

OBJEKT _ KONFIGURIEREN

ENTITÄTEN VON [EXP]OSITION VERSAMMELN

1. EINLEITUNG | S. 47
2. OBJEKTE/DINGE | S. 51
3. KONFIGURATIONEN | S. 62
ORDNUNGEN | S. 63
ARRANGEMENTS | S. 65
FIGURATIONEN | S. 66
4. OBJEKTE-IN-AUSSTELLUNGEN | S. 70
MILIEUS | S. 71
PARERGA | S. 76
QUASI-OBJEKTE | S. 80
PERFORMATIVITÄT | S. 82
OBJEKTE ALS AUSSTELLUNGEN | S. 87
5. EXISTENZWEISE AUSSTELLUNG | S. 91
[NET]/[PRÄ] | S. 92
[FIK]x[TEC] | S. 96
[EXP]OSITION | S. 99
6. FAZIT | S. 101

1. Einleitung

Ausstellungen operieren mit Dingen. Ob wir dabei nun von Dingen, Exponaten, Gegenständen, Artefakten, Res und Objekten sprechen oder auch andere Begrifflichkeiten und Bezeichnungen ins Spiel bringen – stets geht es um etwas primär Physisch-Materielles, das produziert wird, gesammelt, verkauft, ausgestellt, rezipiert, fetischisiert, vernichtet, archiviert, gestohlen, plagiiert, gehandelt, kanonisiert etc. Folglich schwingen damit Evokationen von etwas Kostbarem, etwas Verführerischem, Wohlbehütetem, Vorzeigbarem oder Auratischem mit: merkwürdige Dinge, affizierende Dinge, ermächtigende Dinge. Und selbst wenn wir uns vor allem gegenwärtig präsent werdende Projekte anschauen, die sich im Bereich des

Digitalen¹ abspielen oder auch kunsthistorisch auf Ansätze zurückgreifen, die (z. B. einen leeren Raum² ausstellend) die Ebene des Immateriellen adressieren, so geht es auch hier gewissermaßen um Objekte – ob in ihrem Einbezug, ihrem Verweisverhältnis oder gerade der Umkehrung oder Verweigerung einer Besitz- und Greifbarkeitslogik.³ Das Sprechen über Dinge und Objekte in der Kunst zieht folglich enorme Wucherungen von Fragen nach sich. Um diesem Geflecht begegnen zu können scheint es notwendig, sich zum einen zu vergegenwärtigen, wie sich jene Entitäten im Kontext von Ausstellungen verorten und beschreiben lassen und zum anderen zu fragen, welche Prozesse und Konfigurationen zu den jeweiligen Formationen führen. Welche Ansätze werden sichtbar, wenn wir nach Entitäten fragen und welche begrifflichen Differenzierungen gehen damit einher? Wie lässt sich hierbei auch das Verhältnis zwischen Dingen und Objekten beschreiben? So schlägt das Kapitel vor, sich mit all jenen Entitäten im künstlerischen Ausstellungskontext zu beschäftigen, indem der Begriff des Objekts in den Vordergrund gerückt wird.

In wissenschaftlichen Diskursfeldern hat der Objektbegriff große Konjunktur. Ob als Hyperobjekt (vgl. Morton 2013), Quasi-Objekt (vgl. Serres 1992), *objet ambigu* (vgl. Blumenberg 2001), Objekt klein a (vgl. Lacan 1996), Übergangsobjekt (vgl. Winnicott 2006), Grenzobjekt (vgl. Star/Griesemer 1989) oder Bject (vgl. Cullerton 2005) – die Liste der spezifischen ›Objekte‹ lässt sich unschwer fortschreiben und zeugt von einer enormen Bedeutungs-, aber auch Kontextpolyvalenz.⁴ So sind

-
- 1 Hierbei sei etwa an die um 2020/21 rege diskutierte Thematik von NFT (nichtaustauschbare, kryptographische Token) im Kontext des Kunstmarkts gedacht sowie an die Frage nach ›digitalen Objekten‹. Diese werden ebenso im Kontext von Online-Ausstellungserfahrungen (›Galerie-Second-Life‹) präsent. Siehe hierzu beispielsweise die Ausstellung »PROOF OF ART. Eine kurze Geschichte der NFTs, von den Anfängen der digitalen Kunst bis zum Metaverse«, Francisco Carolinum Linz (11.06.2021-15.09.2021), kuratiert von Jesse Damiani, co-kuratiert von Fabian Müller und Markus Reindl (vgl. ÖÖ Landes-Kultur 2023).
 - 2 Gedacht sei hier beispielweise – ganz ›kanonisch‹ – an *Le Vide* (1958) von Yves Klein in der Galerie Iris Clert, Paris.
 - 3 So können hier beispielsweise Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres angeführt werden, die sich – als Give-Away-Arbeiten, die immer wieder ›nachgefüllt‹ werden können, wie z. B. bei der Arbeit *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991 (bestehend aus Bonbons in bunter Folie) – über ein Zertifikat bestätigen respektive handeln lassen, sodass das Zertifikat zum eigentlichen ›Objekt‹ wird und damit die Frage aufgreift, worin bzw. worüber sich die künstlerische Arbeit schließlich materialisiert (vgl. hierzu auch Keck 2021). Als eine Verweigerung jener Nachweisgeste ließe sich dagegen die Vorgehensweise von Tino Sehgal anführen, dessen Arbeiten ohne einen Vertrag oder ein Zertifikat zirkulieren und lediglich auf Absprachen basieren, was zugleich den Ansatz des Nicht-Dokumentierbaren, der sich z. B. im Fotografierverbot seiner performativen ›Situationen‹ äußert, wiederholt (s. hierzu Reich 2019).
 - 4 Im etymologischen Wörterbuch des Deutschen wird das Objekt folgendermaßen definiert: »Gegenstand oder Ziel des Denkens und Handelns, Sache von besonderem Interesse« (›Objekt«, Pfeifer et al. 1993). Mit der Bestimmung als »das Entgegengestellte, Vorgeworfene« wird außerdem auf die Begriffsherkunft aus dem Lateinischen verwiesen: »*obicere* (*obiectum*)

›Objekte‹ auch in der Kunst auf eine ganz vielfältige Weise präsent. Wir sind es gewohnt von Kunstobjekten zu sprechen: Objekte zirkulieren, werden gesammelt, ausgestellt, erschaffen, archiviert etc. Doch zeigt sich bereits an dieser Stelle eine weitere Problematik, denn wir sind es gewohnt, Objekte in einem solchen Sprechen nicht zuletzt in einer Unterordnung zu Subjekten zu positionieren und damit eine dualistische Hierarchie von ›aktiven Subjekten‹ und ›passiven Objekten‹ aufzubauen. Dass diese Dualität jedoch zahlreiche Probleme nach sich zieht und ganz entscheidende Momente verkennt, rückte in den letzten Jahren sowohl auf der Ebene einer theoretischen Reflexion als auch einer künstlerischen Praxis explizit in den Fokus. Vor dem Hintergrund all jener Umdenkbewegungen und Praktiken widmet sich dieses Kapitel deshalb Objekten in einem ganz spezifischen Modus – der Existenzweise Ausstellung – und stellt nicht nur Kunstwerke im konventionellen Sinne in den Fokus, sondern das breite Arsenal an Entitäten, die daran beteiligt sind. Schlüssel, Türklinken, Besucher:innen, Vitrinen, Flyer, QR-Codes, Wandfarben, Kataloge und Raumpläne sollen damit ebenso ins Blickfeld rücken können und einige ganz grundlegende Verschiebungen markieren, nicht als geschlossene, passivistische Entitäten (ihrer ›Essenz‹ nach), sondern im ökologischen Sinne (d.h. ihren Transformationen und Metastabilisierungsbewegungen folgend). Denn Objekte-in-Ausstellungen sind es – so eine der zentralen Thesen hier – nicht etwa ihrer Definition nach, sondern resultieren aus mannigfaltigen Dynamiken und metastabilisierenden Bewegungen, die im Verlaufe des Kapitels nachgezeichnet werden.

Eine gesteigerte Auseinandersetzung mit Dingen bzw. Objekten machte sich im Verlaufe der letzten Jahre, wie bereits angedeutet, auch diskursiv stark bemerkbar: ob in der Forderung der sog. Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) ›Akteure‹ ernst zu nehmen, der Politisierung des Materials im Zuge des sog. *New Materialism* (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) oder auch in einer Rekonfigurierung des Objekts im Kontext der sog. *Object Oriented Ontology* (vgl. Harman 2015). Und so lassen sich, vor allem im Hinblick auf die ANT sowie Ansätze des *New Materialism*, die hier eine intensivere Auseinandersetzung finden, zwei Bewegungen nachzeichnen: Zum einen handelt es sich um eine Zentrierung von Dingen und Materialien, zum anderen ist es aber auch die gesteigerte Frage nach deren Milieus und Verknüpfungen. Demzufolge wird es auch im vorliegenden Kapitel weniger darum gehen, Objekte als isolierte Entitäten in den Vordergrund zu rücken, sondern nicht zuletzt nach ihren Konfigurationen respektive nach den Prozessen und Bedingungen ihres temporären Geworden-Seins zu fragen. Dass im Ausstellungskontext überwiegend mit Dingen bzw. Objekten hantiert, nach szenografischen Arrangements und kuratorischen Entscheidungen gefragt wird, ist ein deutlich markiertes Terrain, das sich in

›entgegenwerfen, -stellen, vorsetzen, darbieten, vorwerfen‹ (vgl. lat. *ob* ›entgegen, vor, über etw. hin, wegen, für‹ und *iacere* ›werfen‹)« (ebd.).

jedweden Handbüchern zum Ausstellen⁵ finden lässt, die Frage nach dem Status und der damit einhergehenden prozessontologischen Dimension jener Versammlungen bleibt aber zumeist außen vor. Deshalb werden im Verlaufe des Kapitels einige Zoombewegungen vollzogen, die das fokussieren, was wir gewohnt sind als ›Kunstwerke‹ zu benennen und dabei die Frage aufwerfen, was jenes ›Kunstobjekt-Werden‹ überhaupt erst bedingt. Vor diesem Hintergrund soll die Ausstellung als eine eigene Existenzweise verhandelt werden, die Prozesse und Praktiken mitkonfiguriert, die dazu führen, dass wir etwa von Kunstobjekten sprechen können. Das Kapitel zeichnet vor, wie wir Objekte-in-Ausstellungen, die bei weitem nicht nur ›Kunstwerke‹ implizieren, begreifen können und schlägt vor die jeweiligen Milieus heranzuziehen. Was befragt werden soll, sind die Bedingungen und Praktiken dessen, dass sich Dinge und Objekte auf eine spezifische Weise konfigurieren, aus der schließlich solche Positionen wie Kunstobjekt, Sockel oder auch Betrachter:in erst resultieren. Auf diese Weise werden Objekte in einem ökologisierenden Verständnis verhandelt, mit dem Ziel für ihre Fragilität und Übergänglichkeit sensibel zu werden.

Bei einer konkreten Ausstellungssituation in der Ausstellung »Welt ohne Außen« (2018) im Gropius Bau in Berlin ansetzend, greift das Kapitel zunächst die Thematik einer begrifflichen Differenzierung auf und diskutiert einige ›Dingbegriffe‹, die allem voran die Ambiguität des Dinghaften im Kontext von Kunst herausstellen. Im nächsten Schritt geht das Kapitel auf die Frage nach Konfigurationen ein und fokussiert das Feld von Ordnungen und Anordnungen, das schließlich mit dem Begriff der Figuration als ein dynamischer Prozess herausgearbeitet wird, der deutlich macht, dass Objekte im Kontext von Kunst nicht ›inhaltistisch‹ aufgegriffen werden können, sondern dass ihr figurales, ereignishaft-konstellatives Erscheinen dabei ausschlaggebend ist. Deshalb wird im nächsten Schritt die Performativität von Ausstellungssituationen in den Vordergrund gerückt, indem zum einen das ›milieugenerierende‹ und zugleich ›milieugebundene‹ Geworden-Sein von solchen Unterscheidungen wie etwa Kunstwerk und Beiwerk (*Parerga*) markiert wird und zum anderen die Thematik der Handlungsfähigkeit jeglicher beteiligten Entitäten in den Fokus rückt. Fruchtbar gemacht wird dies vor allem mit dem Begriff des Quasi-Objekts. Schließlich wird im letzten Teil des Kapitels, in Analogie zu Überlegungen von Bruno Latour, die Ausstellung als eine eigene Existenzweise ([EXP]OSITION) ausgearbeitet, um dadurch die jeweiligen Spezifika der ›expositorisch-kuratorischen‹ Situationen – deren Hiatus, Trajektorien, Alterierungen, Wesen und Gelingensbedingungen – adressierbar zu machen sowie deren Effekte und Implikationen herauszustellen.

5 Exemplarisch sind folgende Publikationen zu nennen: Walz 2016; Schwarz/Teufel 2001; Allder/den Brok 2012; Maas/Kehsler 2009; Pöhlmann 2007; ARGE Schnittpunkt 2013.

2. Objekte/Dinge

Die Galerie in der ersten Etage des Gropius Baus in Berlin, die einen Ausblick auf den Lichthof des Gebäudes bietet, gestaltet sich als ein Übergangs- bzw. Überschaubereich. Hier, zur Zeit des Ausstellungsprojekts »Welt ohne Außen« (vgl. Berliner Festspiele 2018b), das sich zeitlich mit Philippe Parrenos Ausstellung (vgl. Berliner Festspiele 2018a) überlagert, verweilen wir in einer Art Zwischenzone: Den ersten, »vorchoreografierten« Teil der Ausstellung »Welt ohne Außen« hinter uns lassend, führt uns der Parcours hierhin, in den offenen, vermeintlichen »Warteraum« der Galerie. So können wir hier zum einen den Blick von Oben auf Parrenos Arbeiten werfen (s. Abb. 1), die auf dem Lichthof installiert sind⁶ sowie gezielt, aber unauffällig die Besucher:innen beobachten, die sich gemütlich auf der ebenda aufgebauten Dreh-sitzlandschaft verteilen.



Abb. 1: »Welt ohne Außen« und »Parrenos«: Blick auf den Lichthof, Gropius Bau, Berlin, 2018. Courtesy of the artist. Foto: Archiv der Verfasserin.

6 Wie etwa der eigens für die Ausstellung auf dem Lichthof installierte »Teich« sowie eine sich drehende Sitzlandschaft. Für weitere Informationen s. den Katalog zur Ausstellung (vgl. Oberender/Rosenberg 2018).



Abb. 2: Jeppe Hein: Moving Bench #2 (Ausstellungsansicht Gropius Bau, ›in Benutzung‹), 2000. Courtesy KÖNIG GALERIE, Berlin, 303 GALLERY New York, and Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen. Foto: Archiv der Verfasserin.

Zum anderen bietet die Galerie eine klare räumliche Selbstverortung: Wir sehen die Eingänge zu den weiteren Ausstellungsräumen, vor denen sich Menschen taumeln und in die es gleich, nach diesem kurzen ›Rezeptionspausieren‹, hineingeht. Objektbezogen gedacht wird die Zwischenraumsituation lediglich von zwei Sitzbänken untermauert. Und während wir den Entschluss fassen, uns das Ausstellungsgeschehen ein Stückchen länger aus der ›ruhenden Beobachter:innenperspektive‹ heraus anzuschauen und auf der Bank Platz nehmen, fängt diese an sich zu bewegen und in einem langsamen Tempo die Galerie entlang zu fahren (s. Abb. 2).

Die Arbeit *Moving Bench #2* von Jeppe Hein (2000) besteht aus zwei motorisierten Sitzbänken, deren Bewegung durch Gewicht aktiviert wird. So fangen die äußerlich an »gewöhnliche«, museale Einrichtungsgegenstände erinnernden Bänke (weißer, rechteckiger Kasten mit einer weichen Kunststoffsittoberfläche in dunkelrot⁷) an, sich jeweils langsam durch den Raum zu bewegen, sobald sich jemand darauf setzt (oder anderweitig Gewicht darauf platziert wird). Die langsame, flüssige und kaum hörbare Rollbewegung vollzieht sich entlang einer Achse, d.h. die Bank fährt dann entweder nach rechts oder nach links. Wird der Sitzplatz aufgegeben, kommt die Bank wieder zum Stehen. Anders formuliert: Die Bank »enttarnt« sich just in dem Moment als ein Kunstobjekt, in dem sie ihrer erwarteten Funktionalität nach in Anspruch genommen wird. In dem Augenblick also, in dem wir die Bank als einen Gegenstand des Alltäglichen ausmachen, als einen, der quasi aus dem Ausstellungskontext heraustritt bzw. einen anderen Modus aufzuweisen scheint, wird diese zu einem Objekt der Kunst. Worauf uns die bewegliche Bank folglich hingeleitet, sind Fragen nach dem Objekt im Kontext von Kunstaustellungen. Und während das ein wenig vorführende Beispiel eine bestimmte Demarkationslinie nachzeichnet – nämlich die der Abgrenzbarkeit zwischen Kunst(-objekten) und Nicht-Kunst(-objekten) –, eröffnet sich damit zugleich ein enormes Spektrum an Fragen. Jenes impliziert sowohl ganz konkrete material-, produktions-, und rezeptionsästhetische Themenfelder als auch abstraktere kunstwissenschaftliche Diskurse, die solche Fragen involvieren wie etwa: Wann und wie wird etwas zu einem Kunstobjekt? Unter welchen Bedingungen und in welchen Modi zirkuliert Kunst? Was tun Objekte? Wann sprechen wir von Objekten und wann von Dingen? Welche Zuordnungen, Kategorisierungen und Klassifizierungen erfahren diese? Wie gestaltet sich das Subjekt-Objekt-Verhältnis bzw. wie lässt es sich anders denken? Wie sich wohl unschwer erahnen lässt, werden unzählige Formationen erkennbar, die allesamt Verhältnisse von Objekt und Kunst im weitesten Sinne verhandeln. Wenn wir von Objekten in der Kunst sprechen, rücken damit unterschiedliche Ebenen ins Bild. Fangen wir an assoziativ zu sammeln, welche Praktiken und Handlungen damit verknüpft werden, dann könnte die Liste beispielsweise folgendermaßen aussehen: (Ver-)Sammeln, Archivieren, Zirkulieren, Aufbewahren, (Sich) Zeigen, Erscheinen, Benutzen, Versichern, Arrangieren, Verfallen, Zerstören, Verschieben, Überlagern, Anbringen, Ordnen, Restaurieren, Tauschen, Handeln, (Ver-)Kaufen, Funktionieren, Digitalisieren, Instrumentalisieren, Realisieren, (Re-)Präsentieren, Produzieren. Was die Liste andeutet, ist, neben den unterschiedlichen Diskursbereichen wie etwa dem marktökonomischen, dem restauratorischen, dem szenografischen etc., zunächst einmal eine Überlagerung

7 Für weitere Informationen zur Arbeit sowie einen Überblick über andere Ausstellungssettings, in denen die Arbeit in einer anderen Ausführung gezeigt wurde, s. auch Hein 2020.

unterschiedlicher Modalitäten. Demnach werden die Sprechenebenen und Handlungsmodi vermengt: Was tun Objekte/Dinge und was wird mit Objekten/Dingen getan? Und an diesem Punkt landen wir zunächst bei einer der zentralen Fragen, die uns im Kontext der hier präsentierten Auseinandersetzung interessiert, nämlich der Frage danach, wie wir Objekte-in-Ausstellungen denken können. Somit stellt sich für uns die Frage, wie ein produktives Verständnis erarbeitet werden kann, das nicht in dichotom gedachte Verhältnisse von ›aktives Subjekt – passives Objekt‹ zurückfällt. Was vollzieht die Bank und unter welchen Bedingungen wird sie zu einem Objekt-in-Ausstellung? Welche Relationen ereignen sich und welche Verschiebungen lassen sich nachzeichnen? Um uns einem solchen Verständnis anzunähern, gilt es bestimmte Begriffe in den Fokus der Auseinandersetzung zu rücken und Grenzziehungsmomente zu reflektieren.

Im Ausstellungskontext begegnen uns Dinge, die wir gewohnt sind als ›Kunstobjekte‹ auszumachen, meist in einer spezifisch inszenierten Art und Weise. Einzelne Positionen werden szenografisch arrangiert, das Wechselverhältnis zwischen den einzelnen Objekten ausgehandelt und damit eine Raumwirkung erzeugt. Meist – zumindest dem stark museal geprägten Habitus nach – gehen damit implizite Regeln einher, die eingehalten werden müssen, wie etwa ein distanzierter Modus sowie die Unberührbarkeit künstlerischer Arbeiten. So stellt Jeppe Heins Bank auch diesen Modus in Frage, denn ohne, dass es explizit um die Haptik bzw. die materiell-sensuelle Erfahrung mit der Bank geht, wird diese mitverhandelt und der institutionelle Habitus in Frage gestellt (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*). Dennoch lässt sich festhalten, dass Objekte im Ausstellungskontext meist als ›unberührbar‹ zirkulieren.⁸ Profanisiert, konserviert oder sakralisiert geht mit den Objekten die Rhetorik einer gewissen Fragilität einher. Was die Objekte evozieren, ist eine Art von Intimität, denn sie lassen flüchtige Situationen entstehen, die in jedem Augenblick kippen können, mit Stimmungen operieren und uns nicht zuletzt auch affektiv ansprechen. Objekte in Ausstellungen produzieren demnach auch Unbestimmtheiten und überlagern stets unterschiedliche Modalitäten: Funktionsding und Kunstobjekt, Alltagsgegenstand und entrücktes Etwas, materielles Faktum und seine Aufladung bzw. relational-ästhetische ›Wirkung‹ etc.⁹ Deshalb soll eben an jener Überlagerungsstelle angesetzt und Schritt für Schritt befragt werden, wie Entitäten im Ausstellungskontext zirkulieren, um uns schließlich auf die Frage hin zu öffnen, welche Bedingungen und Praktiken dafür sorgen, dass sich

8 Selbstverständlich mit Ausnahme von Arbeiten, die explizit auf haptische Erfahrungen ausgelegt sind, partizipative Arbeiten, Performances etc.

9 Zu den Thematiken der Dinge in musealen bzw. ausstellerischen Kontext seien exemplarisch folgende Publikationen genannt: Korff 2007a; Balke 2012; Hahn 2015; ders. 2016; Grieser et al. 2019; Schulze 2017; Krüger et al. 2019; sowie eine künstlerische Arbeiten in den Fokus rückende Publikation: Grigely et al. 2020.

Dinge bzw. Objekte auf ihre je ganz spezifische Art und Weise ›metastabilisieren‹ können.

