Svetlana Chernyshova

[EXP]OSITION

Die Ausstellung als Existenzweise

Ästhetische, epistemologische und politische Bedingungen des Ausstellens

[transcript] → Edition Museum

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Svetlana Chernyshova
[EXP]OSITION – Die Ausstellung als Existenzweise

Edition Museum | Band 76

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Svetlana Chernyshova (Dr. phil.), geb. 1989, lehrt Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Sie promovierte im Fach Medien- und Kulturwissenschaft im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs »Materialität und Produktion«. Zu ihren Lehr- und Forschungsschwerpunkten zählen Ausstellungspraktiken im Kontext zeitgenössischer Kunst, Bildtheorie, Intimität und Körperlichkeit sowie Diskurse um (post-)digitale Milieus.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Svetlana Chernyshova

[EXP]OSITION – Die Ausstellung als Existenzweise

Ästhetische, epistemologische und politische Bedingungen des Ausstellens

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Publikation wurde als Dissertation mit dem Titel »Existenzweise Ausstellung. Eine ökologische Perspektivierung des Kuratorischen heute« bei der philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereicht.

D61

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

graduiertenkolleg materialität und produktion

Wir danken für die Unterstützung durch die Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf sowie die Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e.V.

ANTON-BETZ-STIFTUNG
DER RHEINISCHEN POST E.V.

hhu Heinrich Heine Universität Düsseldorf

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.
(Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld
© Svetlana Chernyshova

Umschlaggestaltung: Jan Herrmann/Svetlana Chernyshova
Umschlagabbildung: Svetlana Chernyshova
Lektorat & Korrektorat: Jasmina Nöllen
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6796-7
PDF-ISBN 978-3-8394-6796-1
https://doi.org/10.14361/9783839467961
Buchreihen-ISSN: 2702-3990
Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inhalt

Vorwort/Danksagung 9

***Zoom-In:* Einleitung** 13

OBJEKT _ KONFIGURIEREN
Entitäten von [EXP]OSITION versammeln
1. Einleitung 47
2. Objekte/Dinge 51
3. Konfigurationen 62
   Ordnungen 63
   Arrangements 65
   Figurationen 66
4. Objekte-in-Ausstellungen 70
   Milieus 71
   Parerga 76
   Quasi-Objekte 80
   Performativität 82
   Objekte als Ausstellungen 87
5. Existenzweise Ausstellung 91
   [NET]/[PRÄ] 92
   [FIK] x [TEC] 96
   [EXP]OSITION 99
6. Fazit 101

SETTING _ VERRÄUMLICHEN
Ort- und Raumfragen nachzeichnen
1. Einleitung 103
2. Gegenwärtige Verschiebungen 105
   »Critical Zones« 105
   Online-Territorien 111

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3. Raumtheorien 115
Raum im Diskurs des Ästhetischen 116
Kulturwissenschaftliche Überlegungen 118
4. Formate und Grenzziehungen 127
Skalierungen 129
»Welt ohne Außen« 132
5. Orte und Räume 136
Topografie/Topologie 140
Über architektonische Situationen hinaus 144
Szenografie/Display 149
6. Setting: Das Glatte und das Gekerbte 160
7. Fazit 165

KÖRPER _ HERVORBRINGEN

Normierungen und Affizierungen hervorheben
1. Einleitung 169
2. Sinne 171
»Ye Olde Food« 171
Sinnesmodalitäten 173
Bewegung 175
3. Leiblichkeit 177
»Black & White« 177
Leibkörper 181
Embodiment/Enaktivismus 183
Körperbild/Körperschema 186
4. Affizierbarkeit 189
5. Normierung 194
Habitus 196
Partizipation und Involvierung 200
Politische Körper 203
6. Fazit 206

PRÄSENZ _ ERSCHEINEN

Den Ausstellungsakt befragen
1. Einleitung 209
2. *Poor Magic* (»Blind Faith«) 212
3. Präsenz und Ereignishaftigkeit 216
Sinneffekte/Präsenzeffekte 216
Atmosphäre 224
Stimmung 232
Aura 238

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. Erscheinen 243
Wahrnehmungssituationen 244
Dimensionen des Erscheinens 247
Gegenwarten 253
5. Der Ausstellungsakt 261
6. Fazit 268

ZEITLICHKEIT _ RHYTHMISIEREN

Temporale Strukturen eruieren

1. Einleitung 271
2. *Nightlife:* Eigenzeitlichkeit 273
3. Rhythmisieren 281
Verzeitlichung 284
»Ye Olde Food« 286
Ritornell 288
4. Gleichzeitigkeit 291
Interferenz 292
Chronoferenz 293
5. (Dis-)Kontinuitäten 297
Aus-Setzen 297
Ereignis 299
6. Fazit 304

REFERENZ _ INSTITUTIONALISIEREN

Epistemologien der Macht verhandeln

1. Einleitung 307
2. »Dynamische Räume« 309
Zirkulierende Referenzen 313
Referenzebenen 317
3. Über Institutionskritik hinaus 323
Institution 324
Genealogien der Institutionskritik 328
Ansätze des (Post-)Curatorial 340
4. Machtfragen 345
The Exhibitionary Complex 346
Dispositiv 353
5. Epistemologien des Ausstellens 360
Wissen 360
Epistemische Gewalt: Dekolonialisieren/Dekanonisieren 366
6. Kritisches (Ver-)Handeln 372
Das Politische 373

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kritik heute ... 378
7. Fazit ... 381

INTIMITÄT _ EXPONIEREN

Innen-/Außen-Verhältnisse herausstellen

1. Einleitung ... 383
2. »Test Chamber: Isolation« ... 386
3. Historische Kontexte ... 392
   Zwischen öffentlich und privat ... 392
   ›Intime Ästhetik‹ ... 396
4. Exponieren ... 400
   Falten ... 405
   Das Extime ... 411
5. Widerfahren ... 415
   Pathos/Response/Diastase ... 415
   Mit-Sein ... 422
6. *différance*/Relationalität/Alterisierung ... 428
7. Fazit ... 433

AGENCEMENT _ MATERIALISIEREN

Infrastrukturen sichtbar machen

1. Einleitung ... 437
2. »Down to Earth« ... 438
3. Versammlungen ... 448
   Begriffe/Konzepte ... 448
   Diesseits des Netzes ... 450
4. Agencement ... 456
   Zwischen Maschine und Begehren ... 456
   (Re-)Materialisieren: Handlungsmacht ... 466
5. Ökologisieren/Technologisieren ... 470
   Technologische Bedingung ... 470
   Materie/Material/Materialität ... 474
   Ökologien von Praktiken ... 485
6. Fazit ... 493

***Zoom-Out*: Fazit/Ausblick** ... 495

Quellenverzeichnis ... 507

Abbildungsverzeichnis ... 555

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Vorwort/Danksagung

Dinge brauchen ihren Modus, ihr Setting, ihre Zeit. Sie können sich verdichten, Intensitäten erzeugen, sich entschleunigen und unzählige Amplitudenbewegungen vorzeichnen. Wie sehr dies auch auf ein Promotionsvorhaben zutrifft, wurde mir im Verlaufe der letzten Jahre auf eine mannigfaltige Weise deutlich. Denn es ist ein Prozess, der Antrieb benötigt, aber auch gibt, zugleich mit Unbestimmtheit hantiert und vor Herausforderungen stellt: wissenschaftlicher, ökonomischer und nicht zuletzt psychosozialer Art. So vollzog auch meine Arbeit mehrere Amplitudenbewegungen und musste durch so manche Verschiebungen durch: Aus Erkenntnisinteresse wurde Notwendigkeit zur Selbstpositionierung, aus Zwischenstadien die Bereitschaft zur Finalisierung, aus Dauer eine Frage der Ausdauer.

