Views*, d.h. Ausstellungsaufnahmen, die gänzlich ohne Publikum inszeniert werden, aufzeigt⁵³), gilt es hier den Gedanken stark zu machen, inwiefern die »Physikalität«, die »Materialität«, die Sensomotorik des Körpers (und damit auch die bereits weiter oben angeführte Thematik des Körperbildes und Körperschemas) ganz dezidiert und explizit adressiert werden und zumindest durch kleine Exkurse zeigen, welche Momente des körperlichen Präsent-Seins im Kontext von Ausstellungssituationen ausgehandelt werden. Doch bringt diese Thematik, wie bereits angesprochen, weitergreifende Fragen mit sich, die mitunter kritisch reflektieren, welche Implikationen, Bedingungen aber auch Effekte das Partizipative nach sich ziehen kann. So setzt sich Brian Massumi in seiner Monografie »Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen«

51 Anekdotisch herauszustellen sind in diesem Kontext die Hinweise des Personals, man solle dennoch nicht zu »wild« klettern, da sich die Arbeit zu schnell abtragen würde und die nachfolgenden Besuchenden dadurch im Nachteil wären.

52 Die angeführten Beispiele dienen, erneut betont, lediglich der exemplarischen Veranschaulichung. Dass hierbei ebenso beispielsweise die Wiener Aktionisten oder Joseph Beuys' *Soziale Plastik* angeführt werden könnten, zeigt lediglich die Skalierung der Fragestellung auf. Herangezogen werden könnten aber auch solche Events wie Robert Berrys »During the Exhibition the Gallery will be closed« (*Closed Gallery*, 1969), Yves Kleins *Le Vide* (1958) oder Armans *Le Plein* (1960), die die institutionellen Fragen zugleich an die Art der körperlichen Involvierung (bzw. hier des Ausschlusses etc.) koppeln.

53 Darauf verweist auch O'Doherty bei seiner Auseinandersetzung mit der weißen Zelle (vgl. O'Doherty et al. 1996, 10).

(2010) kritisch mit dem Phänomen der Interaktion auseinander, indem er zunächst eine Differenzierung zwischen Kunst und Spiel formuliert. Die Kategorie des ›Interaktiven‹ reiche demnach nicht aus, um die partizipative Kunst zu begründen (vgl. Massumi 2010, 132). Hinzu komme – in Anlehnung an Michel Foucault – die Überlegung, dass Interaktivität *per se* mit Machtstrukturen einhergehe, denn die Teilnahmegebote produzieren bzw. reproduzieren bestimmte Regimes, die umso impliziter werden, je ausdrücklicher es heißt ›authentisch‹ zu sein (vgl. ebd., 142). Die ›Erlaubnis‹ zu springen, Objekte zu berühren oder aber auch die ›Anweisung‹ Filzschuhe anzuziehen, einzeln den Raum zu betreten, Körperschmuck zu entfernen oder Schlange zu stehen – all jene Momente konstituieren Ausstellungssituationen und sie konstituieren auch uns, als Besuchende dieser Ausstellungen, die Ausstellungskörper werden, mit. Auf welche Weise dies geschieht und welche Form der Adressierung und Hervorbringung dabei greift respektive welche Handlungsmöglichkeiten diese nach sich zieht, das gilt es mit umso mehr Nachdruck in der jeweiligen Ausstellungssituation zu erfragen.