Wenn wir im künstlerischen Kontext von Objekten oder auch Dingen sprechen, liegt es in der Regel nahe, dass damit in erster Linie Kunstwerke im weitesten Sinne assoziiert werden.¹⁰ Objekte/Dinge werden ausgestellt, der Kunstmarkt hantiert mit Objekten/Dingen, die wiederum von Künstler:innen produziert werden etc. Worauf bereits diese umständliche Schrägstrich-Konstruktion hinweist, ist zunächst die begriffliche Unschärfe, wenn es darum geht, jene Entitäten zu bezeichnen, um die es in der Kunst vorgeblich hauptsächlich geht. Wenden wir uns folglich der Thematik der begrifflichen Unterscheidbarkeit zwischen Ding und Objekt zu, dann lässt sich hierbei diskursanalytisch betrachtet vor allem festhalten, dass die Frage nach der Unterscheidung zwischen den beiden Begrifflichkeiten keine *common-sense*-Antwortmöglichkeit liefert, sondern vielmehr deutlich macht, dass – je nach theoretischem Ansatz und Modus des Erfragens – unterschiedliche Distinktionen vorgezeichnet werden können, oder aber eine mehr oder weniger gänzliche Kongruenzsetzung bzw. Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden Begriffen vollzogen wird. In Anlehnung an Martin Heidegger sowie Vilém Flusser schlägt Tim Ingold, der sich für eine markierbare Trennung zwischen Ding und Objekt ausspricht, etwa folgende Differenzierung vor:

»However, several scholars, myself included [...] insist on a radical distinction between object and thing, drawing inspiration from an influential essay, entitled ›The Thing‹, by the philosopher Martin Heidegger [...]. The object, for Heidegger, is closed in upon itself and stands before us complete and ready-made. It is defined by its confrontational ›overagainstness‹ – face-to-face or surface-to-surface – in relation to the setting in which it is placed [...]. We may look at it or even touch it, but this look or touch, however metrically close, remains affectively distant. We may interact with objects, but we cannot correspond with them. As the design philosopher Vilém Flusser [...] puts it, ›an ›object‹ is what gets in the way, a problem thrown in your path like a projectile.‹ But if objects are against us, things are with us. Every thing, for Heidegger, is a gathering of materials in movement – a particular knotting together of the matter-flow – and to witness a thing is to join with the processes of its ongoing formation. To touch it, or to observe it, is to bring the movements of our own being into close correspondence with those of its constituent materials. Such engagement is to participate in what Heidegger calls its ›thinging‹.« (Ingold 2012, 436)¹¹

10 Der Begriff des Exponats, der ebenso im Zuge dessen angeführt werden kann, unterscheidet sich dabei insofern, als dieser bereits das Moment der Ausstellbarkeit impliziert. Vgl. hierzu »Exponat«, Pfeiffer et al. 1993.

11 Ingold bezieht sich hier auf Martin Heidegger (vgl. Heidegger 1971) sowie Vilém Flusser (vgl. Flusser 1999). Außerdem lässt sich im Kontext dessen auch Hans-Jörg Rheinbergers »episte-

In seinem Text »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe« (2008) bestimmt Gustav Roßler Dinge wiederum als »haptisch erfahrbare, feste oder halb feste greifbare, stoffliche, und in der Regel alltägliche Gebrauchsgegenstände« (Roßler 2008, 3). Ferner führt er aus, dass je nach Bereich unterschiedliche Begriffe Verwendung finden, sodass z. B. in der Techniksoziologie vermehrt von Artefakten oder Sachtechnik gesprochen werde. Der Begriff des Dings biete jedoch – etwa im Vergleich zum Artefakt – eine größere Offenheit, da dieser es eher ermögliche, damit z. B. auch Steine oder Blumen zu adressieren (vgl. ebd.). Im Zuge dessen kommt Roßler deshalb zu folgender Minimaldefinition für seinen Dingbegriff:

»Unter (physisch-haptischen) Dingen verstehe ich das, was Heider die ›mittelgroßen‹ Dinge nennt, die ›Dinge der Erdoberfläche‹, im Unterschied zu Atomen, Elementarteilchen, Lichtwellen oder Planeten [...]; Mead das ›physische Objekt‹; [...] Whitehead das ›Wahrnehmungsobjekt‹, im Unterschied zu sinnlichen Objekten (wie etwa Farben und Tönen) einerseits und wissenschaftlichen Objekten andererseits. [...] Physisch-haptische Dinge dauern, beharren; sind stofflich, körperlich, haben Masse.« (Ebd.)¹²

Mit dem Begriff des Dings lassen sich demnach physisch-haptische Entitäten aufgreifen, die sich vor allem durch eine starke Betonung ihrer Materialität auszeichnen. Zugleich betont Roßler, in Anlehnung an John Dewey, »daß Dinge und Gegenstände nicht automatisch unter eine Erkenntnisbeziehung fallen: Dinge werden erfahren, bevor sie erkannt werden.« (Ebd., 4) Damit wird eine weitere Bezugsebene angesprochen, denn Dinge evozieren eine Erfahrbarkeit, setzen jedoch nicht bereits ein Erkennen in einem klassifikatorischen Sinne voraus. Von Dingen zu sprechen ermöglicht folglich einen ambivalenten Modus, denn während etwas als Ding adressiert wird, verweilt es als Entität dennoch in einer Unbestimmtheit. Dagegen verstehe Roßler den Begriff Objekt als einen »relationalen Begriff, der als Komplement

mische[s] Ding[]« (Rheinberger 2006, 1) anführen – als ein sich im Prozess befindender Untersuchungsgegenstand.

- 12 Roßler bezieht sich hier auf Heider 1927, Mead 1973, 295 und Whitehead 1990, 113ff; ders. 118. Zu fragen wäre weiter, inwiefern wir im Kontext von Digitalität (vgl. Stalder 2017) ebenfalls von Dingen sprechen können. Dies würde Roßlers Minimaldefinition zumindest soweit verschieben, als das Physisch-Haptische eine Umdeutung erfahren müsste. Die Frage nach ›digitalen Dingen‹ würde zugleich aber auch Diskursverschiebungen im Hinblick auf die Frage nach dem Verhältnis von Materialität und Immaterialität initiieren. Während das ›Internet of Things‹ zumindest die Verknüpfungen zwischen ›physisch-haptischen‹ Entitäten und digitalen Prozessen markiert, müsste die Frage nach digitalen Dingen ein weiterführenderes Umdenken nach sich ziehen und genau befragen, was sich damit auch für den Dingbegriff verändert. Was wird alles zu digitalen Dingen? Damit wären nicht nur digitalisierte Objekte im Sinne von digitalen Repräsentationen gemeint, sondern z. B. Cursor, Dateien, Metadaten u. Ä. (s. hierzu auch Hui 2016).

ein Subjekt erfordert oder eine spezifizierte Aktivität (der das Objekt sich entgegen-stellt bzw. deren Gegen-Stand es wird) [...]« (ebd.). Mit dem Terminus Objekt rücken demzufolge Relationen, Dynamiken und Weisen von Verknüpfungen in den Blick. Vor dem Hintergrund dessen gilt es in dieser Arbeit weniger die Subjekt-Objekt-Relation zu betonen, sondern gerade ebenjene in Frage zu stellen bzw. auf eine Weise zu verhandeln, die nicht dazu übergeht, dichotom gedachte Handlungsbereiche festzuschreiben im Sinne von ›Subjekte vollziehen etwas an Objekten‹ – genauso wenig, wie es um das umgekehrte Verhältnis geht. Positionen wie Objekt oder Subjekt gilt es demnach als solche zu reflektieren bzw. die Prozesse und Praktiken herauszugreifen, die dazu führen, dass wir diese überhaupt erst ausmachen können. Demnach werden jegliche Positionen als (meta-)stabile Resultate begriffen, wie im weiteren Verlauf zu zeigen sein wird. Damit spricht sich das vorliegende Kapitel für einen begrifflichen Umgang aus, der weder von einem hermetischen Verständnis von Objekt noch von Ding ausgeht, sondern anhand unterschiedlicher Konzepte allem voran die Beweglichkeit und Uneindeutigkeit von ›Entitäten‹ in Ausstellungssituationen herausstellt.

In Anlehnung an Paul Valéry beschreibt Hans Blumenberg ein Szenario, in dem Sokrates, am Meer spazierend, etwas – einen Gegenstand – findet:

»Sokrates hebt es auf, reinigt es von Sand, reibt es an seinem Mantel, und sogleich sind alle seine Gedanken durch die Einzigartigkeit dieser Form bestimmt. Wir wissen schon, woher die Erregung durch diesen Gegenstand kommt: es ist ein Gegenstand, dem die Deutbarkeit innerhalb einer platonischen Ontologie fehlt. Sokrates sieht es sofort – es ist ein Gegenstand, der an nichts erinnert und dennoch nicht gestaltlos ist. [...] Wer mag diesen Gegenstand gemacht haben?, ist die erste Frage, die Sokrates sich stellt. Zweifelhaft ist die Herkunft, zweifelhaft der Stoff, aus dem das Ding besteht, *matière à doutes*. Der Gegenstand, der sich der Definition entzieht, also der stereotypen sokratischen Frage keine Antwort gibt, geht auch in die letzte Klassifikation der antiken Metaphysik nicht hinein, in die Dualität von Natürlichkeit und Künstlichkeit.« (Blumenberg 2001, 89f.)

Das *objet ambigu* lasse sich nicht einordnen und operiere an Schwellen. Seine Realität liege »in der Unüberwindlichkeit seiner Vieldeutigkeit, in den nicht beantworteten

Fragen, die es ins Meer zurück mit sich nimmt [...]« (ebd., 105).¹³ Zudem sei es ein Gegenstand, der nicht gestaltlos sei, obwohl er an nichts erinnere: »Aber gerade, daß das *objet ambigu* ›nichts‹ ist und ›nichts‹ bedeutet, seine Ungegenständlichkeit im traditionellen Sinne, steigert seine Bedeutung ins Unabsehbare: es stellt alle Fragen und läßt sie offen« (ebd., 90). Die Situierung zwischen ›Künstlichkeit‹ und ›Natürlichkeit‹, die dem Sokrates-Szenario beiwohnt, bringt uns im Kontext dieser Arbeit an einen Punkt, an dem wir uns mit der Frage konfrontiert sehen, wovon wir im Grunde sprechen, wenn Kunstobjekte angesprochen werden. So zeichnen der Begriff des *objet ambigu* und vor allem seine Vieldeutigkeit, die sich nicht ›kategorial einordnen lässt, Überlegungen vor, die im Hinblick auf Kunstdiskurse produktive Momente zu evozieren vermag.¹⁴ Während einerseits insofern eine Differenz markiert werden muss, als die hier entwickelten Gedankengänge weniger darauf aus sind, Diskurse zwischen ›Kunst‹ und ›Natur‹ zu adressieren, scheint die Betonung der Ambiguität dennoch von zentraler Bedeutung. Fernab einer begrifflichen Ausschlussbestimmung soll deshalb vielmehr jene ›überlagert-oszillierende‹ Dimension von Entitäten in der Existenzweise Ausstellung herausgestellt werden.

Ob wir also zunächst von Dingen oder Objekten sprechen, es lässt sich zum einen eine enorme Varianz im Hinblick darauf verzeichnen, welche Bedeutung und Funktion ihnen zufällt und zum anderen macht sich damit eine ganz grundlegende Omnipräsenz von Dingen bzw. Objekten erkennbar, sobald wir beginnen, jegliche Formationen des Sozialen zu befragen. Damit einhergehend macht sich eine weitere Dimension von Dingen bzw. Objekten bemerkbar, die allem voran mit der Frage von Machtverhältnissen und Repräsentationslogiken zusammenhängt. Die Dimension der Aufladung von Dingen mit Bedeutung machen auch Beatrice von Bismarck und Benjamin Meyer-Krahmer deutlich, indem sie auf museale Praktiken, die Dingverhältnisse symptomatisch greifbar werden lassen, eingehen:

-
- 13 Hjördis Becker-Lindenthal führt dazu aus: »Blumenberg verwendet die Kurzform *objet ambigu* zur Kennzeichnung dieses Gegenstandes; Valéry dagegen schreibt *l'objet du monde le plus ambigu* [...] und belässt es bei der Ambiguität, die dem Ausdruck selbst eigen ist. Es kann ›das vieldeutigste Ding der Welt‹ bedeuten, aber auch ›Objekt der vieldeutigsten Welt‹ [...]. Während die erste Bezeichnung auf die Wirkungsweise des Fundobjekts abzielt, verweist die zweite stärker auf die Möglichkeit, dass die Welt anders ist oder sein kann – anders gemacht werden kann.« (Becker-Lindenthal 2007, 16) Becker-Lindenthal bezieht sich hierbei auf Krauthausen 2012, 42.
- 14 Begrifflich betrachtet zieht Blumenbergs Auseinandersetzung des Weiteren insofern eine Ambivalenz nach sich, als er im Zuge des *objet ambigu* ›Dinge‹ adressiert, was uns erneut zu der vorhin angesprochenen Thematik der diskursiven Varianz im Hinblick auf die Unterscheidbarkeit zwischen Ding und Objekt führt. Die Bezeichnung ›Ding‹ zeichnet sich dabei wiederum selbst in einer Dopplung. Zwischen dem absolut Konkreten und völlig Unbestimmten oszillierend, evoziert das Ding etwas Quasi-Greifbares. So wird es uns möglich, etwas als ›etwas‹ auszumachen und zu adressieren, ohne zugleich eine Bestimmbarkeit dessen vornehmen zu müssen oder zu können.

»The understanding of things as stable carriers of meaning forms the constitutive center of the (Western) conception of the museum. Accordingly, things are traditionally at the focus of the institutional curatorial practice of conserving, classifying, and presenting. Within the context of these practices, things carry out a series of different functions and experience epistemically motivated transformations dependent on the curatorial approach. From appropriated object to object of inquiry, from classified artifact to evidence-generating narrative element, things play a central role in (re)constructing culture through presentation, economic and political power, and local communities. [...] Early ethnographic museums in the nineteenth century are probably the most vivid example of the deep-rooted belief in things as containers of meaning.« (von Bismarck/Meyer-Krahmer 2019, 8)

Dinge operieren schon immer innerhalb von symbolischen Ordnungen bzw. generieren diese mit und führen nicht zuletzt dazu, dass über Fragen nach Besitz oder Zugehörigkeit Verhandlungen von Macht initiiert werden – im Kontext des Politischen und/oder des Religiösen.¹⁵ Zugleich macht sich eine weitere, damit zusammenhängende Dimension bemerkbar, nämlich die Ebene der Zirkulation von Objekten im marktökonomischen Sinne. Der Prozess des Zur-Ware-Werdens zeichnet sich als ein besonders spannungsgeladener ab, der ebenfalls eigene Logiken und Dynamiken erkennbar werden lässt, die die Frage nach Objektstatus auf eine multiskalare Weise aufgreifen (s. hierzu Appadurai 1986).¹⁶ Ohne, dass diese gewichtige Frage bzw. Zirkulationsweise des Ökonomischen explizit aufgegriffen werden kann, sei dennoch mit von Bismarck und Meyer-Krahmer darauf verwiesen, dass Kunstobjekte eine dermaßen gesteigerte Form von Mobilität aufweisen, dass die Weise ihrer Zirkulation zu einem wesentlichen Faktor ihrer Existenzmodalität wird.¹⁷ Von Bis-

15 Die Dimension der Bedeutsamkeit von Dingen in politischen, aber vor allem auch religiösen Kontexten lässt sich kaum in ihren Ausmaßen greifen, denn ob wir bei Sakralbauten, Christusreliquien, den Prozess der Transsubstantiation oder aber bei Ikonoklasmus (um nur ganz exemplarisch einige Beispiele zu nennen) ansetzen – allem voran zeigt sich die mehrfach überlagerte Position von Dingen, die in ihrem Status über Glaubensfragen oder Kriegsverläufe entscheiden (s. hierzu Bredekamp 2015). In ihrem Beitrag »Figuren der Deaktivierung« führt Kathrin Busch im Zuge dessen außerdem den Begriff des dinglich Unbewussten an (vgl. Busch 2016, 23). Außerdem stellt sie in Anlehnung an Friedrich W. Heubach neben dem »Beseeltsein der Dinge« ebenfalls das »Bedingtsein der Seele« (ebd., 24; vgl. Heubach 1987) heraus.

16 Im Zuge dessen zeichnet sich die Frage ab, welche Rolle die Potentialität bzw. Aktualität als »Kaufobjekt« im Ausstellungskontext spielt. Dies impliziert dabei jedoch nicht nur marktökonomische oder handlungspraktische Fragen (Leihgabenprozesse, »Verkaufbarkeit« etc.), sondern nicht zuletzt auch ästhetische Momente. Was passiert bzw. verschiebt sich im Hinblick auf den Objektstatus, wenn ein Objekt als »Kaufobjekt« erscheint?

17 Siehe hierzu auch die von Walter Benjamin angeführte Unterscheidung zwischen Kultwert und Ausstellungswert in seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (vgl. Benjamin 2019, 26).

mark und Meyer-Krahmer stellen im Zuge dessen die Beobachtung heraus, »that things are not just collected worldwide but through the approaches to their presentation – biennialization, [...] artist nomadism, and the Louvre Abu Dhabi being some of the most striking manifestations – they are set in motion (again), thereby participating in globalized mobility both as objects and protagonists« (von Bismarck/ Meyer-Krahmer 2019, 9). In seiner Monografie »Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne« (2006) zeichnet auch Hartmut Böhme u.a. kulturhistorisch Fragen nach Präsenz, Wirksamkeit und Bedeutung von Dingen nach. Eingeleitet durch die »Hufeisen-Anekdote«¹⁸, bei der es darum geht, dass ein Mann mit Verwunderung gefragt wird, ob er tatsächlich daran glaube, dass das über der Eingangstür angebrachte Hufeisen Glück bringen soll, und der Mann daraufhin erwidert: »Natürlich nicht; aber man sagt doch auch, daß es auch dann hilft, wenn man nicht daran glaubt« (Böhme 2006, 13), wirft Böhme Fragen nach Umgangsweisen, Aufladungen und Wirkungsweisen von Dingen auf. Die sich auf diese Weise abzeichnende Faltung – jenes, auf Octave Mannoni zurückgehende »Je sais bien...mais quand même: la croyance« (ebd., 14) – greift die Ambiguität auf, die wir im Hinblick auf Dinge erfahren. So zeichnet Böhme auch historisch nach, dass die Überdiskursivierung von Dingen und damit auch die Fetischisierung vor allem im Laufe des 19. Jahrhunderts einen enormen Aufstieg erfuhr:

»*Alles* konnte als Fetisch und *alle* als Fetischisten verdächtigt werden, egal ob es sich um religiöse Gläubige, um sexuell Perverse, um Psychopathen, um obsessive Sammler aller Art, um besinnungslose Warenkonsumenten oder um werkbesessene Künstler, um Kinder mit ihren »transitional objects« (Winnicott) oder ihren Besitz wie Tyrannen dirigierende Fabrikherren, um Dandys, Bürgersöhne oder Dienstmädchen handelte.« (Ebd., 19)

Das Nachdenken über Dinge avanciert damit zu einer Omnipräsenz, die jegliche Lebensbereiche durchflutet. Zugleich ereignet sich aber eine weitere Verschiebung, denn was sich offenbart, ist eine Relationalität, ein Wirkungsverhältnis¹⁹, das mit ins Spiel kommt: »Als ein bedeutendes und kraftgeladenes Objekt wird das Fetisch-Ding für den Fetischisten zu einem Agens, an das dieser fortan durch Verehrungs-, Furcht- oder Wunschmotive gebunden ist.« (Ebd., 17) Unsere Ding-Alltäglichkeit sei

18 Die von Böhme vorgestellte Variante bezieht sich auf einen Bericht von Werner Heisenberg, der davon spricht, dass Niels Bohr immer wieder gern von der Geschichte mit seinem Nachbarn und dem Hufeisen über seiner Tür erzählt haben soll. Diese Geschichte wird jedoch, Böhmies Anmerkung nach, verschiedenen Physikern in verschiedenen Konstellationen nachgesagt (vgl. Böhme 2006, 15).

19 So merkt Roßler an: »Hybriden und Quasi-Objekte dienen der sozialen Integration, nicht anders als Totems oder Pflanzenklassifikationen in vormodernen Gesellschaften.« (Roßler 2008, 8)

deshalb durch eine Fetischisierung geprägt, jedoch ohne, dass die Praktiken dessen explizit als solche wahrgenommen werden. So vollzieht Bruno Latour, wie Böhme herausstellt, eben deshalb ein entscheidendes Umdenkmanöver, weil er hervorhebt, dass die vermeintlichen ›Modernen‹ im Namen der Rationalität umherziehen, um den ›Fetisch‹ zu zerschlagen. Was dabei jedoch ignoriert werde, sei die Tatsache, dass die ›Modernen‹ selbst unentwegt Fetischisierungen produzieren, diese jedoch *per se* anders deklarieren. Diese Gegenübertragung – die doppelte Vermengung von Fakt und Fetisch, bzw., wie Latour es nennt, der ›faitiche‹ – müsse beendet werden (vgl. ebd., 92f.) und stattdessen ein pluriversales Denken ermöglicht, das Dinge als Hybride, sich im Austausch und Vernetzung befindende Entitäten begreift (vgl. ebd., 93f.). Im Hinblick auf die Welt der Dinge stellt Böhme deshalb einen weiteren Punkt heraus – den ihrer Widerständigkeit. Als das »Entgegengeworfene« (ebd., 43) initiiert das *Objectum* Handlungsweisen und Entzugsmomente, die nicht in der Logik von Dingpassivität gegenüber von Subjektaktivität aufgehen. Mit dem *Bartleby-Effekt*, angelehnt an die von Herman Melville 1853 publizierte Geschichte »Bartleby the Scrivener«, beschreibt Böhme die Möglichkeit der Aufständigkeit der Dinge (die er etymologisch nicht von Objekten trennt) – dem Generalstreik, der im leitenden Bartleby-Satz ›*I would prefer not to*‹ zum Ausdruck kommt (vgl. ebd., 42). Dinge wären damit (in Anlehnung an Heidegger gesprochen) nicht mehr ›zuhanden‹ (vgl. ebd., 41). Damit erheben sie sich aus dem Modus des Beiläufig-Greifbaren und markieren die Stellen, die deutlich machen, dass von Dingen zu sprechen zugleich auch heißt, mit Ambiguitäten zu hantieren. Wie Franz Kafkas Odradek (vgl. ebd., 50) – eine heterogene, anorganisch-montierte Entität, die zwischen ›männlich‹ und ›sächlich‹ changiert, eine unsichere Stofflichkeit aufweist (vgl. ebd., 51) und bei der letztendlich überhaupt nicht klar ist, ob es sich um ein Ding handelt (oder um »ein mobiles Geflecht aus arbiträren Zeichen«; ebd., 53) – weisen Dinge bzw. Objekte Modi von Ungreifbarkeit und Unbestimmbarkeit auf. So merken von Bismarck und Meyer-Krahmer im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit ›kuratorischen Dingen‹ an:

»[...] [T]he static thing, which appears in exhibitions as a work of art, cultural object, and exhibit, is accompanied by elements of a curatorial situation that, in their materiality, appearance, and meaning, are ephemeral, mobile, and openended. In such a setting, the meaning, function, and status of ›curatorial things‹ flow, as do the relations they establish, with all the other participants in the exhibition.« (von Bismarck/Meyer-Krahmer 2019, 10)

Folglich gehe es nicht darum, den Versuch zu initiieren, ›Ausstellungsdinge‹ als statische Artefakte zu begreifen, sondern als Entitäten, die sich einer Bestimmbarkeit entziehen und die allem voran widerständig und wirkmächtig sind, jedoch nicht ausgehend von ihrer ›Essenz‹, sondern immer schon eingebettet und resultierend aus einer ephemeren, singulären Situation. Deshalb müssen jedwede Entitäten öko-

logisierend und – wie im weiteren Verlauf, mit Michel Foucault gesprochen, zu zeigen sein wird – archäologisierend in den Fokus gerückt werden. So konstatieren auch von Bismarck und Meyer-Krahmer einen grundsätzlichen Wandel, der sich im Hinblick auf den Umgang mit Dingen sowie deren Seinsweisen verzeichnen lässt:

»The meaning, function, and status of things have changed decisively since the beginning of the twenty-first century. The way they are presented reflects these changes as well as having generated them, since it is essentially, involved in the mobilization of things and their aesthetic, semantic, social, and not least economic dimensions.« (Ebd., 8)

Diese Gedanken aufgreifend gilt es deshalb für uns nach Entitäten im Ausstellungskontext zu fragen und dabei – milieufokussierend – die Prozesse zu markieren, bei denen Dinge zu ›Objekten-in-Ausstellungen‹ werden, die wiederum weder passivistisch begriffen werden sollen, noch als etwas vollends Bestimmbares. Demzufolge soll die Aufmerksamkeit nun auf die jeweiligen Konfigurationen gelenkt werden, was uns ermöglichen soll sowohl die Momente von Eigenaktivität und Widerständigkeit als auch des Prozessualen und Umgebungsbezogenen zu fokussieren.