Auch die inhaltliche Ausrichtung dieses Projekts wurde durch wechselnde Dynamiken und Transformationen geprägt, bis die Fragen, die mich umtrieben haben, eine Konkretisierung fanden. Im Verlaufe des Prozesses wurden unzählige Begrifflichkeiten beliebäugelt, Themenfelder beackert, Theorien durchkämmt und neuverhandelt. Wie viele verschiedene Gliederungen in der Zeit daraus entstanden sind, kann trotz eines beinah zwanghaften Habitus des Ab- und Zwischenspeicherns nicht mehr rekonstruiert werden. Was dennoch kontinuierlich blieb, war meine Begeisterung für (insbesondere) zeitgenössische Kunst, ihre Fragen, Rhetoriken und Ausschweifungen. Bestehen blieb auch das Interesse für Ausstellungen und deren Formen des Verknüpfens und Verschränkens: für künstlerische Ensembles und Situationen, die mit Erfahrungsmodalitäten hantieren und sich aber auch stets in ihrer ›Verdingtheit‹ zeigen, ihrem Materiell-Sein, ihren Wanderschaften und Beziehungen. So kam eins zum anderen – oder brachte sich vielmehr wechselseitig hervor. Die 2021 bei der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf unter dem Titel »Existenzweise Ausstellung. Eine ökologische Perspektivierung des Kuratorischen heute« eingereichte Dissertationsschrift liegt nun materialisiert in Form eines (e-)Buchs vor. Ihr Entstehungsprozess versammelt rückblickend ein enormes Arsenal an Textauszügen, E-Mails, Notizzetteln, Schreibtischformationen, Formularen, Eintrittskarten, Klicks, Programmen und insbesondere Personen. Bei Ebendiesen möchte ich mich hier bedanken.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zuallererst gilt mein größter Dank meinen beiden Betreuer:innen Prof. Timo Skrandies und Prof. Vittoria Borsò, die meine Arbeit mit einem unermüdlichen Elan nicht nur begleiteten, sondern ausschlaggebend prägten: mit ihrer unschätzbaren Expertise, ihrem kritischen Blick und ihrer unvergleichlichen Denkweise. Bei Timo Skrandies möchte ich mich insbesondere für seine einzigartige Kompetenz bedanken, nicht nur inhaltliche Knoten wie durch Zauberhand lösen zu können, sondern als Mentor kontinuierlich jedwede Zweifel aus dem Weg zu räumen und mich in meinem Vorhaben vertrauensvoll zu bestärken. Ohne die intensiven Gespräche, ohne die Diagrammatisierungen der Gedanken und Fragen auf Papierzetteln und ohne seine Geduld für die zahlreichen Bewegungen, die mein Projekt im Laufe der Zeit vornahm, wäre die Arbeit nicht möglich gewesen. Von niemand anders hätte diese Dissertation besser betreut werden können. Vittoria Borsò gilt mein herzlichster Dank für ihren jahrelangen Zuspruch und vor allem für ihr energiegeladenes Animieren zur Auseinandersetzung mit theoretischen Gefügen, an die ich mich ohne sie in dieser Intensität nicht herangewagt hätte. Ihrer besonderen Art, sich Phänomenen wissenschaftlich anzunähern, die ich bereits zu Beginn meines Bachelorstudiums kennenlernen durfte, verdanke ich viele Denkbewegungen meiner Arbeit.

Bedanken möchte ich mich darüber hinaus beim DFG-Graduiertenkolleg »Materialität und Produktion« (1678), in dessen Rahmen mein Dissertationsvorhaben startete und dessen impulsgebendes Programm mit Kolloquien, Tagungen und vor allem Diskussionen ich sehr geschätzt habe. Mein Dank gilt hier insbesondere der Sprecherin des Kollegs Prof. Andrea von Hülsen-Esch, den Stipendiat:innen, Kollegiat:innen sowie den PostDocs. Für nachhaltig prägende Diskussionen danke ich außerdem den Teilnehmer:innen des Forschungskolloquiums von Timo Skrandies sowie meinen Studierenden der Heinrich-Heine-Universität und der Hochschule Düsseldorf, die mit ihren Anregungen in Seminardiskussionen immer wieder neue Gedankengänge initiierten. Für das ›Einüben in die Sprache‹ danke ich außerdem Torsten Götte, ohne dessen Engagement mein Werdegang entschieden anders ausgefallen wäre. Ein tiefer Dank gilt ebenfalls Dr. Hans Malmede und Elisabeth Köhler-Burtscheidt, die mein Interesse für philosophische Konzepte und Kunst verankerten und diese Publikation aber zu meinem größten Bedauern nicht mehr miterlebten.

Mein Dank gilt auch dem Institut für Kunstgeschichte und der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität, die mein berufliches ›Zuhause‹ geworden sind und zu meinem vertrauten und unterstützenden Gefüge während der Promotionszeit wurden. Für die großzügige Unterstützung bei der Realisierung dieser Publikation danke ich außerdem der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e.V., der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf sowie dem Zentralen Gleichstellungsbüro. Beim transcript Verlag bedanke ich mich für die reibungslose und produktive Zusammenarbeit sowie bei Jan Herrmann für die geduldige und aufmerksame

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gestaltung des Covers. Für das Zurverfügungstellen der Abbildungen danke ich außerdem allen Künstler:innen, Fotograf:innen, Galerien und Ausstellungshäusern.

Für die entschlossene Unterstützung während der Abschlussphase der Dissertation sowie bei der Fertigstellung dieser Monografie bedanke ich mich herzlich bei Dr. Martin Bartelmus, Dr. Sarah Czirr, Jens Fehrenbacher, Dr. Lena Geuer, Eduard Kremer, Ines Lange, Dr. Arne Leopold, Nina-Marie Schüchter und Dr. Katharina Weisheit. Dass mich meine Kolleg:innen und Freude trotz Urlaubsreisen, Krankheiten und familiären Verpflichtungen tatkräftig unterstützt haben, schätze ich sehr. Ein spezieller Dank gilt Jasmina Nöllen, die mich bei der Korrektur und Fertigstellung dieser Publikation mit ihrem unnachahmlichen Blick für Details begleitete. Ich danke ihr für ihre großartige Unterstützung und Sorgfalt. Für jegliches Ermutigen und einen nicht nur regen, sondern ›mitfiebernden‹ Austausch bedanke ich mich beim Team Timo Skrandies sowie bei Dr. Pamela Geldmacher, Romina Dümler und Julia Reich. Ganz besonders danken möchte ich außerdem Prof. Jürgen Wiener, der mich entschieden zum Finalisieren meiner Dissertation ermutigte. Für das ›offene Ohr‹ und das ›Mit-Sein‹, auch beim Endspurt dieser Publikation, danke ich außerdem von Herzen Silvia Bahl und Pascal Schwendener.

Mein innigster Dank gilt aber meiner Familie, vor allem meiner Schwester, meinen Eltern und meiner Oma – für ihr bedingungsloses Unterstützen bei all meinen Vorhaben und ihrem unerschütterlichen Glauben an mich als Person.

Ohne diesen *Glauben an* wäre diese Arbeit nicht realisiert worden.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zoom-In: Einleitung

Einleitung | S. 13
Begrifflich-historische Rekursion | S. 19
Diskurse um Ausstellung/das Ausstellen | S. 22
Epistemologische Vorbedingungen | S. 26
Das kuratorische | S. 29
Ansatz und Vorgehensweise der Arbeit | S. 31
Module | S. 38

Einleitung

Halboffener Raum, der den Blick unruhig in verschiedene Richtungen schweifen lässt. Durchgang unter einer Gummibandinstallation, die sich organisch, dennoch nicht ohne Strenge, netzwerkartig im Eingangsbereich ausbreitet. Links ein Gang zu einem hell ausgeleuchteten, kleineren Raum. Frontal ein größerer Raum, der sich durch Pfeiler in mehrere Partien untergliedert. Kacheln, schummriges Licht, Eintauchen ins Nicht-Sterile, Wandflächen, Leinwände, Leinentücher, die sich dem Blick in den Weg stellen, Dachfenster. Es riecht ein wenig modrig, doch der Geruch geht unter in dem immer lauter werdenden Stimmengewirr, das aus einem Raum dahinter schallt. Ganz unaufdringlich lockt die beim Eintreten sich etwas weiter vorne links abzeichnende Blackbox aus schwarzem Molton an: Handbewegung, vorsichtiges Wegschieben des Vorhangs, Dunkelheit ohne Kennzeichen und Orientierung. Abtasten des Vorhangs: Es geht weiter, nächster Raum dahinter, Stimmen. Um eine vertikal ausgerichtete, schmale, beleuchtete Vorrichtung mit einem Schlauch herum – eine Art Tropfapparat – sind Besucher:innen, Künstler:innen – Status unklar – versammelt. Es könnten vier, aber auch mehr Personen sein, denn die Dunkelheit lässt keine verlässliche Aussage zu. Bewegungen im Raum mit größter Vorsicht. Ein Schalter wird umgelegt und die Flüssigkeitenzirkulation beginnt. Die fluide Substanz leuchtet in einem gelblich-grünen Ton. Sie wird durch einen dünnen, durchsichtigen Schlauch nach oben gepumpt, um von dort aus, in einer leichten Amplitudenbewegung, in eine ebenso fragil befestigte, vertikal

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ausgerichtete Plastikflasche zu gelangen. Die Öffnung der Flasche ist mit einem modifizierten Strohhalm ausgestattet, sodass die Flüssigkeit in einem langsamen Rhythmus heraustropfen kann, darunter ein Glaskubus mit einer Spiegeloberfläche. Die leuchtende Flüssigkeit tropft auf die Fläche des Kubus und zerspringt dynamisch in alle Richtungen: grünliche, intensiv leuchtende Tropfen in einem Raum ohne Kontur…[1]