Politische Körper⁵⁴

Vom Körper zu sprechen impliziert, wie bereits angeführt, stark aufgeladene Thematiken, die Fragen nach Regimes und Machtverhältnissen aufwerfen. Wer hat unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen Zugang (im Sinne von Alter, Geschlecht, Abilität, sozio-ökonomischem Status, Hautfarbe sowie weiteren denkbaren ›Markierungs- und Diskriminierungsstellen‹)? Wer dabei ›sprechen‹ darf und kann und was sowohl das Sprechen als auch das Angesprochen-Werden voraussetzen und nach sich ziehen, muss dabei mitthematisiert werden und wird in den letzten Jahren immer stärker auch innerhalb von unterschiedlichen diskursiven Formationen verhandelt (s. hierzu Spivak 1988). Mit diesen Fragen nach der Repräsentation wird zugleich ersichtlich, dass Ausstellungspraktiken ebenso Momente von Gewalt und Verletzbarkeit implizieren, gekoppelt an die jeweilige Situierung bzw. den Modus der diskursiven Einbettung. Damit wird die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Modus markant: Inwiefern werden beispielsweise bestimmte unterdrückende Mechanismen zitiert und reproduziert? Inwiefern werden jene aber auch unterlaufen und können damit subversive Handlungsstränge und (selbst-)ermächtigende Praktiken der Teilhabe eröffnen?

54 Zur Unterscheidung zwischen den Begrifflichkeiten der Politik und des Politischen vgl. Bedford 2010 sowie s. weitere Ausführungen im Kap. *Referenz_Institutionalisieren*.

Mit Foucaults Macht- und Diskursbegriffen wird zunächst ein Zugriff offengelegt, der ›den Körper‹⁵⁵ historisch denkt und dabei die normierenden Gesten mitreflektiert. Dabei wird der Fokus vor allem auf die Praktiken sowie die Weisen der Ansprache gelegt. Unter dem Stichwort der Biopolitik bzw. der Bio-Macht (vgl. Foucault 2006) werden die Mechanismen des ›normierend-normierten‹ ›Gemachtseins‹ des Körpers (*qua* seiner Festschreibung als ›Bevölkerung‹) herausgestellt, d.h. die Vorstellung vom Körper als ein Resultat von ›naturalisierenden‹ Praktiken. Diese Betonung des Performativen sowie die kritische Betrachtung von biologistischen Narrationen vollzieht in ihren Überlegungen, in Anlehnung an Foucault, auch Judith Butler. Mit der Frage danach, welche Körper ›von Gewicht‹ (vgl. Butler 1997) seien, spricht sich Butler für eine Perspektivierung aus, die vor allem im Kontext von Genderdiskursen große Wellen nach sich zog, denn Geschlecht wird, nach ihren Überlegungen, nicht als ein *datum* verstanden, sondern lässt sich ebenfalls als ein Resultat von normierenden, zitierenden und damit einschreibenden, performativen Praktiken (vgl. Austin 1975) begreifen. Die performative Ebene, explizit bezogen auf das Ausstellen, betont in seinem Essay ›Politik des Ausstellens‹ auch Ludger Schwarte. Für ihn sei das Kunstwerk-Werden an den performativen Akt der Ausstellung gekoppelt (vgl. Schwarte 2019, 8). Diese Gedanken gewissermaßen fortführend markiert das Kapitel die Produktivität dessen und die Notwendigkeit, nicht nur das Kunstwerk-Werden, sondern jegliche prozessualen ›Positionierungen‹ an die performativen Akte gekoppelt zu sehen.⁵⁶

Davon ausgehend werden für uns mehrere Überlegungen präsent. Zum einen greifen die kurz angerissenen Exkurse zu Foucault und Butler den Gedanken auf, der bereits als Ausgangsüberlegung des Kapitels formuliert wurde, nämlich das Verständnis vom Körper als ein Resultat von Normierungspraktiken. Zum anderen eröffnen sich damit aber auch weitere Knotenpunkte, die verhandelt werden müssen, wenn es um Fragen nach Machtverhältnissen und Regimes im Kontext von Ausstellungen geht. Im Zuge der Auseinandersetzung mit Ausstellungen, vor allem aus der Perspektivierung von Musealisierung etc., rückt nicht zuletzt die repräsentative Funktion dessen in den Vordergrund (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*), denn was, wem und in welcher Form gezeigt wird, greift zwangsläufig auch Fragen nach repräsentativen Machtstrategien auf. Hierbei sei beispielsweise an Narrationen von Eroberungen, kulturellen ›Überlegenheiten‹, Fortschrittsglauben etc.