3. Konfigurationen

Über Ausstellungen zu sprechen heißt nicht zuletzt über Arrangements und Ordnungen zu sprechen, denn das ›Gezeigte‹ bzw. das ›Erscheinende‹ findet sich stets in einem Setting wieder. Es generiert eine bestimmte Situation, die erfahren werden kann, die jedoch nicht in einer Festsetzung verstanden werden darf, sondern sich ereignishaft einstellt. Demnach ist es von entscheidender Bedeutung, wie sich ein bestimmtes Setting gestaltet – wo und wie bestimmte Artefakte oder *Parerga* ins Erscheinen kommen und wie sich (wie vor allem im Kap. *Setting_Verräumlichen* und *Agencement_Materialisieren* aufgeworfen) Situationen verräumlichen. Das Ausstellen hängt demzufolge aufs Engste mit Momenten des Ökotechnologischen zusammen: Es generiert Situationen, indem es nicht zuletzt mit Anordnungen, Arrangements und Relationierungen operiert. Wenn wir Objekte im Kontext von Ausstellungen thematisieren, dann geht damit einher, dass diese nicht lediglich ›für sich‹ genommen zu akzentuieren sind, sondern immer schon ›ökologisiert‹ gedacht ins Blickfeld rücken müssen, d.h. in Berücksichtigung ihrer Einbettungen und ›Milieus‹. An dieser Stelle interessieren uns Objekte folglich in ihren Konfigurationen. Was der Begriff der Konfiguration dabei adressierbar zu machen vermag, sind – so der Grundgedanke dieses Kapitels – drei Ebenen, die nun im Sinne einer Heuristik nachgezeichnet werden sollen. Erstens handelt es sich um die Ebene des Status bzw. der Zuordnung von Artefakten im Sinne einer institutionalisierten, epistemischen

Ordnung. Zweitens geht es um die Ebene des Arrangements, bei der das Display bzw. die Szenografie – allesamt Fragen von Anordnungen – präsent werden. Und als dritter Punkt lässt sich das Aufgreifen von dynamischen Situationen anführen, d.h. ebendas, was das Kapitel vorschlägt mit Hilfe des Begriffs der Figuration herauszuarbeiten.

Ordnungen

Wie bereits mit Rückgriff auf den Begriff des *objet ambigu* aufgezeigt, inhäriert es der Kunst, sich in einer Unbestimmtheit zu vollziehen und sich eben dadurch auszuzeichnen, dass eine eindeutige Zuordnung sich *per se* verunmöglicht. Zugleich gestaltet sich die Frage nach Ordnungen und Zuordnungen nicht als obsolet, sondern wird zu einem stetigen Verhandlungsmomentum, das auch historisch betrachtet deutliche Markierungen aufweist.

Der erste Punkt – die Frage nach Institutionalisierungen – führt uns zunächst zu der allgemeinen Beobachtung, dass die ›Seinsweise‹, oder, wie es weiter im Kapitel herausgearbeitet wird, die Existenzweise von Dingen *per se* mit der Frage nach Ordnungen einhergeht. Denn Ordnungen sind es, die die Dinge einerseits erst ermöglichen und andererseits wiederum, verkürzt gesprochen, selbst davon geprägt werden. In »Die Ordnung der Dinge« (1974) formuliert es Michel Foucault wie folgt:

»Ein ›System von Elementen‹, eine Definition der Segmente, bei denen die Ähnlichkeiten und Unterschiede erscheinen können, die Variationstypen, durch die diese Segmente berührt werden können, schließlich die Schwelle, oberhalb derer es einen Unterschied und unterhalb derer es Ähnlichkeit gibt, ist unerlässlich für die Errichtung der einfachsten Ordnung. Die Ordnung ist zugleich das, was sich in den Dingen als ihr inneres Gesetz, als ihr geheimes Netz ausgibt, nach dem sie sich in gewisser Weise alle betrachten, und das, was nur durch den Raster eines Blicks, einer Aufmerksamkeit, einer Sprache existiert.« (Foucault 1974, 22)

Eine Beschäftigung mit Dingen bzw. Artefakten verlangt folglich das, was Foucault als einen archäologischen²⁰ Zugang herausstellt: »[D]ie Archäologie definiert Systeme der Gleichzeitigkeit, etwa die Serie der notwendigen und ausreichenden Mutationen, um die Schwelle einer neuen Positivität zu beschreiben, indem sie sich an den allgemeinen Raum der Gelehrsamkeit, an ihre Konfigurationen, an die Seinsweise der Dinge wendet, die darin auftauchen.« (Ebd., 26)

20 Wie Ute Frietsch in ihrem Handbuchbeitrag herausstellt: »Foucault hat diesen ›archäologischen‹ Ansatz in den 1970er Jahren durch einen genealogischen Ansatz ergänzt. Die archäologische Methode, die sich zur Beschreibung der Gleichzeitigkeiten und des ›Gleichen‹ eignet, bekommt offenbar zwei Fragen nicht in den Griff: Die nach der Kausalität von Veränderung und die nach der Macht.« (Frietsch 2008, 44)

Kunsthistorisch macht sich jene Frage nach Ordnungen auf eine Weise bemerkbar, die gewissermaßen als eine dem ›modernen‹ Ausstellen genuine beschrieben werden kann.²¹ So stellt Anke te Heesen in ihrer Monografie »Theorien des Museums« (2021) heraus, dass der museale Raum seit der Zeit von Museumgründungen ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer strikteren Unterscheidung zwischen Kunst und Natur geprägt sei (vgl. te Heesen 2021, 21; 45f.). D.h. das Museum als Institution kann gewissermaßen als symptomatisch gesehen werden für Ordnungsprinzipien, die damit ein neues – klassifikatorisches – Paradigma einleiten, das mit einer Vorstellung von abgrenzbaren Disziplinen operiert. Dazu kontrastierend lassen sich wiederum die Kunst- und Wunderkammern anführen, die vor allem im 16./17. Jahrhundert eine breite Popularität genossen sowie eine bestimmte Form einer sammelnden Ordnung markierten. Die Ordnungsprinzipien waren hier weit von einer disziplinären Logik entfernt und entsprachen allem voran einer assoziativen Natur, sodass die versammelten Objekte hauptsächlich den Kriterien des ›Fremden‹ und Neugier auslösenden folgten (s. hierzu Holten 2018a). Als übergreifende Logik könne hierbei, wie auch te Heesen herausstellt, das Prinzip der Nachbarschaft benannt werden, d.h. einer visuellen Orientierung (vgl. te Heesen 2021, 35).²² Aufgrund jener Logik, die sich einer strikten Festsetzung entzieht, beschreibt te Heesen die Kunst- und Wunderkammern als Orte, die »Gedächtnistheater und Museum, Labor und Kuriositätenkabinett zugleich« darstellen (ebd., 37).²³ Das einsetzende Bestreben nach Klassifizierung, das te Heesen u.a. auf die Expansion des Überseehandels und die damit einhergehende inflationäre Überzirkulation und Präsenz von Artefakten zurückführt, läute in Folge dessen einen Umbruch ein, der weg führe von Nachbarschaftsprinzipien und damit neue Ordnungslogiken und Operationen für sich beanspruche. Die Grenzziehungsprozesse, die vor allem zwischen *Naturalia* und *Artificialia* unterscheiden, ziehen als Folge eine Aufteilung in Warenkabinett, Naturalienkabinett, Antikensammlung oder Gemäldegalerie (vgl. ebd., 38) nach sich.²⁴ Damit erfahre der Umgang mit Dingen insofern eine Trans-

-
- 21 Siehe weitere Ausführungen zu diesem Themenfeld im Kap. *Referenz_Institutionalisieren*, insbesondere im Hinblick auf den Begriff des *Exhibitionary Complex*.
- 22 In »Die Ordnung der Dinge« zeichnet Foucault mehrere Paradigmen nach, die die Übergänge von einer Ordnung zur nächsten markieren. Im Zuge dessen spricht er von einem Wechsel zwischen dem Prinzip der Ähnlichkeit zum Prinzip der Repräsentation (vgl. Foucault 1974, 46). Frietsch fasst dies wie folgt zusammen: »Als Episteme des 16. Jh.s analysiert er [Foucault] ›Ähnlichkeit‹; als Episteme des 17. und 18. Jh.s versteht er ›Repräsentation‹; und die Episteme des 19. und 20. Jh.s soll der ›Mensch‹ (gewesen) sein.« (Frietsch 2008, 40)
- 23 Siehe weitere Ausführung zu dem Thema in der unveröffentlichten Masterarbeit der Verfasserin (vgl. Chernyshova 2014).
- 24 Der sich auf diese Weise manifestierende Wunsch nach festen Ordnungsprinzipien ließe sich zugleich nicht unabhängig von nationalstaatlichen Entwicklungen lesen. Siehe hierzu etwa Maleuvre 2010.

formation, als diese allem voran ihrer Zuordnung nach bestimmt werden – eine Transformation, die sich bis heute auch im Zuge von Kunstausstellungen bemerkbar macht, indem Situationen generiert werden, die jene Fragen nach Zuordnungen explizit werden lassen.²⁵ Doch wie bereits angesprochen, entwickelt sich auch das disziplinäre ›Ordnungsdenken‹ nicht unabhängig von Machtrelationen und folglich auch Repräsentationslogiken, sodass über Dinge und ihre Ordnungen nicht lediglich ›pan‹- oder apolitische Klassifikationen vollzogen werden, sondern nicht zuletzt auch identitätspolitische Bewegungen. Als Versuch jene Strukturen und Logiken ein Stück weit sichtbar zu machen, kann demnach auch Provenienzforschung gesehen werden sowie auch im Verlaufe der letzten Jahre sehr präsent werdende Auseinandersetzungen mit Repräsentationsmechanismen im Kontext des Musealen etc. (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*²⁶). Darin macht sich allem voran bemerkbar, dass Ordnungen respektive Zuordnungen *per se* mit Semantisierungen operieren und deshalb nicht zuletzt im Hinblick auf ihre (macht-)politischen Implikationen und Effekte gelesen werden müssen.

Arrangements

Die zweite, weiter oben vorgezeichnete Ebene – die Ebene des Arrangements – führt uns wiederum zu einem anderen Verständnis von Ordnungen und fokussiert die Thematik von Anordnungen, die im räumlichen Sinne verstanden werden können. Doch lässt sich diese Ebene, so wie die drei Ebenen insgesamt, nicht vollkommen von den anderen trennen, denn es macht sich bemerkbar, dass die Art und Weise eines räumlichen ›Zeigens‹ und ›Anordnens‹ mit bestimmten Prinzipien und Praktiken einhergeht, die sich auf jene ›erste‹ Ordnung – d.h. die Frage nach der disziplinären Zugehörigkeit bzw. dem Status von Objekten – beziehen. Das Display bzw. szenografische Elemente im Blickfeld behaltend, verweist diese Ebene des Arrangements vor allem darauf, dass Ausstellungen mit bestimmten Praktiken des Zeigens bzw. Sich-Zeigens operieren, die jedoch nicht zu beiläufigen Operationen werden, sondern die Ausstellung ganz grundlegend mitbedingen. So stellen auch Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban in ihrem Einführungstext zum Band »Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen« heraus, dass »Displays und Dispositive als ästhetische und strategische Ordnungen seismographisch

25 Markant werden hierbei solche Ausstellungsprojekte wie z.B. *documenta* (13), die das Überschreiten von disziplinären Grenzen thematisiert, indem physikalisch orientierte Schriften und Arbeiten ebenso Einzug ins Programm finden, wie künstlerische Arbeiten, kunsthistorische Annäherungen etc. Hierbei sei exemplarisch etwa der Beitrag von Anton Zeilinger (quantenphysikalische Experimente) angeführt (vgl. Redaktion (uni:view) 2012).

26 Siehe hierzu beispielsweise die von Bénédicte Savoy angeführte Debatte um das Humboldt Forum Berlin (vgl. Savoy 2020).

Aufschluss über mediale wie auch kulturelle Umbrüche [geben], aber auch die erkennbaren sowie verdeckten Machtbeziehungen und gesellschaftliche Strukturen« (Frohne et al. 2018a, 10). Die Hängungsweise oder die Objektplatzierung auf dem Boden eines Raums (oder auch die Verlagerung ins Virtuelle) sind damit, wie vor allem im Kap. *Setting_Verräumlichen* sowie auch *Agencement_Materialisieren* aufgezeigt, keine sekundären Fragen, sondern ganz entscheidende Operatoren, die die Ausstellungssituationen als solche erst hervorbringen.²⁷ Doch während der Begriff des Arrangements eine gewisse Rigidität zu suggerieren vermag (im Sinne einer ›festgesetzten‹ Objektinstallation), spielt die Frage nach dynamischen und ereignishaften Positionen (was Dinge ›tun‹, etwa beim Durchschreiten eines Raums o.Ä.²⁸) eine gewichtige Rolle, womit wir bei unserer dritten Ebene ankommen: der Ebene der situativ begriffenen Figurationen.

Figurationen

Auf der Ebene der Thematik des Ausstellens ist der Begriff des Konfigurierens insofern von Bedeutung, als er den Fokus auf die spezifischen Arten und Weisen des Zusammenagierens *in* und *von* Ausstellungen lenkt. Dabei setzt sich der Begriff der Konfiguration dadurch von solchen Termini wie etwa der Versammlung oder dem Netzwerk ab²⁹, als er in erster Linie die Dynamik und Agilität von Verbindungen markiert und – durch seine etymologische Nähe zur ›Figur‹ – weitere Kontexte ins Bild rücken lässt.³⁰ Gottfried Boehm stellt dies wie folgt heraus:

»Erich Auerbach hatte in seiner richtungweisenden Analyse griechische Vorbegriffe und die weitere semantische Entwicklung bis zum Ende des Mittelalters untersucht und dabei, neben dem *Plastischen*, insbesondere die dominante *Beweglichkeit* der ›figura‹ betont, die sie von statisch konzipierten Begriffen wie ›forma‹,

-
- 27 Frohne, Haberer und Urban verweisen außerdem auf Rudolf Arnheim, der betonte, dass »Ordnungen sich durch einen aktiven ästhetischen Wahrnehmungsprozess konstituieren« (Frohne et al. 2018a, 11). Arnheim sehe »die Ordnung als zugrundeliegende Struktur für die ›Vielfalt von Erscheinungen‹, da sie auf Begriffe, ›Wahrnehmung‹ und ›produktive(s) Denken‹ einwirken. [...] Dieser taktile und materielle Zugang einer Rezeptionserfahrung ist dabei ein wesentlicher Bestandteil der sich in Ausstellungs- wie Kinoräumen entfaltenden medialen, zeitbasierten Werke.« (Ebd., 12) Vgl. hierzu auch Arnheim 1977; Grundmann 2001.
- 28 Siehe hierzu einen empirischen Ansatz zur Untersuchung von Raumchoreografie: Tröndle 2016.
- 29 Siehe hierzu das u.a. von Andreas Hepp geleitete Projekt »Kommunikative Figurationen« (vgl. Universität Bremen 2023).
- 30 Verwiesen sei hier außerdem auf Adornos Begriffe der Konstellation bzw. Konfiguration (vgl. Adorno 2003a) sowie auf Norbert Elias' Terminus der Figuration (vgl. Elias 2003).

einschließlich der griechischen Wortbildungen ›Schema‹, ›Morphe‹, ›Typos‹ oder ›Eidos‹ deutlich unterscheidet.« (Boehm 2007, 33)³¹

Figura initiiert eine »Logik der Kontraste«, sie »hebt sich vom Kontext, z.B. der Rede, ab« (ebd., 35). Setzen wir wiederum den Begriff der *Figuration* mit der *Figur* ins Verhältnis, dann akzentuiert Ersterer allem voran eine Prozesshaftigkeit (vgl. ebd., 34): »*Figuration* meint, kurz gesagt, ein visuelles Hervortreten von Etwas, eine auf Dauer gestellte Genese, in der ein Dargestelltes plastische Greifbarkeit gewinnt, sich räumlich und bewegungsmäßig ausdifferenziert.« (Ebd., 36) Boehm führt weiter aus: »Hier lässt sich daran anknüpfen, dass bereits die ›figura‹, wenn sie sich zum Beispiel auf Sterne bezog, eine komplexe Konstellation meinte. Die Konfiguration ist eine der *Figuration* inhärente Möglichkeit. Erst wenn anerkannt wird, dass sich das *Figurieren* mit der Struktur des *Bildes selbst* verschränkt, kommt sein wirklicher Status zur Geltung.« (Ebd., 35)³² In Analogie dazu heißt es, Boehm folgend, dass nur dann der ›wirkliche Status‹ von Ausstellungen zur Geltung gebracht werden kann, wenn das *Figurieren* als ein grundlegendes ›immanentes‹ Moment begriffen wird. Wenn wir folglich von Konfigurationen im Kontext von Ausstellungen sprechen, dann geht damit einher, dass nicht lediglich eine Anordnung, ein Zusammenhang verzeichnet wird, sondern dass die Art und Weise jener ›Konfiguration‹ die Ausstellung erst zu einer solchen macht.

In seinem Text »Plastizität und Film. Die Frage des Figuralen als Störzeichen« (2003) setzt sich Philippe Dubois mit dem Begriff der *Figuration* auseinander und thematisiert das Verhältnis zwischen Objekten und ihrer ›Einbettung‹.³³ Zwar bezieht sich Dubois in seinen Überlegungen primär auf das Medium des Films, doch bieten seine Ansätze einige produktive Momente, die sich auch auf eine Beschäftigung mit Ausstellungssituationen übertragen lassen. Zunächst scheint es aber wichtig auf Dubois' Begriff der Plastizität einzugehen, denn dieser wird – wie

31 Boehm bezieht sich dabei auf Erich Auerbach (vgl. Auerbach 1967). Er merkt außerdem eine weitere etymologische Verflechtung an: »Die dem Wortstamm von ›fingere‹ entsprossene *figuration* kann daran gut anschließen, denn die ›fictura‹ gehört zur nahen Verwandtschaft.« (Boehm 2007, 33)

32 In ihrem Essay »Das Kuratorische« stellt Beatrice von Bismarck die besondere Bedeutung von Konstellationen heraus. Neben Kuratorialität, Transposition und Gastfreundschaft bildet die Konstellation einen zentralen Aspekt des Kuratorischen (vgl. von Bismarck 2019). Siehe weitere Ausführungen dazu im Kap. *Referenz_Institutionalisieren*.

33 Die nachfolgenden Ausführungen zum Begriff der *Figuration* wurden von der Verfasserin bereits teilweise im Kontext ihres Vortrags mit dem Titel »Fragmentierte Epistemologien. *Figurationen* des Geteilten in der Kunst der Gegenwart« beim XI. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik (»Ästhetik und Erkenntnis«) am 13.07.2021 präsentiert. Siehe hierzu außerdem das Kap. *Referenz_Institutionalisieren*.

auch bereits bei Auerbach – als einer dem Figuralen Verwandter herausgestellt. So wird erläutert,

»[...] dass die beiden Worte von der selben Wurzel abstammen, das erste Wort kommt aus dem Griechischen (Plasma), das zweite aus dem Lateinischen (Fig-), die Bedeutung beider Worte ist ›dehnbar‹, ›modulierbar‹, ›modellierbar‹, ›manipulierbar‹, und ist der Terminologie des Modellierens, der Skulptur – kurz: Der Arbeit der Hand am Material und an den Formen [...] – entlehnt.« (Dubois 2003, 115f.)

Sprechen wir von Figuralität, dann geht damit jenes Plastisch-Dynamische einher, das auch für Ausstellungen geltend gemacht werden muss. Dubois nimmt in seinem Artikel den Begriff der Figuration explizit in den Blick und unterscheidet zunächst zwischen ›figurativ‹, ›figuriert‹, ›figurabel‹ und ›figural‹ (vgl. ebd., 122). Mit ›Figur‹ ersucht die Unterscheidung, vorab formuliert, die gesamte Problematik zu umfassen, sodass der Begriff eine übergeordnete Positionierung erhält. ›Figurativ‹ beziehe sich währenddessen auf die Ebene der Ikonografie und beschreibe allem voran Momente des Mimetischen. Das ›Figurierte‹ adressiere wiederum die Ebene der Ikonologie und greife Momente des Symbolischen auf. Vom ›Figurablen‹ zu sprechen betreffe dann die Frage nach der Darstellbarkeit, während sich das ›Figurale‹ schließlich auf das Prozesshafte, das Bildereignis³⁴ als solches beziehe und mit einer Kraft einhergehe, sodass allem voran Details ins Blickfeld geraten (vgl. ebd.). So stellt auch Boehm in seinem Text heraus, dass das Figurale »zwischen uneigentlich, andeutend, enthüllend oder verbergend mit entsprechenden Rückwirkungen auf das Nichtfigurale [schwankt]« (Boehm 2007, 34).³⁵

Ausgehend vom Begriff des Figuralen arbeitet Dubois des Weiteren ein Differenzverhältnis heraus, das die Figuration der Narration, die Präsenz der Repräsentation, die Kraft der Macht sowie die Empfindung dem Sinn gegenüberstellt (vgl. Dubois 2003, 122).³⁶ Dabei betont Dubois die »(unkontrollierbare) figurale Kraft der Figuration«, der Präsenz, im Gegensatz zur »(kontrollierten) Macht der Narration und der Repräsentation« (ebd.). Folglich gehe es, (zunächst auf filmische Bilder bezogen) nicht um die Objekte *an sich*, die im Bild erscheinen (und dann für das Gedächtnis ›ikonisch‹ werden), sondern um die jeweiligen Figurationen – um die

34 Dubois unterscheidet hier zwischen Funkeln, Riss und Präsenz (vgl. ebd., 122).

35 Siehe zu dieser Thematik auch Brandstetter 2000 sowie Brandl-Risi et al. 2000.

36 Siehe hierzu die Auseinandersetzung mit Sinn- sowie Präsenzeffekten nach Hans Ulrich Gumbrecht im Kapitel *Präsenz_Erscheinen* sowie die Diskussion des Begriffs der Figuration im Kapitel *Referenz_Institutionalisieren*.