Eine Beschreibung einer Ausstellungssituation, wie sie hier fragmentarisch vorgenommen wurde, könnte in viele Richtungen gehen und unterschiedliche Ebenen adressieren. Doch zunächst wirft sie viel eher Fragen auf, die wir gewohnt sind in solchen Kontexten zu stellen: Handelt es sich um eine künstlerische Arbeit? Wer ist der/die Künstler:in? Wie ist der Titel der Arbeit und der Ausstellung? Um welche Kontexte geht es und was bedeutet schließlich dieser neon-grüne Tropf? Doch lassen wir die gewohnten Fragen und ›Eckdaten‹ für einen Moment bei Seite, dann fächert sich eine Mannigfaltigkeit von Facetten auf, die jene Ausstellungssituation begleiten oder gar *bedingen*. Und für eben diese Mannigfaltigkeit interessiert sich die vorliegende Publikation, die drei verschiedene Ebenen dessen in den Fokus rückt, wodurch sich eine Ausstellung auszeichnet, was sie bedingt und welche Effekte dies nach sich zu ziehen vermag: die ästhetische, die epistemologische sowie die politische Ebene. Auf der Ebene der ästhetischen Erfahrung kommen Fragen nach Wahrnehmung, körperlicher Involvierung und Sinnesmodalitäten auf, nach räumlichen und zeitlichen Verhältnissen, nach Materialprozessen. Die institutionelle Anbindung der Ausstellung samt der beteiligten Akteure und Displays sowie der darin produzierten Narrative und Figurationen führt uns zu einer epistemologischen Ebene, die nach dem ›Wissen‹ der Ausstellung fragt, während die Ebene des Politischen just in dem Moment aufblitzt, wenn es etwa um Zugangsmodalitäten, Repräsentationslogiken, die technisch-infrastrukturellen, aber auch sozio-ökonomischen Strukturen – wenn es um Handlungsmacht – geht. Bei jener Konturierung wird schnell deutlich, dass wir es bei einer Ausstellung offenbar mit einer multipel überlagerten Erscheinung, einem ›synthetischen‹ Phänomen zu tun haben, das gänzlich unterschiedliche Entitäten, Ebenen und Modalitäten involviert.

Was vor dem Hintergrund der skizzierten Überlegungen im Fokus der vorliegenden Arbeit steht, ist die Frage danach, was das obig beschriebene Ensemble auszeichnet. D.h. worin unterscheidet sich eine Situation, die mit der Betitelung ›Aus-

1 Bei der Beschreibung handelt es sich um fragmentarische Eindrücke vom Eröffnungswochenende zum Ausstellungsprojekt »Freedom explained logically« im Weltkunstzimmer Düsseldorf (23.03-20.04.2018). Die Situation in der Blackbox, die hier als ›Tropfvorrichtung‹ beschrieben wird, ist eine Arbeit von Thea Nathalia Mantwill (in Kollaboration mit Swinda Oelke und Dries Lips). Bei der leuchtenden Substanz handelt es sich, nach Erläuterung einer der Künstlerinnen, um Algen (s. hierzu Hans Peter Zimmer-Stiftung 2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stellung‹ hantiert, von einer anderweitigen Ansammlung von Dingen? Was macht das Spezifische jener Versammlung aus, die dazu führt, dass die Tropf-Installation, der sie umgebende Raum oder die drum herum versammelten Personen auf eine bestimmte Weise ›erscheinen‹ können? Zugespitzter formuliert: Unter welchen Umständen, unter welchen Bedingungen haben diese grüne Flüssigkeit, der schwarze Moltonvorhang oder die Ansammlung an Personen, eine ›Wirklichkeit‹, eine ›Objektivität‹, die sich weder als absolut noch als beliebig abtun lässt, sondern ihre Wirksamkeit, ihre *Agency* (im Sinne einer ganz spezifischen Handlungsfähigkeit) markierbar und vor allem verhandelbar macht? Eine Antwort auf diese Frage liefert die vorliegende Publikation, indem sie die Ausstellung als eine eigene, spezifische Existenzweise – die Existenzweise Ausstellung/[EXP]OSITION – herausarbeitet. Demnach handelt es sich bei einer Ausstellung nicht nur um ein ›Produkt‹ im Sinne einer ›Show‹ und genauso wenig lässt sich die Ausstellung lediglich als eine Präsentationsform begreifen, sondern bildet eine bestimmte Weise dessen, wie sich Entitäten zu- und miteinander verhalten, welche Konfigurationen (und wie wir später sehen werden: Intraaktionen und Intrarelationen, vgl. Barad 2012, 19; Skrandies 2020, 372) entstehen, aus denen schließlich solche ›Positionen‹ resultieren können, die wir im Kontext von Ausstellungen etwa als Kunstwerk, Betrachter:in, Künstler:in, Sockel u.Ä. kennen. Folglich liegt das Interesse dieses Buchs in genau diesen Momenten begründet und fokussiert die Frage, wie diese spezifische Existenzweise charakterisiert werden kann. So entwickelt die Arbeit einen parametrisierenden bzw. modularisierenden Ansatz, der acht verschiedene ›Konfigurationen‹ herausstellt, die jeweils andere Facetten und Verhandlungsmomente der Ausstellung als Existenzweise thematisieren.

Im Blickfeld steht allem voran das Bestreben, mit diesem Ansatz Prozesse und Praktiken sichtbar zu machen, die aus den meisten Betrachtungen herausfallen, um dadurch insbesondere Verknüpfungsmomente und Überlagerungsstellen zu akzentuieren. Der Begriff der Existenzweise, der im Kontext der Arbeit im Hinblick auf Ausstellungen fruchtbar gemacht wird, geht in erster Linie zurück auf Bruno Latour, der diesen im Laufe eines langjährigen Projekts mit dem Titel »Modes of Existence« (National Foundation of Political Science 2020a) prägte. Im Zuge dessen entwickelte Latour einen Ansatz, der eine entscheidende Verschiebung gegenüber der Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt liefert und stattdessen für eine Mannigfaltigkeit unterschiedlicher »Seinsmodi« (Latour 2014, 57) plädiert.[2] Mit dem Begriff der Existenzweise wird demzufolge nicht nur ein Sprachspiel vollzogen, das eine Diversität an Benennungen liefert, sondern er beschreibt sich voneinander unterscheidende Weisen der Existenz, die wiederum mit eigenen Logiken,

2 Im Zuge dessen benennt Latour fünfzehn unterschiedliche Existenzweisen, was jedoch nicht als eine ›endgültige‹ Aufteilung verstanden werden soll, die keine weiteren Weisen zuließe.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gelingens- und Misslingensbedingungen etc. operieren (vgl. ebd.).[3] Entscheidend ist hierbei, dass es auch bedeutet, die jeweiligen Verknüpfungen und Phänomene ›ihrer‹ Existenzweise entsprechend zu ›messen‹, um, wie Latour es nennt, »Kategorienfehler« (ebd., 52) zu vermeiden.[4] Die akteurielle Kraft, die sich in Ausstellungen ereignet, kann nur dann wirksam sein, wenn sich die Handlungsfähigkeit der jeweiligen Existenzweise entsprechend stabilisieren kann. Die grüne Flüssigkeit im Schlauch gestaltet sich folglich auf eine gänzlich andere Weise, wenn wir diese etwa ausgehend von der Existenzweise der Technik oder der Politik nach Latour denken. Mit der Existenzweise Ausstellung lassen sich aber entschieden andere Momente und Konfigurationen nachzeichnen, die mit der Situation ›Grüne-Flüssigkeit-Molton-Personen-im-Raum‹ einhergehen (die beispielsweise explizit und anders nach der Ebene des Ästhetischen fragen etc.). Was jene Konfigurationen jeweils dezidiert auszeichnet, wird im Verlaufe der Arbeit deshalb ausgehend von acht verschiedenen Perspektivierungen konkretisiert. Das Anliegen dieser Publikation wird demnach nicht darin bestehen, sich als ein Handbuch der Ausstellungstheorie oder ein Ratgeber zur Ausstellungspraxis zu präsentieren, eine ›Typologisierung‹ von Ausstellungsprojekten herauszuarbeiten oder einen Überblick über realisierte Ausstellungen zu liefern, sondern vielmehr einen Ansatz zu entwickeln, mit dem die mit Ausstellungen einhergehenden Prozesse und Praktiken adressierbar gemacht werden können, um diese polymodal bzw. polyfokal[5] nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu verhandeln.[6] Begreifen wir Ausstellung als ein komplexes Ensemble, dann wird es uns möglich, die besondere Art von Verknüpfungen und Handlungsweisen

3 Seinsmodus bedeutet in diesem Sinne nicht – und dies soll insbesondere betont werden –, dass Entitäten eine apriorische ›Klassifizierung‹ erfahren oder einen feststehenden ontologischen Status besitzen, sondern dass diese ihre jeweilige Handlungskraft – wie noch im weiteren Verlauf genauer erläutert wird – einem situativ bestimmten, sich metastabilisierten Modus entsprechend entfalten bzw. daraus hervorgehen.