55 Die Thematik des Körpers macht sich bei Foucault weniger in der expliziten Begriffsarbeit bemerkbar, als in seinen Ansätzen, die den Körper implizit grundlegend angehen, wie etwa bei der Thematik der Sexualität, dem Begriff der Bevölkerung, der Gouvernementalität etc.

56 Siehe insbesondere die Beschäftigung mit dem Begriff des Ausstellungsakts im Kap. *Präsenz_Erscheinen*.

gedacht.⁵⁷ Gehen jene Momente des Strategischen gewissermaßen ›von Beginn an‹ mit Museumsgründungen einher (vgl. te Heesen 2021, 49ff.) und stellen damit kein historisches ›Novum‹ dar, lässt sich eine grundlegende und breitgefächerte kritische Auseinandersetzung mit eben jenen Repräsentationsmechanismen als verhältnismäßig jung beschreiben. Die aktuellen Debatten zum Thema des Postkolonialen, der Provenienzforschung (s. hierzu etwa Savoy 2020), des Eurozentrismus u.v.m. fangen historisch skalierend gesprochen gerade erst an, Sensibilisierungen für jene Thematiken zu entwickeln.⁵⁸ So finden sich unter den Stichworten ›Museum Global⁵⁹ oder ›Reflexives Museum‹ (vgl. Döring/John 2015) Ansätze, die den repräsentativen Modus kritisch hinterfragen und damit solche Fragen aufwerfen wie ›Wer stellt wen/was und für wen aus?‹, womit wir wiederum bei Ansätzen von Foucault und seinen Begriffen des Diskurses sowie des Dispositivs landen.⁶⁰ Ohne die Thematik an dieser Stelle ausgiebig entfalten zu können (weitere Ausführungen s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*), scheint es für die Auseinandersetzung mit dem Körper dennoch von entscheidender Bedeutung, diesen Fragekomplex, der die Trias *Race-Class-Gender* (die durchaus auch erweitert gedacht werden müsste) verhandelt, mitaufzugreifen. Während die benennbaren (historisch und geografisch gesehen mal stärker mal schwächer vertretenen) Funktionen von Ausstellungen ein enormes Spektrum umfassen (vom Belehren, ›Identität‹ stiften, repräsentieren, Vormachtstellungen aushandeln, Image aufbauen, Selbstinszenierungen produzieren, Wissen erzeugen und zirkulieren zu lassen, bis hin zum Versammeln, Verkaufen, Austauschen, Kommunizieren etc.) blieb und bleibt die Frage nach wie vor präsent, wem der Zugang ermöglicht werden soll und wer und was – und in Form von welchen Konfigurationen und Modalitäten – sowohl gezeigt werden als auch zeigen darf. So schwingen damit nicht zuletzt auch Fragen nach dem ›elitären‹ Status von Institutionen, die mit Ein- und Ausschlussmechanismen operieren. Ausstellungskörper-Werden bedeutet damit folglich Teil dieser normierenden Praktiken zu werden bzw. – im kritisch-politisch ausgelegten Fall – sich dazu zu verhalten und gleichzeitig Handlungsmöglichkeiten auszuloten, die es ermöglichen würden, Ausstellungssituationen als kritische Settings zu konstituieren, die dabei jedoch nicht dichoto-

57 Siehe zur Thematik von Ordnungen Foucault 2007. Zur Macht im Kontext von Ausstellungen in einer historischen Nachzeichnung s. des Weiteren Bennett 1988 sowie die Ausführungen im Kap. *Referenz_Institutionalisieren*.

58 Damit einhergehend sind solche Phänomene zu nennen wie die 2018 getroffene Entscheidung im Tate Britain, ein Jahr lang nur Werke weiblicher Künstlerinnen zu zeigen (vgl. Peschel 2019). Im Zuge dessen sei auch auf das Projekt ›Maskulinitäten‹ der Kulturstiftung des Bundes verwiesen (vgl. Kulturstiftung des Bundes 2021a).