»In-die-Form-Setzung«³⁷ (ebd., 118) in den Bildern und *durch* die Bilder.³⁸ Im Zuge dessen beschreibt Dubois einen ›gescheiterten‹ Versuch eine filmische Situation im Museum nachzubilden, in der lediglich die visuell präsenten Objekte der Szene ›sinnhaft‹ und ›repräsentativ‹ aufgegriffen wurden: »Das Bild war dort verloren und mit ihm wurde die figurale Kraft des Objekts ausgelöscht. Was übrigblieb, war nur noch seine (ärmliche) Hülle.« (Ebd.) Damit fokussiert Dubois eine Argumentation, die herausstellt, dass filmische Bilder – respektive in unserem Falle die Ausstellungen – nicht ›inhaltistisch‹ operieren, d.h. also in erster Linie im Dienste der Repräsentation und der Narration agieren, sondern stattdessen die Präsenz und die Figuration für sich beanspruchen (vgl. ebd., 116). Daraus resultiert für Dubois folgende Frage:

»Wenn sich herausstellt, dass unser Filmgedächtnis in der Tat auf fragmentarische, selektive und empfindsame Art und Weise funktioniert, also weit entfernt von einer ›inhaltistischen‹ Betrachtungsweise der narrativen oder thematischen Dimension, wie also funktioniert es ›genau‹? Wie funktioniert diese Plastizität? Was bringt sie mit sich? Lassen sich die Modi (film-)bildlicher Figuralität definieren? Durch welche Indizien kommuniziert sie sich dem Zuschauer?« (Ebd., 119)

Als Annäherung an die Fragen nach der bildlichen Figuralität führt Dubois folgende Überlegungen an:

-
- 37 Hierbei bezieht sich Dubois auf Überlegungen von Jean-Luc Godard im Hinblick auf Alfred Hitchcocks Filme, die eben nicht lediglich die Objekte als solche fokussieren, sondern eine Figuralität aufweisen (vgl. ebd. 118).
- 38 Zu erwähnen ist außerdem auch Jean-François Lyotard (vgl. Lyotard 1985a), der seinen Begriff des Figuralen mit dem Begehren ins Verhältnis setzt (vgl. hierzu auch Alloa 2011). In seinem einleitenden Text »Der Aufstand der Bilder« konturiert Emmanuel Alloa Lyotard wie folgt: »Es gibt«, so Lyotard, »eine radikale Komplizenschaft zwischen der Figur und dem Begehren« [...].« (Alloa 2011a, 23) Des Weiteren stellt er heraus: »Wenn das Figurale nur das Andere des Diskursiven darstellte, bliebe das Oppositions-Schema unangetastet. Lyotard macht stattdessen diverse Ebenen des Figuralen aus, die verschiedentlich in den Diskurs eingreifen, ihn kontaminieren, konterkarieren oder auch unterstützen. Das Figurale wäre dann gleichsam eine Matrix, aus der sich Figuren (erkennbare Gestalten) oder Zeichen (diskrete Diskurs-elemente) herauschälen; ein Primärprozess, der sinnhafte Sekundärprozesse ermöglicht.« (Ebd., 24) Vgl. außerdem Lyotard 2011. Dubois bezieht sich in seinen Überlegungen ebenfalls auf Lyotard: »Als Lyotard in seinem berühmten und noch immer aktuellen *Discours, figure* als einer der ersten den Begriff des Figuralen erarbeitet, verfolgt er eine Kritik der Merleau-Pontyschen Phänomenologie, der er vorwirft, dass sie das Wissen als Horizont aufrechterhält, während Lyotard meint, dass das Figurale etwas anderes, jenseits oder diesseits des Wissens, eröffnen solle, eine ›andere Bühne‹, die der Ordnung des (reinen?) Affektes oder der Primärtriebe des Skopischen (das dumpfe; einfältige Sehen, das auf die Augenscheinlichkeit des Ereignisses zielt, wie in Paul Klees bekanntem Spruch: ›das Auge grast‹).« (Dubois 2003, 127)

»Ich würde, in erster Annäherung, sagen: Durch die *Intensität* (aber woran läßt sie sich festmachen?) gewisser *Details* (aber wie soll man sie ausmachen?), durch gewisse isolierte, beunruhigende, sich ändernde ›Dinge‹ durch das ›Glühen‹ gewisser Einstellungen (das heißt was?), durch gewisse Arten und Weisen und gewisse Materien, durch gewisse Präsenzeffekte *in* der Einstellung und *durch* die Einstellung, die sich nicht leicht identifizieren, benennen noch erkennen lassen, aber von denen wir sicher, *absolut sicher* sind, dass sie handeln.« (Ebd.)

Für uns ergibt sich damit – in Analogie zu Dubois – die Frage nach den Modi ›ausstellerischer‹ Figuralität. Die von Dubois auf eine durchaus ambigue Weise angesprochenen Intensität gewisser Details, sowie die sich einstellende Beunruhigung durch die Dinge, die sich durch Einstellungswechsel ergibt, wie auch die Ebene der Materialität und der Präsenzeffekte lassen sich allesamt auch auf Ausstellungssituationen übertragen. Denn diese initiieren ebenfalls – wie vor allem mit der Herausarbeitung des Begriffs Intimität im Kap. *Intimität_Exponieren* aufgezeigt – ein ambigue-gefaltetes Verhältnis, eine Intensitätssituation, die nicht zuletzt auch Dinge in den Fokus rückt, jedoch Dinge nicht als ›abgeschlossene‹, ›sinnhafte‹ bzw. ›repräsentierende‹ Einheiten, sondern als metastabile Resultate von Widerfahrnissen, von Intraaktionen, von Dynamiken eines Auf-Einander-Beziehens, die unentwegt Sinn- und Präsenzeffekte überlagern. So thematisiert vor allem der Begriff des Ausstellungsakts, der die materialistisch-enaktive und akteurielle Dimension von Ausstellungen fokussiert (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*), gewissermaßen auch die figurale Kraft von Ausstellungen und bieten uns erneut eine Perspektivierung, die deutlich macht, dass Objekte in Ausstellungen ausgehend von ihrer Figuralität aus befragt werden müssen. Dinge zu thematisieren heißt also ihre Konfigurationen ins Blickfeld zu rücken und so die Chance zu nutzen, sie als Resultate von metastabilisierenden Praktiken zu begreifen, die für feine Justierungsmomente und Erscheinungsweisen sensibel bleiben.³⁹

4. Objekte-in-Ausstellungen

Wenn wir uns nun erneut Jeppe Heins *Moving Bench #2* zuwenden, wird deutlich, dass sie uns auf ihre lautlos rollende Art auf ein Verständnis von Kunst ›hingeleitet‹, das sich einem Essentialismus entzieht. Kunstwerke sind demnach nicht Kunstwerke ihrer ›Substanz‹ nach, sondern resultieren in ihrem Status als Folge von komplexen Praktiken und Überlagerungen. So offenbart sich, dass die Ausstellung einen

39 Gewissermaßen fordert Dubois in seinem Text deshalb auch eine figurale Analyse statt einer Textanalyse (d.h., grob gesprochen, Warburg statt Panofsky) (vgl. Dubois 2003, 135).

ganz besonderen Modus darstellt, in dem sich Dinge als Kunst oder ›Kunstobjekte‹ stabilisieren. »Der performative Akt, durch den ein Objekt zum Kunstwerk wird, ist nichts anderes als die Ausstellung« – schreibt Ludger Schwarte dazu (Schwarte 2019, 8). Und so gilt es uns genauer die ›Rahmungen‹ bzw. die Bedingungen dessen anzuschauen, die es zur Folge haben, dass wir von Objekten-in-Ausstellungen sprechen können. Fernerhin interessiert uns nicht zuletzt, was jene Objekte ausmacht – nicht im Sinne des ›quantitativ-qualitativen‹ Befragens ihrer Beschaffenheit o.Ä., sondern im Sinne ihrer jeweiligen Positionen und ›Handlungsfelder‹. Damit zeichnet sich bereits ab, dass es der vorliegenden Arbeit nicht darum geht, Eigenschaften von Kunstobjekten zu sammeln oder gar zu klassifizieren, sondern ihr temporäres, situatives Geworden-Sein zu befragen und damit folglich zunächst ihre ›Milieus‹ zu fokussieren.

Milieus

Dass das Interesse an Dingen (bzw. Objekten) im kunst- und medienwissenschaftlichen Bereich in den letzten Dekaden – jedoch mit einer wesentlichen (auch politischen) Verschiebung – enorm avanciert ist, macht sich, wie bereits konturiert, nicht zuletzt in den Denkströmungen des sog. *New Materialism* spürbar sowie in der interdisziplinär stark wahrnehmbaren Präsenz der Figur des Netzwerks.⁴⁰ Mit der Akteur-Netzwerk-Theorie, geprägt von Michel Callon, John Low und Bruno Latour, wurden die ›Dinge‹ als Akteure bzw. die ›Agentialität‹ der Dinge (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) in den Vordergrund gerückt und damit ganz entscheidend problematische Stellen markiert, die das menschliche Subjekt ins Zentrum jeglicher Handlung stellen. Mit dem Stichwort der flachen Ontologien (s. hierzu Schatzki 2016) wurden Denkbewegungen angestrebt, die das Heranziehen von nicht-menschlichen Akteuren – folglich auch Dingen – ermöglichen sollten, um damit auch den Begriff des Sozialen anders zu wenden und zu gewichten.⁴¹

40 Jene Fokusverlagerung macht sich nicht zuletzt auch an thematischen Schwerpunkten von Tagungen und Konferenzen bemerkbar, wie beispielweise der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaften mit dem Überthema »Medien. Materialitäten« (2019) oder dem Deutschen Kunsthistorikertag unter dem Titel »Zu den Dingen!« (2019), um nur einige wenige zu nennen.

41 Im Hinblick auf die Fokussierung von Objekten ist nicht zuletzt auch die sog. *Object Oriented Ontology* zu erwähnen (uneinheitlich bestimmbar; vertreten etwa von Graham Harman (Spekulativer Konstruktivismus), Levi Bryant, Timothy Morton, Quentin Meillassoux (Spekulativer Materialismus) u.a.). Mit der objektorientierten Ontologie (›OOO‹) wird ein Versuch unternommen, eine Dezentralisierung des Menschlichen bzw. des Subjekts vorzunehmen, denn es wird betont, wie Armen Avanessian in seinem Prolog zu Harmans Monografie »Das vierfache Objekt« (2015) herausstellt, dass Menschen über keinen ontologischen Sonderstatus verfügen (vgl. Avanessian 2015, 9): »Es gibt keinen (korrelationistischen) Vorrang von Subjekten vor Dingen, kein kognitives Primat der Beziehung des Menschen zur Welt gegen-

Doch fernab von animistisch oder spiritualistisch anmutenden Verschiebungen wurde mit dem Akteur-Gedanken sowie auch mit der Fokussierung der Materialität etwas vollzogen, das die Aufmerksamkeit auf Prozesse lenkt, die nicht anthropozentristisch ausgelegt sind. So betonen auch Johannes Grave, Chritiane Holm, Valérie Kobi und Caroline van Eck in ihrem Band »The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga« (2018) die sich in den letzten Jahren vollzogene Tendenz hin zum Infragestellen unserer »gewohnten« Ontologie, das sich in den sog. Praxistheorien, vertreten etwa von Andreas Reckwitz (2003), Frank Hillebrandt (2014), Hilmar Schäfer (2016) oder dem Konzept der Kulturtechnik (vgl. Winthrop-Young 2013) bemerkbar macht (vgl. Grave et al. 2018, 10f.). Auch Horst Bredekamp vollzieht mit seinem Begriff des Bildakts eine Verschiebung hin zu einem »enaktivistischen« Verständnis, das betont, dass Dinge respektive Bilder etwas »tun« (s. Kap. »Körper_Hervorbringen« und »Präsenz_Erscheinen«). Was sich bei all diesen Ansätzen – mal mehr, mal weniger explizit – markieren lässt, ist folglich ein Öffnen hin zu einer dynamischen Vorstellung. Was dabei aber außerdem deutlich wird, ist eine Veränderung im Hinblick darauf, dass Dinge nicht »isoliert« in den Blick

über den Relationen zwischen Objekten, oder kurz gesagt: Unser Wissen von der Melone, die uns schmeckt, ist nicht größer als das Wissen vom Messer, das sie geschnitten hat.« (Ebd. 8) Postuliert wird, dass auch »Irrrealem« Existenz zugesprochen werden muss, was zugleich bedeutet, wie Harman betont, dass Objekte zwar nie gleich real seien, dennoch aber gleichermaßen Objekte (vgl. Harman 2015, 11). Nach Avanesian lasse sich die unendliche Anzahl an Objekten aber ontologisch bestimmen, »nicht zuletzt weil diese stets entweder als sinnliche Objekte auftreten, die *nur* in der Erfahrung existieren, oder als reale Objekte, die sich aller Erfahrung (ob belebter oder unbelebter Entitäten) entziehen« (Avanesian 2015, 8.). Wie Avanesian beschreibt, richtet sich Harman »vor allem gegen zwei in der bisherigen Philosophiegeschichte dominante Formen der Ontologie, zwei Strategien, die eine adäquate philosophische Begegnung mit (oder Orientierung an) Objekten verhindern: die Reduktion eines Gegenstands auf seine Bestandteile (Unterlaufen/*undermining*) und die Reduktion auf scheinbar bedeutsamere Qualitäten der Relation (Übergehen/*overmining*)« (ebd.). Und so zeigt sich einer der wesentlichen Unterschiede zu Ansätzen des *New Materialism*, wie dieser von Karen Barad (vgl. Barad 2012) oder Bruno Latour vertreten wird, vor allem im Umgang mit der Frage nach Relationen. So schreibt Harman: »Wenn wir Objekte anhand ihrer Rolle in einem System von Interrelationen definieren, werden sie – dies habe ich zu zeigen versucht – unterlaufen und auf das karikaturistische Bild reduziert, das sie allen anderen Dingen präsentieren. Man kann Objekten nur dadurch gerecht werden, dass man ihre Realität als unabhängig von jeglicher Relation und tiefer als jegliche Reziprozität denkt. Das Objekt ist ein dunkler Kristall, den ein eigentümliches Vakuum umgibt: irreduzibel auf seine eigenen Bestandteile genauso wie auf seine Relationen zu anderen Dingen.« (Harman 2015, 61) Ohne die Debatte hier vertiefen zu können, erscheint es an dieser Stelle dennoch wichtig, die »OOO« als eine Position anzuführen, die eine »Objektzentrierung« vollzieht, dies aber auf einer anders gewichteten ontologischen Grundüberlegung basiert, als der, die in der Arbeit hauptsächlich entfaltet wird.

genommen werden, sondern als eingebettete Prozesse verstanden, sodass ihre Umgebungen respektive ihr Agieren *in* und *als* Milieus in den Vordergrund rücken.

In seiner Monografie »Die Existenzweise technischer Objekte« (2012) installiert Gilbert Simondon ein Verständnis von technischen Objekten, bei dem diese nicht als Utensil oder Zeug in einem Bereich verortet werden, der vom Menschlichen »abgetrennt« gedacht wird (vgl. Simondon 2012, 14). Stattdessen durchlaufen technische Objekte eine Genese, sie seien nicht »diese oder jene, *hic et nunc* gegebene Sache« (ebd., 19). Fernerhin unterliegt das Objekt einer Evolution⁴², die jedoch weder absolut kontinuierlich noch absolut diskontinuierlich verläuft. Entscheidend ist ein stetiger Prozess von Anpassung und Vermittlung, ein Justieren, das sich auf die Umgebung, auf ein Milieu bezieht:

»Die Konkretiations-Anpassung ist ein Prozess, der die Entstehung eines Milieus bedingt, anstatt von einem bereits gegebenen Milieu bedingt zu werden; sie wird von einem Milieu bedingt, das vor der Erfindung nur virtuell existiert; es gibt Erfindung, weil es einen Sprung gibt, der sich vollzieht und sich durch die Relation als begründet erweist, die er innerhalb des Milieus einrichtet, das er schafft [...].« (Ebd., 51)

Das Entstehen jenes technisch-geografischen »Misch-Milieu[s]« (ebd., 52), welches das technische Objekt bedingt und gleichzeitig voraussetzt, bezeichnet Simondon als Phänomen der Selbstkonditionierung. Auf diese Weise schafft das »technische Wesen« (ebd.) ein Milieu um sich herum, das es zwecks seiner Existenz benötigt, d.h. das Verhältnis, welches dem zugrunde liegt, ist das der »rekursive[n] Kausalität« (ebd.). Dieses gleichzeitig sowohl technische als auch natürliche Milieu bezeichnet Simondon als assoziiert: »Wie ein Gewölbe, das erst stabil ist, wenn es fertiggestellt ist, erhält sich das eine Relationsfunktion erfüllende Objekt nur, nachdem es zu existieren begonnen hat und weil es existiert; es schafft von selbst sein assoziiertes Milieu und wird in diesem wirklich individualisiert.« (Ebd.) Das Aufkommen einer Struktur sei jedoch schon immer ein vorläufiges – ein metastabiles –, die Evolution werde fortgesetzt und strebe Veränderungen an (vgl. ebd., 152f.). Was die Existenzweise technischer Objekte damit ausmacht und was zugleich auch im Kontext dieser Arbeit in den Fokus rückt, ist die Vorstellung einer Genese, die ein filigranes

42 Simondons Text schlägt vor, das technische Objekt zunächst zu definieren, »und zwar durch den Prozess der Konkretisation und der funktionalen Überdeterminiertheit, der ihm am Ende einer Evolution seine Konsistenz verleiht, und so zu beweisen, dass es nicht als bloßes Utensil oder Zeug betrachtet werden kann« (ebd., 14). Bei der Analyse der Entstehung unterscheidet Simondon dabei drei Ebenen: »das Element, das Individuum und das Ensemble« (ebd., 13), was im nächsten Schritt erlauben würde, die Beziehungen zwischen dem technischen Objekt und »anderen Wirklichkeiten« (ebd., 14) zu befragen.

Aufeinander-Eingestimmt-Sein bedingt und produziert. Jenes Aufeinander-Eingestimmt-Sein betont dabei das unabdingbare Entstehen eines Milieus, das aber stets dynamisch – metastabilisiert und metastabilisierend – verstanden wird.

Damit offenbart sich eine Verschiebung, die deutlich macht, dass wir die Umgebung in den Blick nehmen müssen. Dies führt uns erneut zu der Frage, welche Praktiken bzw. Konfigurationen dazu führen, dass sich Dinge auf die eine oder andere Weise metastabilisieren. Das bedeutet wiederum, dass die ANT und das Denken-in-Relationen im Hinblick auf die Frage nach Ausstellungen dann produktiv ausgelegt werden können, wenn die beiden Bewegungen, die damit einhergehen, markiert werden. Zum einen besteht eine der Bewegungen – durchaus im Sinne der Gedankengänge des *New Materialism* – im Verlagern des Blicks auf nicht-menschliche Akteure. Die andere Bewegung macht die Notwendigkeit sichtbar, die Relationen jeweils zu befragen und Differenzen, die dabei entstehen, ernst zu nehmen. So setzt James J. Gibson mit seinem Begriff der Affordanz eine Bewegung in Gang, die zum einen »umgebungsbezogen« denkt und zum anderen das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt auf eine Weise verhandelt, bei der es nicht um das Nutzbarmachen eines Objekts durch ein Subjekt geht: »The *affordances* of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill.« (Gibson 1986, 127) Damit betont Gibson die Komplementarität zwischen dem Tier (zu dem er auch den Menschen zählt) und der Umgebung (vgl. ebd.). Letztere beschreibt er als »the surfaces that separate substances from the medium in which the animals live. But I have also described what the environment *affords* animals, mentioning the terrain, shelters, water, fire, objects, tools, other animals, and human displays.« (Ebd.) Im Hinblick auf Interdependenzen und Reziprozität führt er fernerhin aus:

»Substances have biochemical offerings and afford manufacture. Surfaces afford posture, locomotion, collision, manipulation, and in general behavior. Special forms of layout afford shelter and concealment. Fires afford warming and burning. Detached objects-tools, utensils, weapons-afford special types of behavior to primates and humans. The other animal and the other person provide mutual and reciprocal affordances at extremely high levels of behavioral complexity.« (Ebd., 137)

Was hierbei vor allem von Bedeutung zu sein scheint, ist die Beobachtung, dass die Dinge nicht klassifiziert werden müssen, um ihre Affordanz wahrzunehmen (vgl. ebd., 134). In ihrer einführenden Auseinandersetzung mit Gibson stellen auch Grave, Holm, Kobi und van Eck heraus, dass das Konzept der Affordanz eine Lesart ermöglicht, die nicht auf intentionale Entscheidungen oder Handlungsakte der Subjekte zurückgeführt werden kann. Affordanzen unterscheiden sich von Funktionen und seien so gesehen unabhängig von den Möglichkeiten des wahrnehmenden Subjekts (vgl. Grave et al. 2018, 10):

»[...] [T]hey all share the idea that our interactions with things cannot be reduced to subjective intentions on the one hand and to a given structure or material prerequisites on the other hand. In different ways, the theory of affordance, the concept of cultural techniques and practice theories seem to be involved in the even more comprehensive project to decentre the notion of agency.« (Ebd., 11)

So sprachen und sprechen sich die Bewegungen des *New Materialism*, wie etwa vertreten von Jane Bennett, Elisabeth Grosz, Rosi Braidotti oder Karen Barad⁴³ zum einen gegen den Exzeptionalismus des Humanen aus und zum anderen für das Ernstnehmen von Materie, denn diese sei nicht passiv und in diesem Sinne politisch irrelevant, sondern, wie N. Katherine Hayles es zusammenfasst, »lively« und »vibrant« (Hayles 2017, 65).⁴⁴ Die Denkbewegungen des *New Materialism* tendieren demnach dazu »to locate the human on a continuum with nonhuman life and material processes rather than as a privileged special category« (ebd.). So betonen auch Diana Coole und Samantha Frost in ihrer Einführung zum Band »New Materialism. Ontology, Agency, and Politics« (2010) im Hinblick auf die Denkbewegungen des *New Materialism*:

»In distinction from some recent examples of constructivism, new materialists emphasize the productivity and resilience of matter. Their wager is to give materiality its due, alert to the myriad ways in which matter is both self-constituting and invested with – and reconfigured by – intersubjective interventions that have their own quotient of materiality.« (Coole/Frost 2010, 7; s. auch Kap. *Agencement_Materialisieren*)

Auf diese Weise rückt für uns eine weitere Verschiebung im Hinblick auf das Dezentrieren des Humanen in den Vordergrund sowie ein Anders-Verhandeln des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt. Der Begriff der Materialität ermöglicht uns eine Achtsamkeit für Entitäten und Aktivitätsmodi, die aus gängigen, dichotom funktionierenden Vorstellungen herausfallen.⁴⁵ Der Kontext von *More-than-human-worlds* eröffnet eine Sensibilität für jegliche Formen von Entitäten, bzw. –

43 Zu nennen sind hier exemplarisch folgende Publikationen: Coole/Frost 2011; Bennett 2010; Barad 2012; Braidotti/Hlavajova 2018; Grosz 2020.