4 Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Publikation von Birgit Mersmann (vgl. Mersmann 2019). Zwar wird hier ebenfalls eine Verknüpfung zwischen dem Begriff der Ausstellung und Latours Existenzweisenkonzept initiiert, indem etwa nach den Existenzweisen der Ausstellung als »Parlament der Dinge« (ebd., 33) gefragt wird, jedoch funktioniert die Verbindung auf eine andere Weise, da in der vorliegenden Arbeit die Ausstellung selbst *als* eine Existenzweise herausgearbeitet wird. Für eine weitere Auseinandersetzung mit Latours Konzept s. außerdem Laux 2016.

5 Der Begriff des Polyfokalen, der bei Werner Hofmann die Mehransichtigkeit des Bildes bezeichnet (vgl. Hofmann 1998), meint im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit insbesondere den Einbezug mehrerer Blickwinkel.

6 Damit richtet sich die Arbeit in erster Linie an Diejenigen, die ein Interesse am Phänomen Ausstellung und seinem Handlungsmilieu mitbringen – sei es ausgehend von einem Moment der Rezeption, einer analytischen Beschäftigung oder auch im Kontext (eigener) kuratorischer Praxis.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sichtbar zu machen. D.h. wenn wir die Ausstellung als eine Existenzweise ernst nehmen, muss folglich danach gefragt werden, wodurch sie sich auszeichnet, was sie bewirkt und erfordert und welche Effekte sich bei all dem nachzeichnen lassen.

Gegenwärtig lässt sich eine Mannigfaltigkeit an Umdenkbewegungen und Zuspitzungen verzeichnen, die allesamt die Frage nach dem Ausstellen als einer Praktik aufwerfen und verschiedene Formen des ›Zusammenarbeitens‹ ausloten. So gestaltet sich auch die im Bereich des Ausstellens immer unabdingbarer werdende Digitalität nicht lediglich als Ersatz oder Überbrückungslösung, sondern weist Entwicklungen auf, die jene Sphäre des Digitalen als einen neuen Modus erarbeiten – sei es in Form von Online-Messen[7], Ausstellungen im *Second Life*-Format[8] oder virtuellen Rundgängen (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*), die zahlreiche Ausstellungshäuser und Galerien bereits vor dem pandemischen Zustand zu realisieren anfingen. Im Zuge dessen wird eine Fülle an interdisziplinären Fragen präsent. Diese umfassen die Ebene des Ästhetischen, denn es drängt sich die Frage auf, wie sich ein Ausstellen im Digitalen vor allem im Hinblick auf die körperlich-affektive Adressierung und Involvierung gestalten kann.[9] Hinzu kommt die sozio-politisch ausgerichtete Ebene des Zugangs, d.h. welche ›Demokratisierungsbewegungen‹, aber zugleich auch Ausschlüsse nimmt das Digitale vor? Daneben lassen sich ebenfalls Verschiebungen im Hinblick auf die jeweiligen Arbeitszusammenschlüsse und Kollaborationen verzeichnen: Wer arbeitet wie mit wem in welcher Konstellation? Eine weitere Thematik, die im Kontext des Ausstellens an Präsenz gewinnt, ist die (nicht zuletzt epistemologisch verstandene) Frage der Repräsentation, die sich in Hinblick darauf aufstellt, wer bzw. was unter welchen Bedingungen und mit welchem Impetus von wem institutionell sichtbar gemacht wird. Über das Ausstellen werden folglich *Gender*-, aber auch *Race*-Fragen verhandelt, die die hegemoniale Dominanz der institutionellen Matrizen radikal problematisieren und damit epistemologische Prozesse befragen. Operiert das Ausstellen mit Logiken von Machtstrukturen, zeichnen sich unterschiedliche Weisen ab, wie mit jenen Logiken umgegangen werden kann: ob in sich einfügender, reproduzierender, forcierender oder aber unterlaufender Weise. Diese Ebene der Aushandlung von Ordnungen verortet sich aber nicht nur im intersektionalen Bereich von *Race-Class-Gender*, sondern betrifft nicht zuletzt auch die Frage von symbolischen Ordnungen und Matrizen, die über den Besitz bzw. das Zeigen bestimmter Objekte

7 Exemplarisch sei hier die Art Basel 2020 angeführt (vgl. Art Basel 2021).

8 In diesem Kontext lässt sich beispielsweise die Galerie König nennen, die eine als Videospiel agierende Online-Ausstellung realisierte (vgl. Schoder 2020).

9 Hier stellt sich die Frage, inwiefern wir von einem sog. ›Bildschirm-Regime‹ sprechen können, da sich die sinnesmodale Involvierung in einer dominanten Verschränkung mit einem bestimmten medialen Setting vollzieht, dessen Implikationen genauer befragt werden müssen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ausgelotet werden. So markiert die Thematik der Provenienz beispielsweise im Kontext des Humboldt Forums in Berlin (vgl. Savoy 2020) die gewaltige Gewichtung institutioneller Ordnungen und umstrittener ›Zeigeprivilegien‹, die auf eine ganz explizite Weise erkennbar machen, was Ausstellungen ›vermögen‹. Mit diesen kurz skizzierten Überlegungen wird folglich die Bedeutsamkeit der Ausstellung auf unterschiedlichen Ebenen markant. Gleichzeitig bereitet jene Proklamation der Unterschiedlichkeit dieser Ebenen gerade dann ein Unbehagen, wenn wir diese diskursiv soweit voneinander trennen, dass die wechselseitigen Abhängigkeiten und Überlagerungsstellen außen vor bleiben. Deshalb erscheint es umso wichtiger, die Ausstellung aus Verschränkungen heraus zu thematisieren. Denn was die Ausstellung als Existenzweise vermag, ist nicht lediglich eine potentielle Plattform für womöglich ›irgendwie relevante‹ Thematiken zu bieten, sondern die Diskurse als ›Modus‹ bereits entscheidend mitzuproduzieren – und zwar sowohl in einem ästhetischen, einem epistemologischen als auch einem politischen Sinne.

Während sich Ausstellungen gegenwärtig, wie auch viele Bereiche des sozialen Lebens, auf eine nicht übersehbare Weise transformieren, zeichnet die (Kunst-)Ausstellung als ein ganz entscheidender Differenzierungspunkt der selbstreflexive Impetus aus, der ihr inhäriert. Demnach reagieren Ausstellungen nicht lediglich auf gesellschaftliche Umstände und Veränderungen, sondern bringen das Vermögen mit sich, diese zu reflektieren oder gar zu ›diffraktieren‹ (s. hierzu Deuber-Mankowsky 2011), neue Umgangsweisen zu generieren und Prozesse anzustoßen. Dabei geht es jedoch weniger darum, jedweden künstlerisch-sozialen Phänomenen mit der Selbstbezeichnung ›Ausstellung‹ auf eine undifferenzierte und romantisierende Weise eine subversive Kraft zuzuschreiben (oder zu unterstellen), sondern über die Ausstellung als Modus – eine Existenzweise (vgl. Latour 2014) – nachzudenken, die mit ganz eigenen Logiken, Taktiken und Operationen hantiert. Deshalb ist es – nicht zuletzt vor dem Hintergrund von aktuellen Transformationen – entscheidend, ein erneutes »Thinking about Exhibitions« (Greenberg et al. 1996) anzustoßen, denn diese stellen nicht lediglich eine Form des Präsentierens dar, sondern generieren als Existenzweise ein mannigfaltiges Handlungsfeld, das das Vermögen aufweist, nicht nur ›kunstsphärenimmanent‹ wirksam zu sein, sondern Fragen und neuralgische Stellen aufzugreifen, die sich in jedweden Bereichen verorten. Um die vorgezeichneten gegenwärtigen Verschiebungen aber aufgreifen zu können, muss die Ausstellung – so die der Arbeit zugrundeliegende These – als eine Existenzweise begriffen und differenziert fokussiert werden. So stellt auch Mieke Bal in ihrem Essay »Exhibition-ism: Temporal Togetherness« (2020) die Bedeutsamkeit des Ausstellens heraus, indem sie den Begriff des »Exhibition-ism« entwickelt:

> »The word ›exhibitionism‹ is typically used as the converse of voyeurism. In this essay, ›exhibition-ism‹ is a plea for the recognition of the fundamental contempo-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> raneity that defines the cultural practice of exhibiting, and hence, a plea for taking exhibiting under certain conditions as a model for making, presenting, and thinking about art as contemporary. The hyphen distinguishes this word from the conventional noun that denotes the tendency, or desire, to show oneself, in sexual contexts or otherwise. […] Instead, here exhibition-ism turns exhibition practice into a key for what the qualifier ›contemporary‹ can mean for understanding art as emerging from and returning to the social world of today; and ›-ism‹ indicates my conviction that this is an important lead to follow.« (Bal 2020, 19)

An diesen Gedankengang anknüpfend bietet die Arbeit einen Ansatz, der es ermöglicht, die Ausstellung als eine Existenzweise mit eigenen Logiken, Bedingungen und Effekten zu verhandeln und auf diese Weise all die Implikationen und insbesondere produktiven Handlungsmomente adressierbar zu machen, die mit dem Ausstellen einhergehen. Im Zuge dessen entwickelt die Arbeit eine ökologische Herangehensweise, die unterschiedliche Prozesse und Praktiken, die sich im Kontext von Ausstellungen ereignen, fokussiert. Als Phänomene werden Ausstellungen im Kontext dessen folglich nicht als ›rigide Formationen‹ oder Ansammlungen verstanden, sondern als Resultate von Metastabilisierungen – von zahlreichen Prozessen, die stets immer wieder neue Situationen generieren. Dadurch wird es möglich das, was Bal unter »Exhibition-ism« fasst und was an vielen anderen Stellen, wie im Verlaufe der Arbeit noch mehrfach aufgegriffen wird, gegenwärtig unter dem Begriff des Kuratorischen behandelt wird, ausdifferenziert zu betrachten. Deshalb entwickelt die Arbeit *qua* Modularisierung bzw. Parametrisierung einen Zugang zu einem höchst komplexen und überlagerten Phänomen Ausstellung, das nun in unterschiedlichen Konfigurationen plausibilisiert wird. Bevor es jedoch konkret um den Ansatz der Existenzweise Ausstellung gehen wird, sollen im Folgenden zunächst einige (insbesondere begriffs- und diskursgeschichtlichen) Felder nachgezeichnet werden, die sowohl mit Ausstellung als Begriff als auch mit Ausstellung als Phänomen einhergehen, um vor diesem Hintergrund deutlicher herausarbeiten zu können, was mit [EXP]OSITION in Verbindung steht und sich zugleich verlagert.

Begrifflich-historische Rekursion

Schauen wir uns zunächst die etymologischen sowie begriffsgeschichtlichen Implikationen des Ausstellens an, dann weisen diese ein breites Spektrum an Bedeutungen, Konnotationen und Verwendungskontexten auf. Das Verb ›ausstellen‹ wird etwa im Goethe-Wörterbuch in erster Linie als »öffentl[ich] zur Schau stellen, zeigen« (vgl. »ausstellen«, Goethe-Wörterbuch 2021) definiert. Im gleichen Zug wird darunter aber auch eine breite Palette an weiteren Bedeutungen aufgeführt, die historisch unterschiedlich konnotierte Ebenen anzeigen. So umfasst das Verb zum

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einen den gegenwärtig wohl am meisten präsenten Bereich des Künstlerisch-Kulturellen, indem es im Sinne von »Kunstwerke zur Belehrung, Bildung, Beurteilung, vereinzelt auch zum Verkauf vorführen od[er] der Betrachtung zugänglich machen« (ebd.) fungiert, zum anderen zeichnet es ein Verwendungsspektrum vor, das sich weit über die Kunstsphäre hinausdehnt und das ›Beglaubigen‹ oder ›Bewachen‹ meint. In diesem letzteren, ›kunstentfernteren‹ Kontext bezeichnet Ausstellen das Stellen von Fallen oder Postieren von Beobachter:innen, das Aufbewahren einer Leiche auf dem Paradebett, das öffentliche Verspotten oder Bloßstellen. Daneben impliziert das Verb das Aussetzen von etwas oder jemandem einer Reaktion oder dem Zufall, kann aber auch im Sinne von ›Tadeln‹ und ›Beanstanden‹ in Gebrauch treten, sowie auch als formeller Akt des Ausfertigens einer Quittung, Erklärung o.Ä. (vgl. ebd.).

Etymologisch betrachtet wird das Verb ›ausstellen‹ auf den lateinischen Begriff *exponere* zurückgeführt, bei dem, wie Beatrice von Bismarck in ihrem Text »Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess« (2016) ausführt, »das Suffix *ex* (aus) verbunden ist mit dem Verb *ponere* (setzen, legen, stellen)« (von Bismarck 2016, 140). Jene Bedeutungsdimension von *exponere* mache sich gegenwärtig vor allem explizit in den romanischen Sprachen bemerkbar:

> »Das Bedeutungsumfeld des Lateinischen im Sinne von auseinandersetzen, auslegen, aussetzen, darlegen, darstellen und eben ausstellen klingt in romanischen Sprachen noch nach in der *Exposition* und findet Eingang in den deutschen Sprachgebrauch in den Begriffen des *Exposé*, der vorausschauenden knappen Inhaltsangabe, oder – im fachspezifischen Gebrauch – der *Exposition*, die für die Literaturwissenschaft eine Einführung in die Ausgangssituation, im Bereich der Medizin das Ausgesetztsein von Lebewesen gegenüber schädigenden Umwelteinflüssen bezeichnet.« (von Bismarck 2016, 140)

Das englische *exhibit* lasse sich dagegen, wie von Bismarck hinzufügt, auf das lateinische *exhibere* (dt.: darbieten) zurückführen »und zielt damit begriffsgeschichtlich stärker auf den Aspekt der bewussten Herstellung von Wahrnehmungsverhältnissen ab« (ebd, 140f.).[10] In ihrem Beitrag im historischen Wörterbuch des Mediengebrauchs merkt Daniela Döring zudem an, dass die Begriffe Exponieren und Ausstellen im heutigen (deutschsprachigen) Kunstkontext überwiegend synonym verwenden werden (vgl. Döring 2018, 71). Exponieren weise im Vergleich jedoch eine viel seltenere Verwendung auf, bringe aber mitunter andere Konnotationen mit sich. So lassen sich im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm [1854], wie

10 Des Weiteren stellt Hans Ulrich Gumbrecht heraus, dass das Wort ›Produktion‹, aus dem lateinischen *producere* hergeleitet, »sich auf einen Akt bezieht, bei dem ein Gegenstand im Raum ›vor-geführt‹ wird« (Gumbrecht 2004, 11).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Döring herausstellt, beide Begrifflichkeiten als eigenständige Lemmata nachweisen, doch zeugt der Eintrag zu ›Ausstellen‹ von einer viel breitgefächerteren Verwendung. Unter Exponieren werden im Zuge dessen die Bedeutungsebenen von »Auslegen«, »Deuten«, »Gefahr aussetzen« verzeichnet (ebd.). Wurde an dieser Stelle die Bedeutung des Ausstellens gleichsam sowohl in Bezug auf Bilder, Gemälde, Waren und Leichen – neben all den anderen Bedeutungen – in einem Punkt zusammengefasst (vgl. ebd., 72), habe sich von diesem Punkt aus »der Mediengebrauch des Ausstellens als Geste des öffentlichen Zeigens und Repräsentierens bis hin zum gegenwärtigen Kuratieren von Sammlungen, Werken und Exponaten durch[ge]setz[t] und seine vielfältigen etymologischen Facetten implizit ein[ge]lager[t]« (ebd.) .Was diese Konturierung verdeutlicht, ist die Polyvalenz der begrifflichen Verwendung, die eine breite Palette an Bedeutungen aufweist. Denn trotz der scheinbaren Stabilität des heutigen Gebrauchs des Begriffs Ausstellen im Sinne eines »öffentlichen Zeigens und Repräsentierens« (ebd.), verweisen die etymologischen Zusammenhänge (nicht zuletzt auch im Hinblick auf die erweiterte Konnotation von *Exponieren*) auf eine Komplexität, die weit über ein lineares ›Jemand zeigt (jemandem) etwas‹ hinausreichen. *Exposition* verweist wiederum verstärkt auf die Idee einer Gliederung und Darlegung. Etymologisch wird der Begriff wie folgt hergeleitet:

> »Exposition f. ›Plan, Gliederung‹, Entlehnung von frz. *exposition* ›Auslegung, Erklärung, Darlegung‹, lat. *expositio* (Genitiv *expositiōnis*) ›Darlegung, Entwicklung, Schilderung‹; zu lat. *expōnere*, s. exponieren. Zuerst (18. Jh.) Terminus der Dramaturgie ›Darstellung der Situation, von der die Handlung eines Dramas ihren Ausgang nimmt‹.« (»Exposition«, Pfeifer et al. 1993)