59 Siehe etwa das Projekt der Kulturstiftung des Bundes »Museum Global« (vgl. Kulturstiftung des Bundes 2021b).

60 An dieser Stelle wird die Schwierigkeit deutlich, vom Körper zu sprechen, da sich dieser in der Thematisierung mit dem Begriff des Subjekts überlagert.

misch werden, sondern von der prozessualen, wechselseitigen Hervorbringung aus gedacht.

6. Fazit

Adressiert-, Ausgestellt-, Affiziert-, Normiert-Werden – all diese und darüberhinausgehenden Momente werden spürbar, wenn wir uns mit der Thematik des Körpers im Kontext von Ausstellungen beschäftigen. Wie eingangs vorgezeichnet, galt es im vorliegenden Kapitel deshalb unterschiedliche ›Konfigurationen‹ von Körperlichkeit zu thematisieren und dabei der Frage nachzugehen, inwiefern Körper in Ausstellungen sogleich ›hervorgebracht‹ werden. So wurde der Körper im Zuge dessen als ein Parameter der Existenzweise Ausstellung herausgearbeitet, der es ermöglicht, Prozesse körperlicher Hervorbringungen ›aus dem Körper heraus‹ zu denken und diesen zugleich in einer Verschränkung zu begreifen, die sowohl Materialprozesse und Affizierungen in den Blick nimmt als auch Normierungspraktiken und habitualisierende Strukturen. Im Kontext dessen wurde ausgehend von zwei Ausstellungen (»Ye Olde Food« und »Black & White«) ein Körperbegriff produktiv gemacht, der als ›Leibkörper‹, als antwortender, sensibler und empfindsamer Körper, sich vor allem durch seine grundsätzliche Affizierbarkeit auszeichnet und demnach immer in Umgebungen, in Milieus zu denken ist. In einer Verflechtung von Sinnesmodalitäten begriffen, wurde der Körper als einer herausgestellt, der sowohl etwas vollzieht als auch zugleich Praktiken ausgesetzt ist und damit als ein ›metastabiles‹ Resultat gesehen werden muss. Demnach wurde dieser in einer affektiv-habituellen Verflechtung begründet, was uns die Möglichkeit geboten hat, sowohl Momente der sinnlichen Multi- und Intermodalität als auch von technisch-politischen Adressierungen und Normativen ins Blickfeld zu rücken.

Mit den angeführten Überlegungen wurde der Ansatz stark gemacht, Ausstellungssituationen als Resultate von Praktiken zu begreifen: als Resultate von Körperkonfigurationen, die es ihrerseits bedingen, dass Formen von Zusammenkünften, d.h. Situationen unterschiedlicher Art zu Ausstellungen werden können. Die Ambiguität des Körpers, das Spürbarmachen des sowohl Körperlichen als auch Leiblichen, das Infragestellen von Wahrnehmungsmodalitäten, das Oszillieren zwischen Subjekt- und Objektverhältnissen, zwischen Momenten des Intensivierens und Zurückgeworfen-Werdens – all jene Momente vermögen es, Situationen hervorzubringen, die Schnitte erzeugen, die die Alltagserfahrungen und Erwartungsmodi aufgreifen, aber zugleich auch unterlaufen und Rupturen produzieren. Unser Ausstellungskörper-Werden, das auf Codes, Latenzen und Bezüge angewiesen ist, wird in der Existenzweise Ausstellung zugleich selbst ›ausgestellt‹ und stellt sich als ein ambivalentes, teils lustvolles, flüchtiges Resultat ein, das immer weiter flimmernde Oszillationsbewegungen vollzieht, ohne in einer Statik zusammen-

zufallen. Körper-in-Ausstellungen sind demnach schon immer auch Körper-in-Bewegung, die Intensitäten erfahren, aber auch ausgesetzt und verletzbar werden, Selbstdistanzierungsmomente durchlaufen und sich damit immer wieder auch selbst verhandeln.