44 Hayles spricht in ihrer Auseinandersetzung einige »Schwachstellen« des *New Materialism* an, die sich in der Nicht-Berücksichtigung von Bewusstsein und Kognition zeigen (vgl. ebd., 65). Des Weiteren sei angemerkt, dass *New Materialism* nicht als eine homogene Bewegung betrachtet werden kann, sondern dass sich auch hier unterschiedliche Strömungen nachzeichnen lassen, die im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht explizit angeführt werden können. Von Bedeutung ist jedoch eine »Minimaldefinition«, ein gemeinsamer Nenner, der zumindest grundlegende Stellen markiert, die *New Materialism* als Denkbewegung vollzieht.

45 Die (institutions-)kritische Komponente, die mit *New Materialism* einhergeht, wird vor allem im Kap. *Referenz_Institutionalisieren* verhandelt.

mehr noch – zeigt die Notwendigkeit auf, diese Formen mitzubersichtigen und ›Materialitätswiderstände‹ nicht als Animismus abzutun, sondern als ›handelnde Existenzform‹ zu begreifen. Damit verschiebt sich auch die Konnotation dessen, was Objekte ›sind‹ oder ›tun‹ (denn sie ›besitzen‹ nicht, mit Ingold gesprochen, Eigenschaften, sondern diese stellen sich situativ-relational ein). Es wird also sowohl das Spektrum dessen ausgeweitet, ›wer‹ überhaupt handelt als auch die Frage aufgeworfen, welche Existenzweisen die jeweiligen Handelnden⁴⁶ beanspruchen. Im Hinblick auf Ausstellungen schlussfolgert sich daraus, dass nun auch Entitäten und Konfigurationen in den Blick rücken müssen, die ›anders‹ agieren und folglich auch ›andere‹ Formationen von Materialität/Immaterialität entstehen lassen.

Parerga

Materiell im ›konventionellen‹ Sinne, d.h. haptisch erfahrbar, werden Ausstellungen nicht zuletzt auch beispielsweise von Papiererzeugnissen begleitet – angefangen beim eingereichten Antrag für die Förderung, der Ankündigung in einer Zeitschrift, dem Verteilen von Flyern, dem Anpinnen der Plakate, dem In-der-Hand-Halten des Katalogs (s. hierzu Mihatsch 2015; Felsing 2021) und Begleithefts sowie dem Auslegen des Raumplans mit den jeweiligen Infos und Objektzuordnungen. Zugleich – an der Schwelle hin zum ›Papierlosen‹ – erfahren wir eine radikale Verlagerung hin zu digitalen Formen der Verbreitung, was weitere ›Arsenale‹ von Akteuren, Referenzen und Transformationsketten nach sich zieht.⁴⁷ Für unsere Überlegungen bleibt aber weiterhin im Fokus, dass Ausstellungen genauso auch von den Flyern, Anzeigen und Mailingslisten mitstabilisiert werden. Das Plakat, der Katalog oder auch der Instagram-Account, die als ›Beiwerk‹ nicht selten in den Status des ›Sekundären‹ abrutschen, konfigurieren die Ausstellung genauso mit wie Schrauben, Podeste, Skulpturen und Baumarktöffnungszeiten. Die Verlagerung ins Digitale verlangt von uns folglich eine weitere Sensibilität für Akteure, die auf den ersten Blick in einem anderen Modus zu sein scheinen – dem Digitalen –, doch auch diese Akteure gilt es umso stärker mit ins Blickfeld zu rücken (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*).

46 Zum Handlungsbegriff s. etwa Kühler/Rüther 2016.

47 An diesem Punkt wird deutlich, dass wir es mit einer ambivalenten Bewegung zu tun haben, denn so, wie es Latour mit seinem Begriff der zirkulierenden Referenz beschreibt, produziert der Übergang vom Papier zu digitalen Formen zum einen Brüche, zum anderen ermöglicht aber eben jener Bruch die Mobilität und stellt damit überhaupt erst die Funktionalität sicher. Einerseits ist damit klar, dass es andere Formen von Handlungsweisen und Akteurinvolvementen nach sich zieht, wenn lokale und regionale Ausstellungshäuser, Kunsthochschulen, Kunstbedarfsläden etc. ›physisch‹ abgefahren und abgegangen werden, um dort Papierflyer auszulegen, als den Laptop anzumachen, Internetverbindung sicherzustellen, Mailadressen zusammenzusammeln und die Infos über einen Verteiler zu versenden. Andererseits werden die Mobilität und der Transport der Informationen in beiden Fällen sichergestellt.

In ihrem einleitenden, bereits zitierten Text zum Band »The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga« (2018) stellen Johannes Grave, Chritiane Holm, Valérie Kobi und Caroline van Eck heraus, dass die Rolle von Rahmungen und Displays – und damit zusammenhängend auch von Dingen im weitesten Sinne – meist unreflektiert bleibt⁴⁸:

»It is by *parerga*, by frames, pedestals, showcases and furniture as well as by acts of isolation, arrangement and display, that objects can be perceived as such: as things deserving and attracting attention. Hence, we propose to understand practices of framing as an important basic cultural technique, as the production of affordances and as acts that allow for other practices: namely acts of perception. In our opinion, what is described by the ›power‹ or ›agency‹ of things cannot fully be comprehended without taking into account the manifold framing devices that adjust objects, make them usable and secure their identity and integrity.« (Grave et al. 2018, 12)

Die Agentialität der Dinge wird folglich vom Display ausgehend verstanden, sodass jegliche Formen von Rahmungen ins Blickfeld rücken. Als eine grundlegende ›Kulturtechnik‹ ermöglicht das ›Rahmen‹, als eine dinghafte Kontextualisierung im weitesten Sinne, (s. hierzu Körner/Möseneder 2010) überhaupt erst die Wahrnehmbarkeit der Objekte als (wie in unserem Falle) ›Kunstobjekte‹. So greifen Grave, Holm, Kobi und van Eck auf Jacques Derridas Überlegungen zurück⁴⁹, der herausstellt, dass *Parerga* nicht zum Ding gehören, dennoch ›unabdingbar‹ sind, um Differenzen zwischen dem Objekt der Wahrnehmung (*ergon*) und seinem Kontext zu markieren.⁵⁰ Dennoch gehe damit eine Bedrohung einher, denn *Parerga* können auffällig werden, vom Objekt ablenken sowie andere Semantisierungen vornehmen. Solche *Parerga* wie Sockel, Vitrinen etc. rahmen folglich nicht lediglich ein ›hermetisch geschlossen‹ existierendes Objekt, sondern produzieren vielmehr eine Umgebung, die das Objekt der Wahrnehmung kontextbezogen konstituiert (vgl. ebd.). Doch es muss mitberücksichtigt werden, dass auch *Parerga* historisch gesehen funktionellen Transformationen unterliegen. Damit lassen sich auch kunst- und medienwissenschaftlich betrachtet Verschiebungen markieren, die mit jeweils unterschiedlichen Verständnissen von Kunst einhergehen.⁵¹ So schreibt Karen van den

48 Ähnlich verhält es sich auch bei den sog. *Leftovers* von Performances. Zur weiteren Auseinandersetzung mit Objekten vor allem im Kontext einer Aufführung vgl. Weisheit 2021.

49 In »Die Wahrheit in der Malerei« setzt sich Derrida u.a. mit dem Begriff des *parergon* (Beiwerk) bei Kant auseinander (vgl. Derrida/Engelmann 2015).

50 Hierbei lässt sich eine Verknüpfung zu Gottfried Boehms Begriff der Ikonischen Differenz anzuführen, der es ermöglicht das Verhältnis bzw. den Prozess des differierenden ›Heraustretens‹ explizit machen zu können (vgl. Boehm 2011).

51 An dieser Stelle sind vor allem Verschiebungen im Hinblick auf die Frage nach der ›Autonomie‹ von künstlerischen Arbeiten mitgedacht, die sich beispielsweise in der Funktion von

Berg: »War das Arsenal an Dingen zweiter Ordnung – Sockel, Vitrinen, Rahmen – noch im 19. Jahrhundert ein Zierrat und Schmuck, der die ausgestellten Objekte eher als Möblierung erscheinen ließ, so ist die entscheidende Funktion des Sockels nun vor allem das schlichte Abstandhalten.« (van den Berg 2010, 159)⁵² Demnach lässt sich mit dem bereits vorgestellten Rückgriff auf Gilbert Simondon sagen, dass *Parerga* – das Arsenal an »Dingen zweiter Ordnung« – zu Milieus werden, die metastabilisiert und metastabilisierend agieren und dabei vor allem auf ein Aufeinander-Eingestimmt-Sein angewiesen sind. Um ein konkreteres Beispiel heranzuziehen: Der Katalog der 1972 stattgefundenen *documenta 5*, unter der künstlerischen Leitung von Harald Szeemann, gestaltete sich als ein Ringordner mit losen Blättern, der nach und nach durch weitere Papiere seitens der Besucher:innen ergänzt werden konnte (vgl. Kimpel 2002, 75). So »nachträglich«, »sekundär« oder »beiläufig« solche Entitäten wie Ausstellungskataloge oder Begleithefte im alltäglichen Diskurs behandelt werden mögen, umso deutlicher wird die Notwendigkeit sichtbar, diese nicht als bloße Funktionsträger abzutun, sondern ihr konstituierendes und konfigurierendes Vermögen zu berücksichtigen.⁵³ Die losen Blätter des Katalogs sind demnach nicht bloß als eine nette mediale Spielerei zu begreifen, sondern als eine Kontextproduktion – eine Präposition –, die das Format der *documenta 5* als ein stetig zu aktualisierendes Sammeln und Verhandeln hervorbringt. Um ebenfalls das wechselseitige Verhältnis zu beschreiben, schlägt Joseph Grigely vor, wie Grave, Holm, Kobi und van Eck hervorheben, von »exhibition prosthetics« zu sprechen (Grigely et al. 2010, zit. n. Grave et al. 2018, 14). Damit geht in erster Linie einher, dass die Prothese füllt, verlängert und ergänzt, dabei aber zugleich auch ein Teil des Körpers wird (vgl. Grave et al. 2018, 14). Des Weiteren geht mit der Fokussierung von *Parerga* aber auch eine

Rahmen sowie den jeweiligen Hängungsweisen widerspiegeln (muss ein Gemälde beispielsweise durch einen dominanten Rahmen »abgeschottet« und »erhoben« werden; wie nehmen Objekte den Raum ein (Petersburger Hängung) etc. ? Siehe hierzu u.a. die historisch nachzeichnenden Ausführungen zum Ausstellungsdisplay sowie den damit zusammenhängenden »Autonomieverhältnissen« der jeweiligen Objekte in Holten 2018.

- 52 Eine Explikation der »Aufladung« und »Kodierung« von Ausstellungsräumen erfolgte nicht zuletzt im Zuge des von Brian O'Doherty diskursiv gemachten Begriffs des White Cube sowie der damit einhergehenden Markierung der Notwendigkeit, das Ausstellungssetting als solches »mitzulesen« und nicht lediglich als eine beiläufig-neutrale Fläche aufzufassen. Vgl. hierzu O'Doherty et al. 1996; weitere Ausführungen im Kap. »Setting_Verräumlichen«.
- 53 Ein weiterer Begriff, den das Existenzweisenprojekt von Latour implementiert, ist der Begriff des Attachments: »The term ›attachment‹, like ›association‹, draws our attention to the other beings necessary for existence (whether in the fields of psychology or sociology) and therefore enables us to get away from the idea of emancipation and autonomy by taking attachments in the positive sense and by re-qualifying emancipation as a sliding from one attachment to another (not as the absence of attachments).« (National Foundation of Political Science 2020d)

Veränderbarkeit einher, denn die Agentialität, die sich ebenso auf räumliche Konfigurationen und textliche Rahmungen bezieht, bleibt fragil, sodass Objekte ihren Modus ändern:

»Thus, the constitution of a thing as an object, as *ergon*, depends on the supplementation by *parerga* (accessories, frames, pedestals, containers, furniture etc.), which may be subject to change *over* time. Such a conceptual approach allows for explaining why things sink back into the mass of mute matter and why their eloquence and agency remains fundamentally fragile. However, this parergonal logic is not only based on material interventions, but is also used in presentations and spatial arrangements, as well as in the written and textual frames of things.« (Ebd.)

Somit schlagen Grave, Holm, Kobi und van Eck vor, Prozesse von Rahmungen in einem zweifachen Sinne zu verstehen, denn sie dienen nicht nur als Zubehör, sondern ermöglichen eine konstitutive Unterscheidung zwischen Objekt und seiner Umgebung. Auf diese Weise können *Parerga* als Scharniere oder Schwellen zwischen Objekt und Subjekt verstanden werden (vgl. ebd.).

Während der Beitrag von Grave, Holm, Kobi und van Eck vorschlägt jene »Dinge[] zweiter Ordnung«, wie Karen van den Berg sie nennt (van den Berg 2010, 159), zwischen Subjekt und Objekt zu schalten, vollzieht diese Arbeit eine weitere Verschiebung und begreift jene »Beiwerke« als konstituierende Entitäten, die genauso wie »Kunstobjekte« und »wahrnehmende Subjekte« als Resultate von Verdichtungs- bzw. Aushandlungsprozessen hervorgehen. Sockel sind demnach also nicht *per se* ihrem ontologischen Status nach Sockel, die einer parergonalen Logik folgen, sondern eben jene Logik stellt sich als Folge von wechselseitigen Verhandlungen ein. In Sinne von Latours diplomatischem Dispositiv (vgl. Latour 2014, 39; s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*) sind Vitrinen, Sockel, Aufhängevorrichtungen, aber auch Lichtschalter, Schlüsselboxen oder Behältnisse mit destilliertem Wasser für eine Brunnenkulptur in einem präpositionalen Verhältnis, in dem sie sich wechselseitig aufeinander einstimmen und in jenem Einstimmen sich erst in ihren Positionen stabilisieren. Auf diese Weise kann der Brunnen zu einer künstlerischen Arbeit werden, hervorgebracht von einem materiell in jeglicher Form heterogenen Ensemble von Entitäten – von Wesen der Ausstellung.

Die Verhandelbarkeit von *Parerga* wird vor allem in den künstlerischen Bewegungen seit den 1950/60er Jahren explizit ins Spiel gebracht. Denken wir beispielsweise an Yves Kleins *Le Vide* (1958) oder, als »Gegenstück« dazu, an Armans *Le Plein* (1960) (vgl. O'Doherty et al. 1996, 100; 106), dann können die künstlerischen Gesten durchaus als Verhandlungsmomente von Objektstatus gesehen werden. Während *Le Vide*, die Leere, einen leeren Galerieraum mit einer ebenfalls leeren Glasvitrine »ausstellt«, wird der Galerieraum bei *Le Plein* mit Unmengen an »Zeug« befüllt

und dadurch ebenfalls die institutionelle Geste des Aufladens auf die Spitze getrieben. Spannend für unseren Kontext ist vor allem, dass zum einen die Vitrine als ›klassisches‹ Beiwerk einen vorführenden Charakter bekommt und sich selbst zum sog. ›Quasi-Objekt‹ der Kunst transformiert. Und zum anderen vollzieht der ›vollgestopfte‹ Raum eine Überdeterminierung, bei der wir nicht einmal mehr von Dingen sprechen können. Der Ausstellungsraum wird befüllt mit etwas, das sich in seiner Fülle nur noch als ›Zeug‹ deklarieren lässt.

Quasi-Objekte

Bei dem bereits angerissenen ›Boom‹ an Ding- bzw. Objektbegriffen liefert uns der Begriff des Quasi-Objekts, geprägt von Michel Serres und in Folge von Bruno Latour, einen Terminus und damit auch einen Zugriff, der im Zuge unserer Auseinandersetzung produktive Momente entstehen lässt. So stellt Gustav Roßler in Anlehnung an Serres heraus, dass Quasi-Objekte allem voran Kollektive konstituieren und greift dabei Serres' Beispiel mit einem Fußball auf:

»Die sozial konstitutive Rolle der Quasi-Objekte zeigt sich also zum einen darin, daß sie ein Geschehen, eine Zirkulation erzeugen, die die Subjekte mitreißt. ›Der Ball ist das Subjekt der Zirkulation, die Spieler sind nur Stationen und Ruhepunkte: [...]. Mehr noch: das Quasi-Objekt markiert oder bezeichnet ein Subjekt, im Moment, wo dieses mit ihm befaßt ist; es weist ihm eine Rolle zu. Ohne Quasi-Objekt kein Subjekt.« (Roßler 2008, 8; Serres 1987, 347)

Damit wird zum einen die Interdependenz zwischen Objekt und Subjekt fokussiert und zum anderen das dezentrierende, aktivierend dynamisierende Vermögen der Quasi-Objekte, denn was sie (mit-)bedingen, sind Ko-Determinierung und Transformation (vgl. Roßler 2008, 9). Roßler betont aber auch, dass der Ball ebenso stets Veränderungen unterliegt, denn dieser bleibt als Quasi-Objekt »nicht mit sich selbst identisch und verändert überdies dabei noch die Spieler ›dramatisch‹. Stabilität ist eine erklärungsbedürftige Ausnahme. Eine solche Beweglichkeit steht quer zur Vorstellung vom Beharrenden und Bleibenden der (physisch-haptischen) Dinge.« (Ebd.) Von Quasi-Objekten zu sprechen heißt damit, sich nicht im dualistisch gedachten und ›gegebenen‹ Bereich von Subjekt und Objekt aufzuhalten, sondern eine Konfigurierung zu markieren, die andere Verhältnisse nach sich zieht und selbst von diesen Verhältnissen geprägt ist. Roßler formuliert es folgendermaßen:

»Daß Quasi-Objekte die Grenze zwischen Subjekt und Objekt unterlaufen oder durchlässiger machen, heißt zunächst: Dinge sind nicht dem Subjekt gegenüberstehende Gegenstände, sondern diesem etwa im Handeln zugänglich. ›Quasi«

markiert hier eine Differenz zu rein gegen-ständlichen Objekten als beherrschbaren, losgelösten oder kontemplativ betrachteten.« (Ebd. 12)

Die Differenz, von der Roßler an dieser Stelle spricht, betont erneut den Modus jener Objekte, den wir, auf die vorliegende Auseinandersetzung bezogen, als konfigurierend bezeichnen können. Sie entziehen sich einer binären Logik sowie auch einer essentialistischen Vorstellung:

»Quasi-Objekte sind *zirkulierende, Netze bahnende, das soziale Band knüpfende* oder verstärkende Entitäten. Sind *Objektinstitutionen*, womit die wechselseitige Stabilisierung sozialer Zusammenhänge durch Objekte, der Objekte dagegen durch Konstruktion und Benutzung gemeint ist. Sie sind *Hybriden, Mischwesen*, worin man einen speziellen Typ von Quasi-Objekten sehen könnte, etwa solche, die sich gerade von ihrer Heterogenität her als interessant, umstritten, sozialisierend, stabilisierend erweisen. Quasi-Objekte sind Dinge als *zuhandene*, der neue Begriff soll die Subjekt/Objekt-Trennung unterlaufen.« (Ebd. 13)⁵⁴

Quasi-Objekte agieren folglich stabilisierend und sind selbst zugleich Resultate von Stabilisierungen, sie sind in jeglicher Form heterogen und lassen keine rigide Zuordnung zu. Wie Roßler herausstellt, sei es nach Serres auch unklar, ob die Quasi-Objekte »Wesen oder Relationen, ob sie Bruchstücke von Wesen oder Zipfel von Relationen sind« (ebd., 9; vgl. Serres 1987, 350). So betone auch Bruno Latour den hybriden Modus: »Weder Objekt noch Subjekt. Instituiertes Objekt, Objekt-Institution, Quasi-Objekt, Quasi-Subjekt...« (Roßler 2008, 10; vgl. Latour 1992, 174). Was dieser Begriff zugleich liefere, sei sowohl die Möglichkeit der Betonung des Dinghaften bzw. der Materialität, als auch der »symbolischen, sozialen, reflexiven, intelligenten Seiten der (mehr oder weniger schlichten) Dinge« (Roßler 2008, 13). Darin unterscheide sich der Begriff auch hauptsächlich vom Medienbegriff, so Roßler. Während sowohl Latour als auch Serres die Eigendynamik des Quasi-Objekts betonen (vgl. ebd., 10), bringt die jeweilige Installation des Begriffs einige gar grundlegende Unterschiede mit sich. So spricht Roßler davon, dass beide Begriffsprägungen – Serres' sowie Latours – sowohl die Zirkulation als auch die bindende Rolle der Objekte betonen, jedoch

»[...] Serres mehr ihre Exteriorität, Latour mehr die Zuhandenheit. Serres geht es, in vielfacher Hinsicht, um eine Rehabilitierung der Objekte, der Dinge, er arbeitet gegen die Dingvergessenheit in der neueren Philosophie an. [...] Doch bei ihm ist Quasi-Objekt in mancher Hinsicht ein vom Objekt unterschiedener, kritischer Begriff, kennzeichnet manchmal gar eine, man könnte fast sagen, ›verderbte‹ Stufe

54 Roßler bezieht sich hier u.a. auf Heidegger 1979.

des Objekts (Fetisch, Waffe, Ware). Bei Latour dagegen ist das Quasi-Objekt ein Kernstück seiner Sozial- und Netzwerktheorie [...].« (Ebd., 14)

Serres' Begriff erfährt damit eine Positionierung innerhalb eines kritischen Diskurses, indem er darüber hinaus eine Ausdifferenzierung und Unterteilung erhält.⁵⁵ Bei Latour wird nicht zuletzt die Produktivität dessen betont.

Im Hinblick auf die Auseinandersetzung der vorliegenden Arbeit stellt sich für uns die Frage, inwiefern jene Objekte, die wir als künstlerische Arbeiten ausmachen, als Quasi-Objekte bezeichnet werden können und welche Konsequenzen und Produktivitätsmomente eine solche ›Zuordnung‹ nach sich ziehen würde. Schauen wir uns die Überbetonung der stabilisierenden Wechselseitigkeit an, die sowohl bei Serres als auch bei Latour diesen Begriff zu charakterisieren scheint, eröffnet sich für uns dadurch die Möglichkeit, Objekte in Ausstellungen in einem dynamischen Verhältnis zu verstehen. Die grundlegende Verschiebung vollzieht sich demnach entlang des Gedankenstrangs, dass diese Differenzen nicht bereits *in* oder *an* den Dingen sind, sondern aus Prozessen resultieren – dennoch auf eine pulsierende, fragile und flüchtige Art und Weise. Dass Jeppe Heins ›Bank‹ zu einem Kunstobjekt wird, liegt nicht darin begründet, dass diese Bank als Objekt Eigenschaften innehat, die innerhalb des institutionellen Settings ›in Szene gesetzt‹ oder sichtbar gemacht werden, sondern es ereignet sich eine Situation, die gleichwohl ebenfalls Momente des Institutionellen adressiert, dennoch nicht darin aufgeht. Was *Moving Bench #2* gewissermaßen produziert, ist ein Spiel mit Affordanzen, denn es lockt situativ an, vollzieht aber im gleichen Zug eine Statusverschiebung, ohne die Affordanz dabei zurückzunehmen. Damit wird die Situation zu einer quasi-affordierenden. Als Quasi-Objekt figuriert die Bank das Setting und markiert zugleich ihren eigenen ambiguen Status, der zwischen funktionellem Interieur und Kunstwerk oszilliert. Und in ihrem konfigurierenden Agieren verändert sich die Bank ebenfalls mit. Sie wird zu einem Objekt-in-Ausstellung, das zugleich ganz andere Formen der Adressierung und Diskursivierung evoziert. Die Bank führt nicht nur eine Transformation von funktionalem Objekt zu einem Kunstobjekt vor, sondern thematisiert vor allem die Überlagerung dessen, die weder in die eine noch in die andere Richtung kippt oder kippen ›darf‹.