In ihrer Einführung zum Band »Evidenzen des Expositorischen« (2019) setzt sich Elke Anna Werner mit dem Begriff des Expositorischen auseinander und geht ebenfalls explizit auf die begriffliche Unterscheidung zwischen Ausstellung und Exposition ein, indem sie Sigfried Giedions Ansatz aufgreift: »So bevorzugte Sigfried Giedion den Begriff Exposition gegenüber dem der Ausstellung, weil das ›französische Wort exposition – gleich dem Wort Industrie – vieldeutiger wie Ausstellung‹ sei. ›Exposition‹, so Giedion, ›bedeutet zugleich Überblick, Nebeneinanderstellung, Vergleich, Lage, ja selbst im übertragenen Sinne: Darstellung einer Lehre‹.« (Werner 2019, 31; vgl. Korff 2007, 13) Im Kontext ihrer weiterführenden Beschäftigung mit dem Begriff des Expositorischen bei Gottfried Korff und Mieke Bal stellt Werner außerdem folgende Punkte heraus: »Während Korff das Expositorische als gezielte Inszenierung von Wissensbeständen versteht, bestimmt Mieke Bal den Akt des Exponierens oder das Expositorische als eine Form diskursiven, visuellen Handelns, in der drei Felder zur Geltung kommen: Gesten des Zeigens von Dingen mit der Aufforderung ›Sieh hin!‹, das Äußern von Meinungen und Urteilen im Sinne von ›So ist es‹ und der Vollzug solcher Präsentationen in der Öffentlichkeit.« (Werner 2019, 32;

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vgl. Bal 1996; dies. 2002)[11] Ebendiese Bedeutungspolyvalenz klingt auch in dem für die vorliegende Arbeit zentralen Begriff der [EXP]OSITION nach, der im weiteren Verlauf des Texts entfaltet und, wie bereits skizziert, insbesondere im Weiterdenken Latours produktiv gemacht wird.

Diskurse um Ausstellung/das Ausstellen

Als ›Show‹, als ›Beziehungsstiftung‹ (vgl. Bianchi 2007, 54), ›experimentelle Probebühne‹ (vgl. ebd., 53), ›öffentliches Forum‹ (vgl. Koch 1967, 1), ›Dispositiv‹ (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*), ›Netzwerk‹, ›Praxis der Deaktivierung‹ (vgl. Busch 2016, 15), ›Assemblage‹ (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) oder auch als ›Schaustellen‹, ›Instituieren‹, ›Versammeln‹, ›Zirkulieren‹, ›Zusammenwirken von Dingen‹, ›Forschen‹, ›Aggregieren‹, ›Montieren‹, ›as curators do?‹[12], als ›Arretieren und Exponieren‹ (vgl. Busch et al. 2016) – die Liste der fragmentarisch aufgeführten Begriffe zeichnet bereits das dichte Geäst dessen nach, *als was* die Ausstellung bzw. das Ausstellen in gegenwärtigen Diskursen gelesen wird. Bei all der zunehmenden Fülle an Auseinandersetzungen und dem damit symptomatisch einhergehenden gesteigerten Interesse für das Ausstellen zeichnet sich zugleich die Schwierigkeit ab, das Phänomen Ausstellung explizit zu konturieren. So konstatiert auch Anke te Heesen ein Schwinden der begrifflichen Sorgfalt, wenn es um die Begrifflichkeiten des Museums, der Sammlung sowie auch der Ausstellung (ebenfalls wie die des Kurators und Kustoden) gehe und markiert den paradoxen Umstand der begrifflichen Unschärfe vor dem Hintergrund der erhöhten Aufmerksamkeit für die Phänomene selbst (vgl. te Heesen 2013, 43).[13]

---

11 Im Hinblick auf die Verwendung der Begrifflichkeiten der Exposition sowie des Expositorischen führt Werner des Weiteren folgende Konnotierungen an: »Steht ›Exposition‹ bei Giedion also für spezifische bedeutungserzeugende Modi des Zeigens in Museen und Ausstellungen und die mit ihnen verbundenen visuellen Erkenntnismöglichkeiten, so verwendet Gottfried Korff die Bezeichnung des Expositorischen für die anschauliche Verdichtung von Inhalt und Form, die in Ausstellungsinszenierungen zur Geltung komme: ›Das Expositorische ist eine bewusst gestaltete, Sinn in komplexer Weise verdichtende Merkwelt (im Unterschied zur realen Wirkwelt […]) – bewusst gestaltet in zweierlei Hinsicht, nämlich inhaltlich und inszenatorisch: inhaltlich nach Maßgabe des aktuellen Wissensstandes, wie ihn die konsistente Fachforschung überliefert, inszenatorisch nach Maßgabe aktueller Wahrnehmungsformen‹.« (Werner 2019, 32; vgl. Korff 2007a)

12 Die Bezeichnungen von ›Schaustellen‹ bis ›as curators do?‹ gehen auf einen Artikel von Gudrun Ratzinger und Franz Thalmair im Kunstforum International zurück (vgl. Ratzinger/Thalmair 2020a, 52). Siehe zu der begrifflichen Auseinandersetzung außerdem das Kap. *Agencement_Materialisieren*.

13 Auch die partizipativ angelegte Enzyklopädie Wikipedia – mag man es als einen ›Indikator‹ heranziehen – liefert symptomatischerweise lediglich erstaunlich kurze Einträge, sowohl zur

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In der Einleitung zum Band »Kritische Szenografie. Zur Kunstausstellung im 21. Jahrhundert« (2015) stellt Kai-Uwe Hemken einen Zuwachs an wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Thematik des Ausstellens fest, die sich vor allem seit um 2005 in Tagungen, (westeuropäischen und US-amerikanischen) Publikationen und Projekten sichtbar mache und sich in solchen Begrifflichkeiten wie »›Neues Ausstellen‹, ›New Institutionalism‹, und ›New Museology‹« (Hemken 2015a, 13) manifestiere. Gleichzeitig vermerkt Hemken eine Inkongruenz der Ansätze, denn die »historische orientierte Forschung einerseits und die gegenwartsbezogen-theorieorientierte andererseits haben bislang nur zurückhaltend einen Austausch praktiziert« (ebd., 13f.).[14] Seit den 1990er Jahren hatte die Kunstwissenschaft vor allem aber das ›Kuratorische Handeln‹ akzentuiert und habe dadurch zu einer »Stabilisierung resp. Institutionalisierung des Themas ›Kunstausstellung‹ beigetragen« (ebd., 16).[15]

Diskurshistorisch bzw. diskursiv betrachtet ist die Ausstellung im Kontext von Kunst aufs Engste mit der Institution des Museums verknüpft, was zum einen zweifelsohne beachtet werden sollte, zum anderen aber die Schwierigkeit mit sich bringt, das Phänomen Ausstellung als solches explizit fokussieren zu können, ohne dieses *per se* durch den Diskurs des Musealen einzuverleiben. So gestaltet sich eine Auseinandersetzung mit Ausstellungen auf eine Weise, die sowohl institutionelle Entwicklungen mitberücksichtigen als auch die eigene Position von Ausstellungen nachzeichnen muss, gewinnt jene in diesem Kontext doch gerade in einer Abgrenzungs- und Verhandlungsbewegung am stärksten an Produktivität. Dabei rückt vor allem die Frage der institutionellen Anbindung als Differenzierungsmerkmal in den Vordergrund. Anke te Heesen führt die Differenzierung zwischen Ausstellung, Museum und Sammlung insbesondere auf die temporalen Aspekte zurück:

> »Während das Museum durch sein Gebäude und seine überzeitlich gültigen Inhalte etwas Dauerhaftes verkörpert, ist der Ursprung der Ausstellung eine temporä-

›Ausstellung‹ als auch zur ›Kunstausstellung‹ und markiert damit eine bemerkenswerte Unverhältnismäßigkeit in Anbetracht dessen, wie viele Bezüge aufgegriffen werden könnten, die bislang aber offensichtlich eher nur vereinzelt diskursiv präsent sind (vgl. »Kunstausstellung«, Wikipedia 2021).

14 Exemplarisch sind hier folgende Publikationen mit einem historisierenden Ansatz anzuführen: Mai 1986; Drechsler 1996; Bollé 1988; Klüser/Hegewisch 1991; Pomian 1998; Ciric 2020.

15 Begleitet wurde jene Entwicklung zudem »von einer nicht geringen Zahl an einzelnen universitären Qualifizierungs- und Forschungsarbeiten, die – mittlerweile veröffentlicht – die Kunstausstellung aus verschiedenen Blickwinkeln (u.a. Partizipation, Publikum, Interaktion, Gender, Kurator/Künstler-Konflikt) betrachten« (ebd., 16). Hier sind folgende Publikationen exemplarisch zu nennen: Reichensperger 2013; Kazeem et al. 2009; Kravagna 2001; Döring et al. 2020; Hoffmann 2015. Hinzu kommen praxisorientierte Ansätze, die als ›Praxishandbücher‹ verstanden werden können: Walz 2016; Schwarz/Teufel 2001; Alder/den Brok 2012; Pöhlmann 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> re Verwirklichung, in der jedes einzelne Zurschaustellen in einer Kette von Präsentationsereignissen steht. Bei einer Ausstellung handelt es sich also zunächst weniger um eine Repräsentation als um eine Verzeitlichung der Präsentation, die kein festes Gebäude besitzen muss, in multifunktionalen Räumen statt in kleinen Kabinetten abgehalten wird und weniger die Versenkung ins Original als den Vergleich des dargelegten Angebots ermöglichen soll.« (te Heesen 2013, 45)

Als Phänomen weist die Ausstellung historisch betrachtet ebenfalls eine Vielfalt von Bezügen auf, denn die historische Entstehung dessen, was uns heute vor allem im Kunstkontext als Ausstellung vertraut ist, entzieht sich einer linearen Genealogie und zeichnet eine ganze Fülle an ›Vorfahren‹ und Entwicklungssträngen auf. So lassen sich im Zuge dessen Bezüge aus dem Bereich des Sammelns anführen, wie sich dieser etwa in den vormodernen, nach Logiken der Ähnlichkeit und Seltenheit funktionierenden Wunderkammern (vgl. te Heesen 2021, 34f.) manifestiert, aus dem auf Geselligkeit und Diskursivität ausgelegten Kontext des Pariser Salons (vgl. Holten 2018) oder auch, wie bereits erwähnt, der Sphäre des Sakral-Rituellen. Auch religiös aufgeladene bzw. rituelle Praktiken, wie sich diese beispielsweise in Grabbeigaben oder Reliquiensammlungen zeigen, weisen Logiken des Zeigens und (Re-)Präsentierens auf und bezeugen nicht zuletzt auch eine theatrale[16] Dimension des Ausstellens (vgl. Döring 2018, 73).[17] Was hier folglich im Hinblick auf die historische Dimension mitschwingt, sind die Praktiken des Sich-Vergewisserns und des temporär-ehrfürchtigen Aufbewahrens. Thematiken und Fragen, die sich an dieser Stelle abzeichnen, verknüpfen das Ausstellen mit einem zeitlichen Aussetzen, einem Herausnehmen, welches eine besondere ›auratische‹ Aufladung impliziert und ein Verhältnis herbeiruft, das im gleichen Zug sowohl Nähe als auch Distanz produziert. Das Ausstellen konstituiert bzw. operiert demnach mit einem paradox gefalteten Außen, es ›zeigt‹ etwas, macht sichtbar, sehenswert, stellt zur Schau, (re-)präsentiert.

---

16 Döring führt im Zuge dessen das mittelalterliche ›Theater des Schreckens‹ und das neuzeitliche ›anatomische Theater‹ an, deren Zeigelogiken sich auch in den »theatralen Schausammlungen der Kunst- und Wunderkammern« (Döring 2018, 73) wiederfinden lassen. Anna Schober betont in ihrer Auseinandersetzung mit Ausstellungen ebenfalls die enge Verknüpfung zwischen Ausstellen und Zur-Schau-Stellen und leitet die Konnotation des Inszenatorischen etymologisch ab (vgl. Schober 1994, 10).

17 So hebt Döring (unter Verweis auf einen Lexikonartikel des Zedlers Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste [1731–1754]) u.a. die rituelle Dimension des Ausstellens hervor, die auf seine bereits erwähnte, ins 4. Jh. zurückgreifende Bedeutung als »Ausstellen der Leichen oder Aussetzen der Leichen« (Döring 2018, 70) zurückgeht. Diese ermögliche einerseits ein Bezeugen dessen, dass der Tod tatsächlich eingetroffen sei, und andererseits werde dadurch gleichzeitig die Möglichkeit eines Abschieds und des Erweisens einer letzten Ehre gegeben (vgl. ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hinzu kommt, historisch nachzeichnend, eine weitere entscheidende Dimension: die Ausstellungen inhärierende Sphäre des Ökonomischen, die von Jahrmärkten hin zum Industriellen reicht. Döring konturiert jenes Spektrum wie folgt:

> »Ökonomisch-kommerzielle Praktiken des Ausstellens weisen zahlreiche mobile Erscheinungsformen auf: Von Jahrmärkten, Schaubuden, Kirmessen und Fahrgeschäften über Wanderzirkusse und Menagerien bis hin zu Handelsreisenden und Vorführenden neuer Technologien, Guckkästen, Panoramen und mechanischer Automaten reicht das Spektrum, das wiederum von Kulturtechniken des Bewerbens, z.B. der Reklame, der Anschläge, Anzeigen und Plakate flankiert wird. Das Gewerbe der Schaustellerinnen und Schausteller ist der Unterhaltung, der Sensation und dem Staunen verpflichtet. […] Ihre Praktiken des Darbietens und Zur-Schaustellens sind Vorboten der Gewerbe-, Industrie-, Welt, und Kolonialausstellungen, die im 19. Jh. zu einem Massenphänomen werden, das jene Vorführungen zunehmend mit institutionalisierten, musealen und repräsentativen Zeigetechniken verschränkt.« (Ebd., 72f.)

Damit gestaltet sich die Ausstellung als ein ›Abkömmling‹ unterschiedlicher Sektoren, die sich ansatzweise auch in der heutigen Praxis wiederfinden.

In seiner 1967 erschienenen Monografie »Die Kunstausstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts« bestimmt Georg Friedrich Koch die Ausstellung folgendermaßen: »Die Kunstausstellung ist ein zeitlich begrenzter und örtlich nicht gebundener Schauzusammenhang von Kunstgegenständen, der, nach bestimmten Gesichtspunkten ausgewählt, zu einem besonderen Zweck oder aus einem gegebenen Anlaß gezeigt wird.« (Koch 1967, 5) Kann diese Bestimmung als eine im produktiven Sinne offene Minimaldefinition fungieren, wird sogleich deutlich, dass es einer weitergreifenden Auseinandersetzung bedarf, um nicht lediglich setzend zu beschreiben, was eine Ausstellung ›ist‹ – nämlich ein »Schauzusammenhang« (ebd.) –, sondern welche Bedingungen und Effekte diese nach sich zieht und was sie schließlich als solche überhaupt vermag. In seinem Artikel »Ansichtssache: Kunstausstellung. Diskursive Perspektiven auf ein ästhetisches Phänomen« (2015) betont deshalb auch Kai-Uwe Hemken die diskursive Dimension von Ausstellungen, die die Notwendigkeit einer differenzierten Reflexion offenlegt. Im Zuge dessen stellt Hemken insbesondere Mies van der Rohes affirmatives Ausstellungsverständnis heraus, nach dem diese zum »Indikator und Impulsgeber der gesellschaftlichen Entwicklung [wird] und schließlich zum Konzentrationspunkt gesellschaftlicher Wertsphären wie Wirtschaft, Technik, Philosophie und Kultur« (Hemken 2015b, 359).[18] So schlagen Kathrin Busch, Burkhard Meltzer und

18 Sei van der Rohes Vorstellung zwar, wie Hemken hinzufügt, von einem nicht ganz unproblematischen Bild eines ungebrochenen Fortschritts geprägt (vgl. ebd., 360), müsse die bedeutende Dimension und ›Pioniersrolle‹ dennoch herausgestellt werden, da »die Ausstellung

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tido von Oppeln in ihrem Band »Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten« (2016) vor, die Geschichte des Ausstellens »in erster Linie als Widerstand gegen ein bestimmtes Verständnis von Wirksamkeit [zu] lesen. Als ästhetische Einklammerung soll die Ausstellung eine Kontinuität zur alltäglichen Handlung unterbrechen.« (Busch/Meltzer/von Oppeln 2016, 7) Als zwei genuine Praxen, die das Ausstellen vollziehe, werden das Arretieren und das Exponieren vorgestellt (vgl. ebd., 7f.), denn durch die »Rahmung institutioneller Ausstellungen wird nicht nur ein anderer Gebrauch, sondern auch die ästhetische Einklammerung selbst exponiert« (ebd., 9).