Performativität

Wie bereits herausgestellt, zeichnen sich Ausstellungen bzw. Ausstellungssituationen nicht zuletzt dadurch aus, dass sie mit einer performativen Ebene operieren.

55 Roßler führt weiter aus: »Serres differenziert das Quasi-Objekt später als ein die Gesellschaft bindendes Objekt im dreifachen Sinne von sakralem Gegenstand (Fetisch), ökonomischem Gegenstand (Ware) und kriegerischem Gegenstand (Trophäe oder Waffe).« (Ebd., 9)

Die Performativität von Ausstellungen betont auch Ludger Schwarte, wenn er davon spricht, dass »der Akt der Ausstellung irgendetwas zu einem ästhetischen Objekt werden [lässt], das gute Chancen hat, von Kunstliebhabern sehr gründlich und etwas verzückt angesehen zu werden« (Schwarte 2010, 129). Damit wird eine Position markiert, die sich von einem – wie Georg W. Bertram es bezeichnet – »essentialistischen« Kunstverständnis (vgl. Bertram 2016, 21) distanziert. Schwarte folgend werden Kunstwerke verstanden als »ereignishafte Prozesse« und nicht als Produkte (Schwarte 2010, 129; s. hierzu auch ders. 2019). Ausstellungen bzw. Ausstellungsakte seien außerdem eng verknüpft mit der Frage danach, wie sich Dinge verhalten:

»Wenn es vor allem Dinge sind, die ausgestellt werden, aber eben auch *Dinge, die andere Dinge ausstellen* – wie das Podest, der Rahmen etc. – so ist die Analyse des Ausstellungsaktes zentral für eine *Theorie der Performanz der Dinge*, d.h. für die Frage, inwiefern das Verhalten der Dinge entscheidend ist für das Gelingen oder Scheitern bedeutender Akte.« (Schwarte 2010, 130f.)⁵⁶

Im gleichen Zug stellt Schwarte aber auch heraus, dass sich der Akt des Ausstellens »*allein durch die Analyse der beteiligten Medien nicht begreifen* [lässt]« (ebd., 131), denn der Akt des Zeigens reiche noch lange nicht aus, um tatsächlich auch von einer Ausstellung sprechen zu können. Ausstellen funktioniere demnach anders als Zeigen, da es keine »deiktische Relation« (ebd., 132) enthalte. Der kommunikative Akt sei diesem Prozess nicht inhärent. Vielmehr bedinge das Ausstellen ein Aussetzen, ein Riskieren sowie auch ein Sich-selbst-überlassen-Werden. Im Akt des Ausstellens vollziehen sich somit Verschiebungen: »Der Akt des Ausstellens ist insofern merkwürdig, als er an einem Ding, an einer Sache, etwas vollzieht, was er aus der Kategorie der (gewöhnlichen) Dinge heraushebt, ohne es doch zu sakralisieren oder zu fetischisieren, denn Ausstellungen sind vor allem ein *Terrain der Kritik*.« (Ebd. 137)⁵⁷ Was sich auf diese Weise abzeichnet, ist demzufolge ein Moduswechsel, denn die Dinge sind dem Gebrauch entzogen. Hierbei spricht Schwarte von drei Dimensionen,

56 Siehe hierzu das Herausarbeiten des Begriffs des Ausstellungsaktes im Kapitel »Präsenz_Erscheinen«. Hier werden jene Momente des »Figuralen« (der »akteuriellen Kraft«) ausgehend von der Ausstellung reflektiert. Dieser wird dabei in Anlehnung an den von Schwarte angeführten »Ausstellungsakt (bzw., wie es an anderen Stellen bei Schwarte heißt – »Akt des Ausstellens«) entwickelt, initiiert aber insofern eine Verschiebung, als hiermit nicht gemeint ist, was sich durch die Handlung »Jemand stellt etwas aus« vollzieht, sondern im Fokus steht, was sich *als* Ausstellung vollzieht, in Analogie zu Bredekamp'schen Bildakt, der nach der Ebene des Bildes fragt.

57 Doch soll hier vor allem die für die vorliegende Arbeit ganz zentral gedachte Wechselseitigkeit betont werden, d.h. nicht nur, dass durch den Akt etwas am Ding vollzogen wird, sondern dass der Akt mit dem Ding zugleich ein anderer wird. Es handelt sich folglich um eine ineinandergreifende Faltung. Auf die Diskussion der Momente des Kritischen wird außerdem weiterführend im Kapitel »Referenzen_Institutionalisieren« eingegangen.

die mit dem (modernen) Ausstellungsakt im Kunstkontext einhergehen: das Lagern, das Musealisieren sowie die Profanierung⁵⁸ (vgl. ebd., 140). In der Verschränkung dieser Dimensionen sei der Status jedoch prekär und verbleibe stets im Experimentieren⁵⁹:

»Der Akt des Exponierens geht unvermeidlich einher mit dem Risiko des Verlustes, wenn das Exponat der Öffentlichkeit überantwortet wird. Obschon es oft das Ziel dieses Aktes ist, dem Exponat eine neue epistemische oder soziale Platzierung zu sichern, so bleibt das Ausstellen doch ein *Experimentieren mit Weltzugängen*. Nur wenn sie mit der Profanierung die Ergebnisoffenheit des Experimentierens mit Weltzugang einklagt, richtet sich die Kunstaussstellung gegen die Dimensionen des Lagerns und des Musealisierens.« (Ebd.)

Einen weiteren ›Dingbegriff‹, der die Dimension des Experimentellen im Hinblick auf Prozesse von Wissensproduktion ins Blickfeld rückt, bietet Hans-Jörg Rheinbergers »epistemische[s] Ding[]« (Rheinberger 2006, 1). Rheinberger beschreibt dies wie folgt: »Materielle Dinge, die in der Produktion von Wissen eine Rolle spielen, an denen und durch die sich die Gewinnung von Erkenntnis vollzieht, epistemische Dinge also, können zwar, müssen aber nicht unbedingt unter die Kategorie des Spektakulären fallen. Des Öfteren sind sie eher von der unscheinbaren Art.« (Ebd.)⁶⁰ Roßler stellt folgenden Aspekt in Rheinbergers Ansatz heraus:

58 Der Begriff der Profanierung geht hier u. a. auf Giorgio Agambens Überlegungen zurück (vgl. Agamben 2008).

59 Hier spricht Schwarte von einer Gefährdung durch eine Überexponiertheit und verwendet den Begriff der »Overexposure« (Schwarte 2010, 140), der für uns vor allem im Kontext der Beschäftigung mit dem Moment des Exponierens von besonderem Interesse ist (s. Kap. *Intimität_Exponieren*).

60 Auf Experimentalsituationen und Prozesse von Wissen(schafts)generierung bezogen schlägt Rheinberger in seinem Artikel »Die Evidenz des Präparates« (2006) folgende Typologisierung vor: »Präparate, wie die hier beschriebenen Anatomica, Herbarica, Microscopica und Analytica, sind eine ganz besondere Sorte epistemischer Dinge. Es sind Wissensdinge – Forschungsdinge –, deren Eigenheit darin besteht, materialidentisch mit ihrer Referenz zu sein. Modelle hingegen sind Wissensdinge, die den Übergang zu einem anderen Material und damit einen Darstellungswechsel voraussetzen. Eine dritte Form von Wissensdingen mag man in analog und digital erzeugten Bildern sowie Simulationen erblicken. Sie setzen den Übergang in einen anderen Raum voraus.« (Rheinberger 2006, 17) Dabei betont er jedoch, dass hier weniger von einer umgreifenden Typologie gesprochen werden könne: »Eine erschöpfende Typologie von Epistemologica gibt es meines Wissens nicht. In ihren Konfigurationen sedimentiert sich aber der neuzeitliche Forschungsprozess. Sie sollten sich dementsprechend auch dazu eignen, diesen Forschungsprozess zu visualisieren und damit Wissenschaft als Forschung sichtbar zu machen.« (Ebd.)

»Epistemische Dinge weisen eine Beweglichkeit auf, die dem traditionellen Dingbegriff zu widersprechen scheint, jedoch an einige Aspekte der Quasi-Objekte erinnert. Im Unterschied zu den Quasi-Objekten zirkulieren epistemische Dinge allerdings nicht in Netzwerken, sondern werden innerhalb des relativ stabilen Rahmens der Experimentalsysteme ›artikuliert, verbunden, getrennt, zurechtgeschoben und auch wieder verschoben« [...]» (Roßler 2008, 19; Rheinberger 2001, 34)

Zugleich seien »epistemische Dinge [...] neu, überraschend, unerwartet; sie bringen eine Differenz ins Spiel, sind vielleicht identisch mit einer neuen signifikanten Differenz; so daß man sogar von »epistemischen Ereignissen« sprechen könnte« (Roßler 2008, 21). Im gleichen Zug betont Roßler vor allem die zeitliche Eigenart jener Dinge, da sie ein Verhältnis von einer vorausgreifenden Nachträglichkeit generieren: »Dieser zeitliche Looping, diese ›konstitutive Nachträglichkeit« [...] macht deutlich, daß sie werdende, passagere, transitorische Dinge sind – irgendwo zwischen Ereignissen und ›dingfest« gemachten Objekten.« (Ebd., 22; Rheinberger 1999, 276) Doch wird im Hinblick auf die diskursive Verwendung des Begriffs deutlich, dass Rheinberger diese fest in Labor- bzw. Experimentalsituationen situiert. So stellt Roßler heraus:

»Anders als Quasi-Objekte und Grenzobjekte lassen sich epistemische Dinge kaum als Alltagsgegenstände vorstellen oder begreifen. Denn sie verlassen das Labor nicht, es sei denn als technische Dinge. Erst stabilisiert und handhabbar gemacht, d.h. keine Überraschungen mehr bietend, können sie auch außerhalb des Labors Verwendung finden. Damit haben sie aber per definitionem aufgehört, epistemische Dinge zu sein.« (Roßler 2008, 23)⁶¹

Für uns stellt sich in Analogie dazu die Frage, inwiefern sich dieser Begriff auf Produktionsprozesse in der Kunst übertragen lässt.⁶² Auch wenn eine Begriffsentlehnung Rheinbergers Überlegungen ein Stück weit zuwiderläuft, ermöglicht uns diese doch eine Fokussierung des Objekts im Hinblick auf seine Produktionsbedingungen. Und so stellen sich – abstrahierend gedacht – vor allem zwei Szenarien auf, die eine Übertragbarkeit dieses Begriffs suggerieren: die Atelier- sowie die Ausstellungssituation. Während das Atelier als primär nicht öffentlich zugängliche ›Pro-

61 Wie Roßler anmerkt, lassen sich einige Publikationen anführen, die sich um eine Verortung des Begriffs auch außerhalb des Labors bemühen (vgl. ebd., 23); s. hierzu Knorr 1998; dies. 2001; Nowotny 2005.

62 Hierbei sei vor allem an Ansätze gedacht, die Produktion von Wissen nicht vom künstlerischen Bereich abgrenzen. So finden sich etwa unter dem Stichwort *Artistic Research* Überlegungen zu jenen Verflechtungen sowie auch konkret realisierte Projekte, die das ›Laboratorium« nicht lediglich metaphorisch mit künstlerischen Praktiken verschränken, sondern die epistemologischen Momente jener Praktiken herausstellen (vgl. hierzu die Publikation zum Projekt »Laboratorium« in Antwerpen (1999): Obrist/Vanderlinden 2001).

duktionsstätte« fungiert, läge die Überlegung nahe, epistemische Dinge dort ortet zu sehen. Doch schwingt hierbei die Annahme mit, dass künstlerische Arbeiten, das Atelier verlassend, bereits einen ›festen‹ Status erlangt haben, in dem sie dann im Zuge einer Ausstellung lediglich einer Öffentlichkeit gegenüber präsentiert werden. Doch zeigen die hier vollzogenen Gedanken und vor allem die weiter oben angeführten Überlegungen von Schwarte auf, dass es gerade jener performativen Situationen bedarf – des Ausstellungsakts (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*) –, damit sich ein bestimmtes Objekt als ein Kunstobjekt stabilisieren und erscheinen kann. Demzufolge liegt die Überlegung nahe, sowohl in einer Ateliersituation als auch in einer Ausstellungssituation von einer epistemischen Dinghaftigkeit zu sprechen, sodass die jeweiligen Entitäten – ›Kunstobjekte‹ aber auch ›*Parerga*‹⁶³ – eine doppelte Verdinglichung erfahren: eine Arretierung⁶⁴ und zugleich auch eine Neukonfigurierung und Stabilisierung. Damit ein Objekt aus dem Atelier heraus ›entlassen‹ werden kann, bedarf es folglich einer performativen Geste, doch damit ist das Objekt nicht plötzlich überzeitlich ›stabil‹ – es bedarf weiterer Zirkulationen und nicht zuletzt der Ausstellungssituationen, die die jeweilige ›Entität‹ auf eine bestimmte Weise adressierbar machen, zugleich aber ambig belassen.

Der Modus der ›Ergebnisoffenheit‹ bedingt damit folglich den Akt des Ausstellens bzw. geht mit diesem einher. Für die Dinge heißt es dann, dass ihr Modus ebenfalls kontinuierlich verhandelt wird, und zwar in Abhängigkeit von einer dichten Verflechtung von unterschiedlichen Prozessen und Praktiken (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*, hier insbesondere Ausstellungsakt). Dabei rücken nicht zuletzt auch szenografische Momente in den Vordergrund (s. Kap. *Setting_Veräumlichen*). Die Frage nach der Inszenierung wird auf diese Weise mit zu einer mitbestimmenden, und zwar auf mehreren Ebenen: Sowohl im Hinblick darauf, wie Kunst bzw. Kunstobjekte verstanden werden (ob historisierend gesprochen, als transzendierende, ›abgeschlossene Einheiten‹ etc.) (s. hierzu Schmidt-Wulffen 2010) als auch im Hinblick darauf, was das jeweilige ›Arrangement‹ zu produzieren vermag und welche Funktionalität bzw. Position es jeweils übernimmt. Kunsthistorisch betrachtet lassen sich einige Beispiele nennen, die eben jene Geste, jene performativen Praktiken adressieren – denken wir etwa an Duchamps *Urinal The*

63 So stellt auch Roßler bei seiner Auseinandersetzung mit Rheinbergers Begriff heraus, dass das epistemische Ding gerade nicht dasjenige sei, das eine Überfokussierung erfährt, sondern jenes, das eher im Augenwinkel behalten wird (vgl. Roßler 2008, 19).

64 Beatrice von Bismarck und Benjamin Meyer-Krahmer sprechen im Zuge dessen von folgenden Transformationen: »This aspect of the integration of things into processes and actions is contrasted to the moment of affixing, making passive, and exposition as exposure, which is also a characteristic of exhibiting. [...] In their presentation, things are deprived, at least temporarily, of certain functions such as utility while simultaneously acquiring others.« (von Bismarck/Meyer-Krahmer 2019, 11) Siehe hierzu auch von Bismarck 2016 sowie Busch 2016.

Fountain (1917)⁶⁵ oder den ›Mythos‹ um Joseph Beuys' *Fettecke* (1982)⁶⁶. Hierbei handelt es sich jeweils um Dinge, die sich einer klaren Zuordnung entziehen, denn ihr Modus verlagert sich und oszilliert zwischen unterschiedlichen Status. So ist das Urinal einerseits ein dekontextualisiertes Objekt, das nun eine andere Form von Rahmung erfährt und dadurch seinen Status neuverhandelt. Und auch die *Fettecke* und ihr vorgebliches unwissentliches Entfernen markieren die performativen Gesten, die Situationen so arrangieren, dass Dinge einerseits zu ›Kunstobjekten‹ werden und im gleichen Zug selbst damit beginnen, die jeweiligen Situationen mitzukonfigurieren.⁶⁷ Dinge sind damit nicht ›bloße‹ Resultate der performativen Gesten im Sinne einer Beliebigkeit, sondern als mitverhandelnde Entitäten lassen sie – figurierend – Dynamiken entstehen und konstituieren die Situationen mit.

Objekte als Ausstellungen

»It's an exhibition on paper. It's a magazine. It's a piece of art. It's everything and nothing. But most of all it is nice« (Hwang/Sonnabend 2021a) – so beschreibt sich das von zwei Studierenden der Kunstakademie Düsseldorf 2019 ins Leben gerufene Ausstellungsprojekt bzw. Magazin unter dem Namen »Salat Magazin«. ⁶⁸ Wie jene Selbstbeschreibung es bereits andeutet und wie sich vor allem in einem Gespräch mit den beiden Herausgeber:innen deutlich herausstellte⁶⁹, handelt es sich bei »Salat« um ein Projekt, das zwischen unterschiedlichen Gattungen des Medialen changiert bzw. unterschiedliche Formen überlagert. So kann das Projekt als eine kollektive künstlerische Arbeit begriffen werden⁷⁰, als eine Publikation im Sinne eines regulär erscheinenden Magazins oder aber als eine Ausstellung. Gehen wir von Letz-

65 Nicht unvermerkt verbleiben soll hierbei auch die Diskussion um die Autor:inschaft jenes ›Objekts‹, die letztlich einige grundlegende Fragen aufwirft (wie etwa ›Objekt‹ vs. ›Handlung‹, aber auch Repräsentation, Geschichtsschreibung etc.). Vgl. Hustvedt 2019.

66 Aus rechtlicher Perspektive wird jener ›Vorfall‹, bei dem die *Fettecke* (1982) – sogesehen performativ als ›Nicht-Kunst‹ deklariert – entfernt wurde, etwa von Bettina Paust aufgegriffen (vgl. Paust 2021).

67 Um ein etwas jüngerer und noch weniger kanonisches Beispiel heranzuziehen, das gewissermaßen das umgekehrte Verhältnis zwischen Objekt und Setting offenlegt, sei an dieser Stelle das Ausstellungsprojekt »Supermarkt – Frische Lieferung« von Nata Toglati erwähnt, eine im April 2021 in einem REWE-Supermarkt stattfindende Gruppenausstellung. So wurde dabei Alicja Kwades Arbeit *Marsmelone* (2020), eine aus Bronze angefertigte und bemalte Plastik, in einem Glaskasten neben den essbaren Wassermelonen platziert und in Analogie dazu zum Verkauf angeboten (s. hierzu Akademie der Bildenden Künste München 2023).

68 Das Projekt wird realisiert von Yuni Hwang und Roland Sonnabend und erscheint in nicht festgesetzten Zeitabständen.

69 Öffentlicher Talk am 04.02.2021 via Zoom, organisiert von nextmuseum.io.

70 Hier käme dann des Weiteren die Frage hinzu, ob es sich dann um eine Edition oder ein Multiple etc. handeln würde.

terem aus, dann stellen sich unabdingbar Fragen dahingehend, was eine solche ›ontologische‹ Zuordnung impliziert. Orientieren wir uns an den im Kontext dieser Arbeit entwickelten Parametern, dann werden solche Momente präsent, wie etwa die Frage nach der körperlichen Involvierung bzw. Adressierung, nach den zeitlichen Verhältnissen, nach der Weise des Erscheinens des ›Gezeigten‹ bzw. ›Sich-Zeigenden‹, nach der institutionellen Einbettung bzw. nach Referenzen, die es produziert, nach der Art, wie es uns ›widerfährt‹ und schließlich welches Gefüge, welches Agencement sich dabei materialisiert. Welche Akteure werden versammelt und welche Qualitäten gewinnen die jeweiligen aufkommenden Relationen? Jenes Netz an Fragen bzw. indirekten Bedingungen macht erneut deutlich, dass Ausstellungen in einem Sinne begriffen werden müssen, der nicht von festgesetzten Rahmungen – wie etwa einem physischen Raum und der institutionellen Betitelung als ›Ausstellung‹ – ausgeht, oder mehr noch, jener Existenzweise (Ausstellung) gerade dann jegliche Potentialität genommen wird, wenn diese lediglich als eine festgesetzte Kontur verstanden wird. Doch heißt dies keineswegs, dass gewissermaßen beliebigerweise ›alles‹ Ausstellung ist oder sein kann, und diesen gewichtigen Aspekt verdeutlicht gerade das kurz skizzierte Netz an Parametern. Demzufolge bietet das »Salat-Magazin« insofern Möglichkeiten es als eine Ausstellung zu ›lesen‹, als es nicht zuletzt die Formen des eigenen Erscheinens und des in Erscheinung-Kommens des sich darin Zeigenden explizit mitverhandelt. Auf diese Weise weist das Projekt einen Impetus auf, der Ausstellungen inhäriert: die Praktik des Verhandeln der eigenen Bedingungen und Logiken, die das Zur-Schau-Stellen selbst thematisiert. Bei »Salat« vollzieht es sich u. a. im Hinblick darauf, wie und welche ›Objekte‹ Einzug auf/in die ›Ausstellungsfläche‹ finden und wie sich diese situieren. Unkommentiert, jedoch mit einer Künstler:innenzuordnung versehen treten Zeichnungen, Texte und Fotografien in Erscheinung und lassen dabei – Seite für Seite – neue Verknüpfungen entstehen. Damit zeigen sie folglich ›sich selbst‹, zeigen sich in einer bestimmten Konfiguration und zeigen gleichermaßen die Modalitäten und Bedingungen des Sich-Zeigens, indem die grafischen Arbeiten z. B. einen medial- bzw. materiell bedingten ›Faltenknick‹ in der Mitte aufweisen.

Das Spiel mit medial-materiellen Bezügen wird des Weiteren noch deutlicher, wenn wir die Website des Projekts heranziehen (und die Frage nach dem ›Objekt‹ damit gewissermaßen verdoppeln, denn nun geht es nicht mehr nur um das Magazin in gedruckter Form (oder auch als elektronische Ressource, was wiederum andere Konnotationen und Effekte nach sich zieht), sondern um die Website als Objekt und als Ausstellung). Die Website, akustisch begleitet von einem Set auf *Soundcloud*, greift direkte Referenzen zur Ebene des Institutionellen auf und spielt mit dessen Konnotationen. Wollen wir uns nach den bisherigen Ausgaben erkundigen und klicken den Menüpunkt ›archive‹ an, dann erscheint ein White Cube-Ausstellungsraum (s. Abb. 3), vor dessen Hintergrund die jeweilige Ausgabe ausgewählt werden kann.

Damit verweist das Interface – oder so gesehen das Display der Website – auf die Ambiguität des Status von »Salat« als Projekt.

Zum einen greift es auf eine sehr direkte und zugleich fast karikierende Weise die Thematik von »Online-Ausstellungen« auf und erinnert visuell an die unzähligen Online-Rundgänge (vgl. Hwang/Sonnabend 2021b), verweist zum anderen aber gerade auf das Moment der Überinszenierung dessen (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*). Gleichzeitig erzeugt jene Referenz des Institutionellen und Habitualisiert-Rezeptionsästhetischen eine Überlagerung, bei der aufs Neue die Frage nach dem Status der jeweiligen Entitäten aufgeworfen wird: Ist das virtuell »repräsentierte« Heft nun das »Kunstwerk«? Oder ist es eine Ausstellung? Oder ist die Website die Ausstellung, oder doch wiederum das »Objekt«? Und wie verhält es sich nicht zuletzt auch mit der Relation zwischen der gedruckten Ausgabe und dem »digital object«?

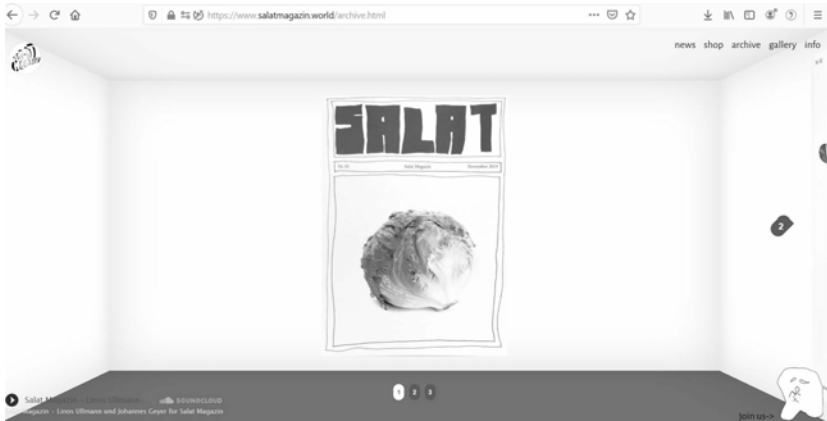


Abb. 3: Webauftritt von »Salat« (Screenshot »Ausstellungsansicht«), 2021. Foto: Archiv der Verfasserin.

Kunsthistorisch betrachtet tauchen solche »Objekte« – und womöglich verdienen diese in erster Linie mit Nachdruck die Bezeichnung als »Quasi-Objekte« –, die unterschiedliche medial-materielle Formen überlagern und verschiedene Weisen der Öffentlichkeitsgenerierung evozieren, jedoch nicht erst jetzt, d.h. nicht primär im Zuge des Digitalen auf, sondern lassen sich beispielsweise auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückführen. Vor allem unter dem Stichwort des Museums und der damit einhergehenden Reflexion institutioneller Verhältnisse lassen sich Ansätze verzeichnen, die vor allem in der Überlagerung von Materialität und Immaterialität sowie der Befragung von Objektkonstellationen und -konfigurationen operieren. Darunter lassen sich solche Ansätze wie André Malraux' *Le Musée*

Imaginaire (1954) (s. hierzu Grasskamp 2014) oder Marcel Duchamps *La Boite-en-Valise* (1935–1941)⁷¹ fassen – ein tragbares ›Museum‹ in einer Box. Was sich in solchen Beispielen bemerkbar macht, ist ihre Ambiguität sowie sich deutlich abzeichnende Überlagerung unterschiedlicher Modalitäten und Status.⁷² Dies führt uns wiederum zu dem Gedanken, dass Objekte in Ausstellungen (und damit auch Ausstellungen als Objekte *et vice versa*), fern eines hermetisch geschlossenen Objektbegriffs (wie diesen etwa Heidegger umzeichnet) verstanden werden müssen, sondern viel eher als Quasi-Objekte begriffen, d.h. in ihrer Dinghaftigkeit und Agilität.

Im Anschluss an die bereits skizzierten Überlegungen u.a. von Gustav Roßler, Bruno Latour und Michel Serres sind dann jener Koffer oder jenes Magazin nicht lediglich isolierte Artefakte, sondern akteurielle Entitäten, die in einer Ambiguität in Erscheinung treten und damit sowohl im ästhetischen als auch im institutionellen Sinne unterschiedliche Weisen versammeln und überlagern. Andreas Folkers bringt dies wie folgt auf den Punkt:

»[...] Dinge [können] nicht als einfältige Objekte, sondern als vielfältige Versammlungen verstanden und beschrieben werden [...]. Ein Verständnis des Dings als Versammlung kann sich dabei auf die Etymologie des Wortes Ding stützen, worauf in jüngerer Zeit Bruno Latour hingewiesen hat [...]. Das althochdeutsche Wort *thing* bezeichnete nämlich eine vielfältige Versammlung und keinen einheitlichen Gegenstand.« (Folkers 2013, 25f.; vgl. Latour 2007)

Objekte in Ausstellungen sind demnach sowohl in einer Versammlung zu begreifen als auch selbst als Versammlungen zu sehen – als Versammlungen, die unterschiedliche Referenzen, Konnotationen und Umgangsweisen implizieren, aber auch evolvieren und produzieren.

71 Es handelt sich um eine Schachtel in einem Koffer, die Fotografien, Miniaturrepliken und Reproduktionen Duchamps Arbeiten umfasst. Siehe hierzu die Aufführung des Objekts auf der Website des MoMa, New York (vgl. The Museum of Modern Art 1999). Als spannungsgeladen zeigt sich an dieser Stelle die Frage, weshalb in diesem Kontext aber von einem Museum und nicht etwa von einer Ausstellung gesprochen wird. Und auch wenn hier gerade nicht für eine radikale Abgrenzung plädiert werden soll, so könnten zumindest die mit dem Koffer einhergehenden Konnotationen des Konservierend-Bewahrenden die Initialzündung dafür liefern, dies im Kontext des Museums zu verorten. Gleichwohl ist auch hier die Praktik des Ausstellens präsent, denn der Koffer fällt nicht auf die Funktionsweise eines Archivs oder Depots zurück, sondern impliziert auch die Ausstellbarkeit. Im Kontext des vorliegenden Kapitels gestaltet sich *La Boite-en-Valise* aber vor allem im Hinblick auf seine Ambiguität als besonders spannend und relevant.

72 Kunsthistorisch betrachtet wäre ebenfalls zu fragen, inwiefern solche ›Statusüberlagerungen‹ von Objekten nicht auch in gänzlich anderen Kontexten und Epochen nachgezeichnet werden können.

5. Existenzweise Ausstellung

Wie bereits im Laufe des Kapitels aufgezeigt, bedingt eine Auseinandersetzung mit Objekten polyvalente Zugriffe und Umgangsweisen. Mit der Fokussierung der Performanz rücken die Gelingens- und Misslingensbedingungen von ›Situationen‹ ins Bild und verlagern die Aufmerksamkeit stärker in Richtung der Frage nach den Milieus, die dabei entstehen und zugleich vorausgesetzt werden. Mit dem Begriff des Quasi-Objekts nach Serres und Latour wurde außerdem ein Zugriff aufgezeigt, der das Objekt in seiner aushandelnden Schwellenfunktion denkt. Was all jene Überlegungen andeuten, ist eine grundsätzliche Verschiebung hin zu einer Modalität, die nicht nach der Identität von Dingen Ausschau hält, sondern ihre Bedingungen und Konfigurationen befragt und damit die jeweilige ›Existenzweise‹ in den Fokus rückt. Der Begriff der Existenzweise avancierte in Ansätzen Latours, im Rückgriff vor allem auf Etienne Souriau und Gilbert Simondon, mit zu einem zentralen Terminus. Dabei geht es Latour bei jenem Begriff vor allem darum, eine Pluralität zu etablieren – ein diplomatisches Dispositiv, das über die dichotome Vorstellung von Subjekt und Objekt hinausgeht (vgl. Latour 2014, 28). So schlägt Latour in seiner Monografie »Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen« (2014) vor, unterschiedliche Existenzmodi auf eine ökologisierende (statt ›modernisierende‹) Art und Weise zu verhandeln, die jeweils ihren eigenen »Bedingungen des Gelingens und Misslingens« (ebd., 53) folgen. Jene Bedingungen seien jedoch nicht als Sprachspiele zu verstehen, sondern als Seinsmodi (vgl. ebd., 57). Dabei definiere jeder Modus einen eigenen Modus des Wahrsprechens, der nichts zu tun habe mit der epistemologischen Definition von wahr und falsch (vgl. ebd., 99). So verweist Latour darauf, dass eben deshalb gravierende Kategorienfehler entstehen, weil wir es gewohnt sind, die unterschiedlichen Modi nach ›falschen‹ Maßstäben zu messen (vgl. ebd., 52). Demnach erfasse jeder Modus die anderen Modi »nach seiner eigenen Art von Existenz – und mißversteht sie alle auf eine jedesmal besondere Weise« (ebd., 308). Zugleich bedeutet dies aber auch, dass es den Modi erlaubt sein muss, unabhängig von institutionellen Zuschreibungen in Resonanzen zueinander zu treten (vgl. ebd., 645f.), denn »[j]eder Modus nimmt alle anderen unter seine Obhut« (ebd., 646). Die jeweiligen Modi ›aktivieren‹ Entitäten folglich auf ihre jeweils ganz eigene Art und Weise, die, der dichotomen Vorstellung nach, einem ›anderen‹ Modus anzugehören scheinen. D.h. während Entitäten, die wir nach der ›alten‹ Vorstellung z.B. mit ›Recht‹ verknüpfen, aus dem Modus des ›Technischen‹ herausfallen würden, erlaubt der Zugriff der Existenzweisen – das ökologisierende Verständnis – eben jene Entitäten mit heranzuziehen und deshalb Resonanzen zu produzieren. So heißt es in Analogie dazu: »Für die Wesen der Fiktion ist alles, selbst die Natur, selbst das Recht, selbst die Wissenschaft, eine Gelegenheit der Ästhetisierung.« (Ebd.)

[NET]/[PRÄ]

Um eine explizite Untersuchung der Existenzmodi zu ermöglichen, zeichnen sich in Latours Denken vor allem zwei Modalitäten ab – das Netzwerk sowie die Präposition, [NET] und [PRÄ].⁷³ Während das Netzwerk (weiter hergeleitet von der bereits angesprochenen Akteur-Netzwerk-Theorie) das Versammelt-Werden von unterschiedlichen Entitäten sichtbar werden lässt, bietet die Präposition eine Art ›grundlosen Grund‹, eine Form von Gerichtetheit, die das Sich-Entwickeln auf die eine oder andere Weise beschreibt. So zeigen diese beiden ›Befragungsarten‹ im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Ausstellungen auf, dass es insofern produktiv sein kann, das Netzwerk einer Ausstellung aufzurufen sowie Ausstellungssituationen präpositional zu verstehen, als es ermöglicht unterschiedliche Entitäten zusammenzubringen, die sonst aus der Betrachtung schlicht und ergreifend herausfallen.

Dem Ansatz der ökologisierenden Praktik von Existenzweisen sowie dem Netzwerkgedanken nach stellt sich im Hinblick auf Ausstellungen folglich die Frage, welche Entitäten mit in den Fokus rücken und welche Verschiebungen sich schließlich dadurch ergeben. Wenn wir mit dem Spiel beginnen würden, Dinge zu (ver-)sammeln, die sich an Ausstellungen beteiligen, oder anders formuliert, die Ausstellung überhaupt erst als solche materialisieren bzw. hervorbringen, dann werden wir uns schnell der Problematik der Abgrenzbarkeit bewusst. Aber fangen wir dennoch zuerst an: Sockel, Bilder, Skulpturen, Klebestreifen, Rahmen, Nägel, Schrauben, Farbe, Boxen, Raumplan, Wassergläser, Akkuschauber, Schere, Leiter, Antrag, Plakat, Zettel für die Mailingliste, Feuerlöscher, Instagram-Account, Laptop, USB-Stick, Bodenbelag, Vorhang, Beamer, Besucher:innen, Messeteppich, Leinwand, Serviertabletts, Spachtelmasse, Bohrer, Sitzkissen, Schiebetür, Podest, Pinsel, Abdeckfolie, Arbeitsschuhe, Fensterfolie, Neonröhre, Moltonvorhang, Klingel, Künstler:innen, Klebeband, Transportwagen, Smartphone, Papiertücher, Kurator:in, Kabel⁷⁴ – die in jede Richtung erweiterbare Liste, die bloß einen groben Auszug bietet, stellt uns vor mehrere Fragen. Die Aufzählung, die sich irgendwo zwischen einer Einkaufsliste, einer Inventurübersicht und den Angaben der verwendeten Materialien bei künstlerischen Arbeiten verortet, produziert sogleich Kontinuitäten sowie Diskontinuitäten. Zum einen vollzieht die Liste eine Art

73 Zwar gehören zu Latours Gruppe 5 der Metasprache der Untersuchung drei Existenzweisen, nämlich [NET]zwerk, [PRÄ]position sowie [DK]Doppelklick (vgl. Latour 2014, 654; Anhang), doch fokussiert sich die vorliegende Arbeit vor allem auf die ersten beiden Existenzweisen, denn diese ermöglichen zwei Zugriffe, von denen sich das vorliegende Kapitel eine besondere Produktivität im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Ausstellungen verspricht (vgl. hierzu auch Latour 2016, 545).

74 Die exemplarische Liste bezieht sich auf die Ausstellung »On Intimacy. Bodies of Matter«, realisiert von der Verfasserin im RfK Düsseldorf (2019).

›Gleichstellung‹, denn die beteiligten Entitäten werden zunächst ohne weitergreifende qualitative Differenzierungen – in Sinne eines Netzwerks – aufgeführt. Zum anderen generieren sich gleich auf mehreren Ebenen Diskontinuitäten. Gehen wir die Liste Punkt für Punkt durch, wird deutlich, dass hier sowohl räumlich als auch zeitlich betrachtet Entitäten versammelt werden, die zunächst unterschiedlichen ›Lokalisierungen‹ anzugehören scheinen: Der Transportwagen, der eine Woche vor Ausstellungseröffnung eine Arbeit aus Berlin nach Düsseldorf brachte und der Antrag, der ein Dreivierteljahr vorher bei der Stiftung eingereicht wurde, sind stets mitwirkend, bringen aber sowohl räumlich, zeitlich als auch materiell weitere, divergierende Positionen mit hinein.⁷⁵ Was aber all die aufgezählten Beteiligten gleichwohl markieren, ist zunächst die Notwendigkeit der Sensibilität für die Heterogenität sowie für die ganz grundlegende Vorstellung dessen, dass wir es schon immer mit Resultaten von Versammlungspraktiken zu tun haben, sobald wir von Ausstellungen sprechen. Doch reicht es nicht aus, lediglich zu markieren, dass Dinge in Relationen zueinander stehen, denn die entscheidende Frage geht darüber hinaus und fokussiert – und erst dann wird diese Überlegung für unsere Fragestellung produktiv – die Qualitäten der jeweiligen Beziehungen und ihre ›Gerichtheiten‹.

Wenn es darum geht, Existenzmodi aufzuspüren, bietet der Modus des Netzwerks ein Prinzip, nach dem die Liste der Entitäten bzw. Wesen definiert werden kann, die »assoziert, mobilisiert, angeworben, übersetzt worden sind, um an dieser Situation beteiligt zu sein. So viele Listen es gibt, so viele Situationen gibt es auch.« (Ebd., 83) Latour führt weiter aus:

»Der Begriff des Netzwerks, wenn ich ihn jetzt ein wenig präzisieren darf, bezeichnet eine *Serie von Assoziationen*, die dank einer *Prüfung* aufgedeckt wird – bestehend aus den Überraschungen der ethnographischen Untersuchung – und die zu verstehen erlaubt, welche Reihe von kleinen *Diskontinuitäten* man *passieren* muß, um eine gewisse *Kontinuität* der Handlung oder Aktion zu gewinnen.« (Ebd., 73)

Das Netzwerk ermöglicht folglich das Heranziehen der »*anderen*«, die man passieren muß, um derselbe zu bleiben oder zu werden – was voraussetzt, [...] daß man nicht einfach ›derselbe bleiben kann‹, sozusagen ›ohne irgend etwas zu tun‹. Um zu bleiben, empfiehlt es sich, zu *passieren* – in jedem Fall ›etwas anderes zu passieren‹ –, und das nennt sich eine Übersetzung.« (Ebd., 83; s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) Durch das Netzwerk können außerdem Trajektorien nachgezeichnet werden, die eine Verflechtung von Momenten von Kontinuität und Diskontinuität voraussetzen. Auf diese Weise entstehen Transzendenzen, »weil zwischen zwei Segmenten

75 Für weitere Ausführungen s. Begriff der Chronoferenz im Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*.

eines Handlungsverlaufs stets eine Diskontinuität besteht, für die diese Transparenzen gewissermaßen der Preis, der Weg und die Rettung sind« (ebd., 301).

»Diese aus diskontinuierlichen Sprüngen bestehende Trajektorie erlaubt es einem Forscher, zu entscheiden, daß beispielsweise zwischen einer Hefekultur, einem Foto, einer Zahlentabelle, einem Diagramm, einer Gleichung, einer Legende, einem Titel, einer Zusammenfassung, einem Absatz und einem Artikel sich trotz der sukzessiven Transformationen etwas *erhalten* hat, was Zugang zu einem entfernten Phänomen gestattet, als hätte man zwischen dem Autor und diesem Phänomen eine Art von Brücke errichtet, die nun andere ihrerseits überschreiten können. Diese Brücke ist das, was die Forscher mit der Formulierung bezeichnen: »den Beweis für die Existenz eines Phänomens liefern.« (Ebd., 81)

Von unterschiedlichen Existenzweisen zu sprechen, und nehmen wir hier die technischen als Beispiel, bedeutet jedoch nicht, dass wir uns auf »technische« Akteure fokussieren, wie immer diese auch aussehen mögen. Demnach bestehen »technische Systeme« genauso wenig »aus« Technik, »wie das Recht nicht *aus* Recht besteht und die Religion nicht *aus* Religion« (ebd., 303). Laut Latour werde die Analyse demnach noch weiter verkompliziert, weil es »überhaupt keinen Bereich gibt, den man für den der »Technik« halten könnte (genausowenig wie einen Bereich des Sozialen, aber das ist eine andere Sache)« (ebd.). Das Technische sei demnach kein Objekt, sondern eine Differenz (vgl. ebd., 318) bzw. eine Bewegung, gekennzeichnet, einst initiiert, von einem hartnäckigen und persistenten Beharren (vgl. ebd., 320).⁷⁶ Demnach greife es auch zu kurz, würden wir versuchen, das Technische auf eine Zweck-Mittel-Relation zurückzuführen (vgl. ebd., 313f.), was auch Gilbert Simondon, wie weiter oben angesprochen, stark macht. Doch anders als Simondon fokussiert sich Latour weniger auf das Objekt, sondern betont umso mehr die Prozesse von Alterierungen und die Akte des Passierens, die solche Positionierungen wie Subjekt oder Objekt erst zur Folge haben. So führt Latour aus:

»Anders als im Titel des Buches von Simondon angezeigt, sollte man sich also nicht dem Existenzmodus des technischen *Objekts* zuwenden, sondern dem Existenzmodus der Technik, der *technischen Wesen* selbst (erinnern wir daran, daß in dieser Untersuchung die Frage »Was ist das *Sein* oder die *Identität* von x oder y?« verlagert wird zu einer anderen Frage: »Wie soll man sich den *Entitäten* oder den Andersheiten, den *Alterierungen* x oder y richtig zuwenden?« (Ebd., 310f.)

76 Den Begriff des Technischen verknüpft Latour mit dem Begriff der Faltung. Dadurch betont er vor allem, dass es sich nicht lediglich um eine Anhäufung von etwas handelt, sondern um ein komplexes Eingestimmt-Sein. Für weite Ausführungen s. Kap. »Agencement_Materialisieren« der vorliegenden Arbeit.

Hierin zeichnet sich eine deutliche Verlagerung ab, die greifbar macht, dass es weniger um die Frage einer ontologischen Bestimmung im Sinne einer Identität geht, sondern um das Fokussieren von Bewegungen und dynamischen Konstellationen, die allesamt ›heterogene‹ Entitäten auf ihre je ganz eigene Weise versammeln.

Um die unterschiedlichen Weisen des Weiteren explizit zu beschreiben, installiert Latour, wie bereits weiter oben angeführt, die Existenzweise der Präposition, mit dessen Hilfe die jeweiligen ›Gerichtetheiten‹ bestimmt werden können:

»Um diese unterschiedlichen Trajektorien zu bezeichnen, habe ich den Begriff der PRÄPOSITION gewählt, der zunächst einmal im grammatikalischen Sinne zu verstehen ist. Es handelt sich nämlich um die *Einnahme einer Position*, die vor der Proposition kommt und über die Art und Weise entscheidet, wie man diese aufzufassen hat; sie bildet deren Interpretationsschlüssel.« (Ebd., 104)

Mit der Präposition werde eine Weise bestimmt »Sinn zu ergeben« (ebd., 335), funktionierend nach den jeweils ganz eigenen Gelingens- und Misslingensbedingungen. Damit wird die Frage nach der Sinnhaftigkeit abgekoppelt von der menschlich verstandenen Deutung oder Intentionalität:

»Wenn man diesen Ausgangspunkt zugesteht, definiert jede Präposition eine Weise, *Sinn zu ergeben*, die von den anderen differiert. Wenn der Rauch auf das Feuer folgt, so nicht deshalb, weil er dessen ›Index‹ in den Augen eines menschlichen Subjekts wäre, sondern weil für die Wesen der Reproduktion dieses die Kraftlinien sind, welche das trockene Holz, in das der Blitz eingeschlagen hat, durchlaufen wird. Der Rauch ist ganz einfach der Sinn, die Richtung, die Bewegung, in die sich das Feuer wirft – ja, das Feuer selbst.« (Ebd., 335f.)

Hier wird deutlich, dass die Dinge eine andere Modalität sowie jeweils eine ganz spezifische Art und Weise des Umgangs verlangen, in Abhängigkeit davon, ob wir es mit Wesen der Technik, der Metamorphose etc. zu tun haben (vgl. ebd., 336.). So spricht Latour ebenfalls davon, dass diese Art und Weise eine andere Form von Sensibilität initiiert und benötigt (vgl. ebd.). Mit dem Begriff der Präposition schlägt er folglich einen Zugriff vor, der es uns in der jeweiligen Situation ermöglicht das entitäre Versammelt-Werden zu konturieren. Die mobilisierten Entitäten sind dadurch nicht lediglich als ein beliebiges Sammelsurium zu begreifen, sondern weisen Verknüpfungen auf, die sich alle wechselseitig bedingen, denn die Präposition »borrows from William James the philosophical notion of something which does not act as a foundation but as something simply positioned before and which gives meaning to what comes next« (Latour 2016, 545). Damit geht die Frage einher, was die jeweiligen Konfigurierungen zu produzieren vermögen, denn, wie bereits an einigen Stellen deutlich gemacht, es ist vor allem entscheidend sich nicht lediglich

die einzelnen ›Knotenpunkte‹ anzuschauen, sondern die Präpositionen, die Konfigurationen, die Arten der Verknüpfungen, die Milieus (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). So wird kaum abzustreiten sein, dass wir intuitiv behaupten würden, dass es – im Falle des Falls – entscheidender wäre, dass eine bestimmte künstlerische Arbeit aus Berlin rechtzeitig im Ausstellungsraum ankommt, als eine Packung Abdeckfolie aus dem Baumarkt nebenan, doch interessieren uns an dieser Stelle gerade die Voraussetzungen und Bedingungen einer solchen ›Selbstverständlichkeit‹. In den Fokus rücken damit Fragen nach Konfigurationen und nach Verknüpfungen zwischen der Folie, der Arbeit, dem Baumarkt und dem Transportwagen, die in ihrer Präpositionalität dann zu einem bestimmten Punkt zur Folge haben, dass sich ein ›Kunstwerk in einer Ausstellung‹ positionieren kann. Der Schwerpunkt verlagert sich damit auf die Überlegung, welche Konfigurationen Situationen entstehen lassen, bei denen so etwas wie ein Ausstellungsobjekt, oder, wie wir es gewohnt sind es zu nennen, ein ›Kunstwerk‹, eine künstlerische Arbeit in einem Ausstellungssetting entstehen kann. Der wesentliche Unterschied besteht darin, nicht von *per se* ›gegebenen‹, den Dingen immanenten qualitativen Unterschieden auszugehen, sondern der Prozessualität jener relationalen Qualitätsstabilisierungen zu folgen.⁷⁷ Wir sind es gewohnt mit Kategorisierungen wie Kunstwerk, Inventar, Instrument⁷⁸ etc. umzugehen, doch das Geworden-Sein dessen – die materialisierten, performativen Akte – werden nur selten in Frage gestellt.

[FIK] x [TEC]

Abgesehen von den beiden grundlegenden Zugriffen, [NET] und [PRÄ], zeichnen sich – so der Ansatz dieses Kapitels – vor allem zwei Existenzweisen nach Latour ab, die im Kontext von Ausstellungen eine sehr präzente Rolle spielen: die Existenzweise Fiktion [FIK] sowie Technik [TEC].⁷⁹ Schauen wir uns zunächst die Existenzwei-

77 Hierarchien sowie die ohne Zweifel bedeutenden Fragen nach Handlungsmacht und (Ding-)Politiken werden im Kap. *Referenz_Institutionalisieren* behandelt. Siehe hierzu außerdem Latour/Weibel 2005; Puig de la Bellacasa 2017.

78 Des Weiteren beschreibt Simondon das 18. Jahrhundert als jenes, welches eine zweifache Entwicklung vorantreibt – zum einen sei es die des Werkzeugs und zum anderen die des Instruments. Als Werkzeug sei dabei »das technische Objekt [verstanden], das es erlaubt, den Körper zu erweitern [*prolonger*] und dafür zu rüsten, eine Geste zu vollführen« (Simondon 2012, 106). Unter einem Instrument verstehe Simondon »das technische Objekt, das es ermöglicht, den Körper so zu erweitern und anzupassen, dass man eine Verbesserung der Wahrnehmung erzielt; das Instrument ist Werkzeug der Wahrnehmung« (ebd.).

79 Mit Sicherheit ließen sich ebenfalls andere Überkreuzungen ins Blickfeld rücken (wie das Politische, das Juristische, das Religiöse etc.), doch das vorliegende Kapitel stellt vor allem die Konfiguration zwischen [FIK] und [TEC] als eine im Kontext von Ausstellungen besonders markante heraus, da diese die implizite Kategorie der ›Kunst‹ mit ökotechnologischen Betrachtungen zu verknüpfen erlaubt (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*).

se der Fiktion an, dann macht sich diese in erster Linie dadurch bemerkbar, dass die Wesen der Fiktion – Romanfiguren, Bilder, Fabelwesen – eine ganz besondere Wertschätzung und Form des Respekts verlangen, da jene ein »besonderes Genre von Realität« (ebd., 338) evozieren. Würde man jene Wesen, wie bislang hauptsächlich der Fall, für bloße Fantasieprodukte halten, würde man demnach einen gravierenden Kategorienfehler begehen (vgl. ebd., 340):

»Die Fiktion ist nicht fiktiv im Gegensatz zur ›Realität‹ (welche ohnehin so viele Versionen besitzt, wie es Modi gibt), sondern weil es genügt, daß die Erschütterung derer, die es mitreißt, aufhört, damit das Werk gänzlich verschwindet. Es ist wirklich Objektivität [FIK], aber in einem eigenen Modus, der verlangt, wiederaufgenommen, begleitet, interpretiert zu werden. Wieder zeitweise Verdunkelungen (*occultations*), aber deren Frequenz, Rhythmus und Pulsieren unterscheiden sich von allen anderen Modi.« (Latour 2016, 352)

Die Existenzweise der Fiktion zeichnet sich des Weiteren durch eine besonders stark ausgeprägte Fragilität sowie eine zu vollbringende Verantwortlichkeit aus, denn nach Latour sei kein anderer Modus »so gierig danach, weiterhin existieren zu können durch die ›wir‹, die zu figurieren diese Wesen beitragen« (ebd.). Es müsste demnach etwas passieren, damit die Wesen der Fiktion existenzfähig bleiben. Was sie verlangen, sei eine stetige Intensität. Die Figuration, die im Zuge dessen angesprochen wird, impliziert ein Verhältnis von Hervorbringungen, die nicht zuletzt auch Subjektivitäten erst entstehen lassen. So führt Latour fernerhin aus: »Wenn das Werk eine *subjektive* Interpretation braucht, so in diesem sehr besonderen Sinn des Adjektivs, daß wir ihm *unterworfen* (*assujettis*) sind, oder vielmehr, daß wir dabei unsere Subjektivität *gewinnen*.« (Ebd., 341) Auf diese Weise wird Subjektivität folglich als ein Resultat der Existenzweise Fiktion begriffen: »Wer sagt, ›ich liebe Bach‹, wird zum Teil das *Subjekt*, das fähig ist, diese Musik zu lieben; er empfängt von Bach, man könnte fast sagen, er ›läßt herunter‹, das, womit er ihn schätzen kann.« (Ebd.) Im Hinblick auf das Werk heißt es, dem Gedanken folgend, dass es

»[...] viele Falten besitzen muß, viele partielle Subjektivitäten hervorbringen muß und daß wir, je mehr wir interpretieren, desto mehr die Multiplizität *derer* entfalten, die es lieben, wie *dessen*, was sie in ihm lieben. Wer sich nie *gehalten* und *her-vorgebracht* fühlt von den Ansprüchen eines Werks, der wird nie von ihm bewohnt werden. Daß man lernen muß, *sich sensibel zu machen* für die Werke, ist kein Einwand gegen ihren wenn auch besonderen Grad von Objektivität. Die Werke bewohnen die Welt, aber auf ihre Weise.« (Ebd., 341f.)

Subjektivitäten bzw., wie Latour es in weiteren Ausführungen bezeichnet, Quasi-Subjekte sind zu verstehen als Resultate von Praktiken. Aus diesem Grund verweist Latours Text mit Nachdruck darauf, dass wir uns vor dem »Konzept der

›Einwirkung auf die Materie‹ hüten« (ebd., 327) müssen. Sich davon zu distanzieren gilt, weil dieses Konzept eine Hyperzentrierung des menschlichen Subjekts voraussetzt, »anstatt darauf zu warten, daß dieses menschliche Subjekt aus *seinen* Werken auftaucht – ein sehr ungerechtfertigtes Possessivpronomen, weil es sie weder beherrscht noch besitzt« (ebd.).⁸⁰ Demnach sei auch Kompetenz nichts ›Vorausgehendes‹, sondern folge *per se* der Performanz (vgl. ebd.). In der nächsten Konsequenz hieße dies wiederum, dass »der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt nur dann hinderlich [ist], wenn man unter diesen beiden Termini unterschiedliche ontologische Regionen versteht [...]« (ebd., 404).

So wird nach einer intensiveren Lektüre Latours deutlich, dass wir es, dieser Logik nach, mit der Existenzweise der Fiktion zu tun haben, sobald es um Kunst im weitesten Sinne geht. Doch zeigt eine Beschäftigung mit Ausstellungen – zumindest dem hier entwickelten Impetus nach –, dass wir es mit einer Existenzweise zu tun haben, die sich nicht lediglich unter [FIK] einordnen lässt. Was Ausstellungen vermögen, ist zwar zum einen sehr wohl eine ›Andere-Welten-Produktion‹, wie sie Latour im Sinne hat (vgl. ebd., 402f.), doch gehen sie zugleich nicht darin auf. Das Aufzeigen der enormen Entitätssketten macht ebendies sichtbar. Von Ausstellungen zu sprechen impliziert nicht nur Kunstwerke, Künstler:innen, Kurator:innen und, wenn es gut geht, auch Besucher:innen, sondern ein komplexes Gefüge an heterogenen Wesen, die zu einer eingestimmten Verknüpfung versammelt werden, sich aufeinander einstellen und sich wechselseitig bedingen. Und eben jenes Bedingen wird vor allem sichtbar, wenn wir die Existenzweise des Technischen heranziehen:

»[...]›[T]echniques‹ underlines the many innovative ways in which materials might be modified to generate tools, tricks, and later technologies. It is simultaneously celebrated by the moderns – to the point of being hyped – and neglected philosophically (Simondon took up the phrase ›mode of existence‹ in his book *Du mode d'existence des objets techniques*).« (Ebd., 544)

So wird auch auf der interaktiv angelegten Website zum Existenzweisenprojekt, von AIME, betont, dass »[w]ithout [TEC] beings, it is impossible for [FIC] to emerge, but [FIC] adds additional variety to [TEC] beings, particularly visible in instances of the aestheticization of techniques (obsolescence, ruin, adjustment, even efficiency).« (National Foundation of Political Science 2020b)⁸¹ Doch vollzieht sich in einer Aus-

80 Der Gedanke der Prozessualität sowie der Korelativität des ›Werks‹ wird vor allem in Etienne Souriaux »Modi der Existenz« erörtert (2015). Die Prozesshaftigkeit und die Gefahr des Scheiterns thematisieren Isabelle Stengers und Bruno Latour in ihrer Einleitung zu Souriaux Text, vor allem mit Hervorhebung des Begriffs der ›Überfahrt‹, die sich im Zuge des ›zu bringenden Werks‹ ereignet (Stengers/Latour 2015, 13).

81 Für weitere Ausführungen zu AIME (›An Inquiry into Modes of Existence‹) s. National Foundation of Political Science 2020a.

stellung gerade etwas, was es nicht zulässt zu sagen, dass das Künstlerisch-Fiktive des [FIK] lediglich eine Unterstützung im Sinne einer infrastrukturellen Stabilisierung durch [TEC] erfährt bzw. dem wiederum etwas hinzufügt. Eine Ausstellung versammelt und lässt passieren auf eine ganz eigene, überlagernde Art und Weise, die sowohl von technisch-beharrlicher Stabilität als auch von Fragilität zeugt, denn die jeweiligen Ausstellungssituationen, die jeweiligen entstehenden Intensitäten sind stets vom Auflösen bedroht. Und wenn wir erneut einen kurzen Blick auf Jeppe Heins *Moving Bench #2* werfen, wird eben jene Überlagerung sichtbar. Es geht nicht darum, dass die Kunstobjekte mit Hilfe von Technik, selbst im erweiterten, heterogenen Sinne, »supportet« werden oder diese wiederum im Gegenzug »aufwerten«, sondern darum, dass die Modi stets vibrieren und schon immer auch von Ambiguitäten heimgesucht werden. Der Sockel kann die Oberhand gewinnen, wir stellen plötzlich fest, dass es bei Kleins Arbeit *Le vide* tatsächlich um die Vitrine geht oder wir werden selbst zu »Objekten« der Ausstellung, indem wir Platz auf einer fahrenden Bank von Hein nehmen. Es ereignen sich demnach auf eine ganz unmarkierte Weise Moduswechsel, die aber jeglichen Ausstellungssituationen zu Grunde liegen. Status transformieren sich, sie metamorphieren und verweisen aufeinander, ohne jemals gänzlich zu kippen. Was die Ausstellung damit vollzieht, ist folglich eine unentwegte Produktion von Spannungen (hauptsächlich, aber nicht ausschließlich) zwischen dem, was Latour als [FIK] und als [TEC] bezeichnet, die sich nicht auflöst, solange eine Ausstellungssituation andauert. Aus eben jenem Grund erscheint es produktiv und gar notwendig, von Ausstellung als von einer eigenen Existenzweise zu sprechen und damit eine Herangehensweise und Verhandlungsplattform zu ermöglichen, die den Beteiligten zumindest im Ansatz gerecht werden kann.

[EXP]OSITION

Im Weiterdenken des von Latour initiierten Existenzweisen-Ansatzes verhandelt die Arbeit die Ausstellung ([EXP]OSITION) als eine eigene Existenzweise, die die jeweiligen nicht-substituierbaren Spezifika des Ausstellens herausstellt. Die Existenzweise Ausstellung zeichnet sich folglich durch eigene Gelingens- und Misslingensbedingungen aus, zeichnet eigene Trajektorien vor und instauriert eigene Wesen. Die im Kontext von Ausstellungen vollzogenen Praktiken, die Arten von Adressierungen und Produktionen von solchen Positionen wie etwa Kunstwerk, Betrachter:in etc., operieren demnach auf eine spezifische Weise, die einerseits von anderen unterschieden werden muss (da eigene Operationen, Logiken und Funktionsweisen) und andererseits aber immer wieder zu Überkreuzungen mit anderen Existenzweisen führt (wie etwa der Technik, der Fiktion, aber auch dem Recht, der Politik etc.). Deshalb steht es gewissermaßen im Fokus dieser Arbeit, jene spezifischen Operationen und Logiken des Ausstellens *qua* einer Parametrisierung dessen herauszuarbeiten und damit die Existenzweise Ausstellung beschreibbar und ver-

handelbar zu machen. Zwar bietet die Parametrisierung eine andere Form der Beschreibung, als Latour dies in der Anlage des Existenzweise-Projekts tut, dennoch lassen sich Verknüpfungen nachzeichnen. Und wenn wir folglich versuchen – ohne es an dieser Stelle in aller Ausführlichkeit entfalten zu können, denn dafür bedürfte es einer eigenständigen Arbeit – die von Latour entwickelten ›Kategorien‹ bzw. Befragungsmomente auf Ausstellungen zu übertragen, dann können diese wie folgt zusammengefasst werden: Als Hiatus von [EXP]OSITION kann zunächst die Ambivalenz zwischen Exponiertheit und Entzug genannt werden, denn Ausstellungen überlagern stets Momente des Präsentischen sowie Sich-Entziehenden. Damit geht eine Trajektorie einher, die am treffendsten als eine Überlagerung oder auch Faltung (von Innen und Außen) beschrieben werden kann. Als Gelingens- und Misslingensbedingungen können des Weiteren einmal das Erscheinen-(Lassen) im affirmativen Sinne sowie das (Re-)Präsentieren im negierend-scheiterten Sinne benannt werden. Damit gehen zugleich die Gelingensbedingung der Produktion von Subjektivität (d.h. auch jeglicher Form von metastabilisierten Positionierungen) einher sowie die damit zusammenhängenden Misslingensbedingung, die sich in einer Nicht-Realisierung dessen (und d.h. im Sinne einer entweder nicht adressierenden oder aber einer gewaltsamen Geste) manifestiert. Als zu instaurierende Wesen können die ›üblichen Verdächtigen‹ genannt werden, wie etwa der/die Künstler:in, Kurator:in, Besucher:in, aber genauso auch – die Gleichrangigkeit dessen betonend – das Kunstwerk, der Sockel, die Institution, der Ausstellungskatalog etc. Und schließlich können auf der Ebene der Alterierungen allem voran die Praktiken des Versammelns und Verhandeln aufgeführt werden, die auch der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen, denn in der achtfachen, nach Parametern und Praktiken aufgespannten Thematisierung von Ausstellungen macht sich der versammelnde Gestus bemerkbar, der einen ökologisierenden Ansatz verfolgt. Ausstellungen machen reflektierbar, sie ermöglichen eine Ebene der Erfahrung, die diese Ebene im gleichen Zug mitthematisiert. Auf diese Weise gestalten sich Ausstellungen als metareflektierende Agencements, die jedoch nicht nur ihre eigenen Bedingungen verhandeln, sondern weit darüber hinausgehen und eine Metareflexion oder gar eine Diffraktion⁸² jeglicher Thematiken ermöglichen – je nachdem, welche Referenzen die jeweiligen künstlerischen Positionen sowie die jeweiligen Ausstellungssituationen jeweils adressieren, welche Narrationen aufgegriffen werden und welche Figurationen dabei entstehen. Als Existenzweise ermöglicht [EXP]OSITION folglich ein modiübergreifendes Verhandeln, das die jeweiligen initiierten Überkreuzungen selbst zu einem expliziten Punkt der Auseinandersetzung zu machen vermag. So können darin etwa das Recht [REC], die Religion [REL] oder die Politik [POL] etc. eine Überkreuzung erfahren und verhandelt werden – jedoch auf eine Weise, die ein stetes Oszillieren und

82 Zur Diskussion des Begriffs in Anlehnung an Donna Haraway vgl. Deuber-Mankowsky 2011.

Befragen der eigenen Bedingungen evoziert und es nicht zulässt, dass die Existenzen auf sich selbst zurückfallen. Die Politik oder die Religion können deshalb gerade darin – in der Existenzweise Ausstellung – auf eine dynamische und selbst-reflexive Weise in Erscheinung treten. Und eben diese Möglichkeitsebene zeichnet [EXP]OSITION aus.

6. Fazit

Was das Kapitel in den Fokus seiner Auseinandersetzung rückte, waren jedwede Entitäten, die wir im Zuge von Ausstellungen antreffen. Ob Sockel, Vitrinen, Sitzmobiliar, Online-Magazine oder Wassermelonen: Das Kapitel plausibilisierte die Notwendigkeit, sich all jenen Dingen zu widmen, die im künstlerischen Ausstellungskontext präsent werden. Ausgehend von einer Transformationssituation mit Jeppe Heins *Moving Bench #2* (2000) wurde die Thematik der Ambiguität von Objekten in Ausstellungen aufgeworfen, denn die sich unerwartet in Bewegung versetzende ›Bank‹ markierte ein Überlagerungsverhältnis, das wir als ein genuin ›ausstellerisches‹ Beschreiben können: Ein Verhältnis der Oszillation zwischen unterschiedlichen Modi und Status, das uns deutlich macht, dass Kunstobjekte nicht in einem essentialistischen Sinne begriffen werden können. Mit einer überleitenden Auseinandersetzung mit dem *objet ambigu* – gewissermaßen als Übergangsobjekt des Kapitels – wurde dann die Frage nach der begrifflichen Handhabung aufgeworfen. Wann können wir von Objekten und wann von Dingen sprechen und welche Implikationen zieht dies nach sich? Vor diesem Hintergrund verfolgte das Kapitel weniger das Ziel, eine Typologie von Entitäten zu entwickeln, als vielmehr ihren prozessontologischen Charakter herauszustellen und die Aufmerksamkeit deshalb auf die jeweiligen Milieus und dementsprechend auch Konfigurationen zu lenken. Angeknüpft an jenen Begriff der Konfiguration wurde im Zuge dessen eine Dreiteilung vorgeschlagen, die unter ›Ordnungen‹, ›Arrangements‹ und ›Figurationen‹ jeweils eine andere Gewichtung im Hinblick auf Momente des Zusammenstellens und Zusammenagierens vornahm und sowohl die relationale Ereignishaftigkeit und Dynamik betonte als auch die unentwegte Bildung von Ordnungen, die sich transversal auf jegliche Verhältnisse auswirkt. So ging es dem Kapitel folglich weniger darum, eine Dings- vs. Objekt-Debatte zu initiieren, sondern Ambivalenzen und Überschneidungen zu diskutieren, die es uns ermöglicht haben, ›Objekte in Ausstellungen‹ als agile Akteure, als Versammlungen herauszustellen, die wiederum unentwegt Kippmomente initiieren.

Im nächsten Schritt rückte das Kapitel explizit die Thematik dessen in den Fokus, welche ›Objekte‹ und vor allem auf welche Weise und in welchen Handlungszusammenhängen diese in Ausstellungen anzutreffen sind. So wurde mit dem Begriff des Quasi-Objekts vorgeschlagen, die Ambiguität von ›Kunstobjekten‹ heraus-

zuarbeiten und aufzuzeigen, inwiefern Kunstwerke sowohl als Resultate von performativen Akten als auch selbstkonfigurierende Entitäten, die Ausstellungssituationen mitbedingen, zu begreifen sind. Davon ausgehend wurde die Notwendigkeit markiert, *in* und *mit* Umgebungen zu denken respektive konkrete Situationen und deren Stabilisierungsvorgänge zu fokussieren. Plädiert wurde dafür, jegliche Entitäten, die sich im Zuge von Ausstellungssituationen mobil machen, mit in den Fokus von Auseinandersetzungen zu rücken und folglich ein ökologisierendes Verständnis stark zu machen. So wurde aufgezeigt, dass auch *Parerga*, das sog. ›Beiwerk‹ nicht im Sinne einer hierarchisch gedachten Beiläufigkeit verstanden werden dürfen, sondern ebenfalls konfigurierend agieren. Von Objekten und Dingen in Ausstellungen zu sprechen impliziert demzufolge, mit Ambiguitäten und Unbestimmtheiten zu hantieren und oszillierende Gesten zu vollziehen. Denn, in welcher Position auch immer, Objekte in Ausstellungen produzieren stets ein komplexes und zugleich fragiles, technisch-fiktionales Gefüge, das unentwegt in Bewegung ist, anspricht, sich zieht, affiziert und verhandelt. Mit dieser Verschiebung wurde schließlich – im letzten Teil des Kapitels – aufgezeigt, inwiefern es produktiv und auch notwendig ist, die Ausstellung als einen eigenen Existenzmodus zu begreifen, der auf eine vibrierend-überlagernde Art und Weise Stabilisierungen produziert und damit erst solche ›Positionen‹ wie etwa ›Kunstwerk‹, ›Beiwerk‹ oder ›Betrachter:in‹ ermöglicht. Im Zuge dessen wurde, in Analogie zu Bruno Latours Matrizen, die jeweiligen Gelingens- und Misslingensbedingungen der Existenzweise Ausstellung [EXP] herausgearbeitet und vor allem herausgestellt, dass sich jene Existenzweise in erster Linie durch ihr Vermögen auszeichnet, Verhältnisse jeglicher Art (ob politisch, religiös, juristisch etc.) verhandelbar und adressierbar zu machen und diese Adressierung aber zugleich mit ›auszustellen‹ und damit nicht zuletzt auch diffraktive Gesten zu vollziehen.