Epistemologische Vorbedingungen

Verschaffen wir uns einen Überblick darüber, welche methodischen Zugriffe auf das Phänomen Ausstellung seit seinem Aufkommen entwickelt wurden, dann macht sich allem voran bemerkbar, dass bislang noch kein etabliertes ›Instrumentarium‹ verzeichnet werden kann, das eine interdisziplinär umgreifende Annäherung an Ausstellungen ermöglichen würde (vgl. Jannelli/Hammacher 2008). D.h. bemühen wir uns um eine Ausstellungsanalyse, dann lassen sich hauptsächlich vereinzelte Annäherungen und Systematisierungsvorschläge anführen, die den Fokus allerdings vornehmlich auf eine bestimmte Ebene setzen. Eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen Ausstellung impliziert damit folglich *per se* die Notwendigkeit einer (Selbst-)Verortung, denn, wie sich auch in den bisherigen Auseinandersetzungen zeigt, es gestaltet sich als ausschlaggebend, *als was* die Ausstellung jeweils begriffen wird – ob lediglich als eine Präsentationsform, eine Show im primären Dienst der Vermittlung, oder aber als ein komplexes Gefüge mit eigenen Logiken und polyvalenten Handlungsweisen. In Abhängigkeit von jenem ›Als‹ gestaltet sich folglich auch die methodische Situation und macht die Komplexität des Unterfangens erkennbar.

In ihrem Text »Interdisziplinäre Methoden der Ausstellungsanalyse. Ein kurzer Überblick« (2015) beschäftigt sich Linda-Josephine Knop mit Ansätzen der Ausstellungsanalyse und setzt sich mit der Positionierung der Museologie bzw. der Notwendigkeit ihrer interdisziplinären Öffnung auseinander. Hierbei zeichnet Knop

---

nicht nur (vereinfacht formuliert) Diskurse […] spiegelt, den Einzelnen zwecks Partizipation präpariert und sich damit als Indikator *außerhalb* von gesellschaftlichen Prozessen verorten, sondern selbst als genuinen *Bestandteil* dieser Prozesse begreifen lässt. Die Ausstellung wäre damit das *Ergebnis* diskursiver Prozesse und nicht das bloße Werkzeug eines neutralen, sich jenseits von Raum und Zeit aufhaltenden Kurators […]. In der Konsequenz müsste von einer ›Ausweitung der Kuratorenzone‹ gesprochen werden, die die Ausstellung nicht mit der Anlieferung und Hängung der Exponate beginnen und mit der Finissage und dem Abtransport enden ließe.« (Ebd., 360f.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

polyvalente Zugriffe nach, die erneut explizit machen, dass das Sprechen über Ausstellungen bisweilen überwiegend durch das Fokussieren einer bestimmten Ebene respektive eines Faktors erfolgt. Lassen sich vereinzelt etwa literaturwissenschaftliche (s. hierzu Buschmann 2010)[19], filmwissenschaftliche[20], theaterwissenschaftliche[21] oder semiotische (vgl. Scholze 2004)[22] Ansätze[23] anführen, zeigt sich die methodische Situation um Ausstellungen bislang – wie wir es an dieser Stelle verallgemeinernd bezeichnen können – entweder in einer primär ›adaptierten‹ (wie etwa im Falle von Film-, Literatur- und Theaterwissenschaften) oder aber einer ›collagierten‹ Form. Die ›adaptierten‹ Ansätze schlagen eine Übertragbarkeit von Methoden vor und nähern sich der Ausstellung auf eine Weise an, die sich indes des Vokabulars und der Faktoren anderer medialer Formate und Phänomene bedient. Hierbei macht sich die Problematik bemerkbar, dass im Zuge dessen Entlehnungen stattfinden, die nicht die notwendige Sensitivität für medien- und formspezifische Nuancen von Ausstellungen liefern können. So geraten vor allem auch semiotische Annäherungen in Kritik, da diese keine primäre Auseinandersetzung mit Momenten des Sensorischen ermöglichen (vgl. Kahlenbach 2008). Auch literaturtheoretisch orientierte Ansätze gestalten sich dahingehend als problematisch, wie auch Angela Jannelli und Thomas Hammacher herausstellen, da diese die Thematik des

19 Wie Knop zusammenfassend ausführt, versucht Buschmanns Ansatz »aufbauend auf der neuen Kulturgeografie und Rezeptionsästhetik, die dreidimensionale Struktur ›Ausstellung‹ als Text zu lesen« (Knop 2015, 175) und schlägt dabei die Analyse folgender Ebenen vor: Erzähler:in bzw. Stimme und Perspektive, Ereignis und Plot, Zeitstruktur und Ereignisfolge, Unterscheidung zwischen synthetischer und analytischer Erzählung, Leser:in im Museum, Leser:in im Raum, Transtextualität, Hypertexte, Metatext (vgl. ebd., 178). Jedoch bleibe »die narrative Lesbarkeit der Ausstellung als Geschichte oder Erzählung […] dabei auf historische Museen beschränkt, da Kunstmuseen laut Buschmann mit anderen Formen des Aufbaus bzw. anderen Ebenen als Erzähltexten arbeiten« (ebd., 175).

20 Hier greifen vor allem Ansätze, die den Begriff der Montage im Kontext von Ausstellungen fruchtbar zu machen ersuchen. Siehe hierzu beispielsweise die Publikation von Beatrice von Bismarck (vgl. von Bismarck 2016, 142). Darin bezieht sich von Bismarck insbesondere auf den Montage-Begriff bei Walter Benjamin (vgl. Benjamin 2002). Siehe hier außerdem auch Rebentisch 2010.

21 Hierbei könnten etwa Begriffe der Performanz, der Aufführung, der Szenografie oder der Inszenierung genannt werden. Siehe hierzu beispielsweise Gronau 2012.

22 Scholze schlägt vor, Ausstellungen – in Entlehnung der Ansätze von Umberto Eco und Roland Barthes – als Zeichensysteme zu lesen. Zur Ausstellung als ›kommunikativer Prozess‹ s. auch Schärer 2003. Einen semantischen Ansatz liefert außerdem Sabine Offe (vgl. Offe 2000). Siehe hierzu auch Bal 2006.

23 Die angeführten Ansätze seien an dieser Stelle lediglich exemplarisch genannt. Siehe hierzu auch den Schwerpunkt »Ausstellungsanalyse« im VOKUS Heft (vgl. Institut für Empirische Kulturwissenschaft 2008). Wie im Verlaufe der Arbeit aufgegriffen wird, lässt sich daneben ein breites Spektrum an weiteren Zugriffen und Disziplinen anführen (etwa Technophilosophie, Medienwissenschaft etc.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

räumlichen Erlebens nicht fokussieren können (vgl. Jannelli/Hammacher 2008, 8). Knop führt außerdem den Punkt an, dass sich die Mehrheit der Ansätze auf eine allgemein gehaltene Weise auf Ausstellungen bezieht und damit nicht zwangsläufig Kunstausstellungen impliziert oder diese gar aus ihrer Betrachtung ausschließt (vgl. Knop 2015, 182). Vor diesem Hintergrund stellt sich folglich zwangsläufig die Frage, welche Methoden und in welcher Konfiguration sich diese als produktiv erweisen können. Damit zusammen hängt auch die Überlegung, wie auch Knop in ihrem Text thematisiert, inwiefern Museologie perspektivisch eigene Methoden entwickeln wird oder ob sich vielmehr eine interdisziplinär verstandene Annäherung als fruchtbar(er) erweisen kann (vgl. ebd.).[24]

Gehen wir zur ›collagierten‹ Form über, dann macht sich darin eine weitere aktuell als präsent zu verzeichnende Tendenz bemerkbar. Knop spricht im Zuge dessen, in Anlehnung an Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2006), von einer »Methoden-Bricolage« (ebd.). Erweisen sich die disziplinär adaptierten Herangehensweisen, wie bereits skizziert, nicht selten als eher begrenzt, »etablieren sich inzwischen Kombinationsmodelle, oder auch eine Methoden-Bricolage […], um sich Ausstellungen zu nähern« (ebd.). So schlagen Muttenthaler und Wonisch, wie Knop herausstellt, etwa vor, die »dichte Beschreibung von Geertz mit einem semiotischen und einem semantischen Ansatz«[25] (ebd.) zu verbinden. So wird mit der ›dichten Beschreibung‹ (vgl. Geertz 1987) ein weiterer Ansatz präsent, der zwar keine explizite Auseinandersetzung im Kontext der vorliegenden Publikation findet, jedoch einige Berührungspunkte aufzeigt, insofern als dieser eine ethnografische Annäherung vorschlägt, die Phänomenen in der Überlagerung ihrer unterschiedlichen Ebenen situativ nachzuspüren vermag.[26] Die Produktivität einer solchen breitgefächerten Annäherung, die unterschiedliche Momente und Ebenen ins Blickfeld rückt, wird gegenwärtig vor allem im Kontext der *Curatorial Studies* sowie dezidiert mit einer Fokussierung des Begriffs des Kuratorischen betont (vgl. Lind 2012). Mit jenem Begriff wird sowohl ein bestimmter Gegenstand – nämlich die Sphäre des Austellerischen

24 Im seinem Band »Kritische Szenografie« stellt Kai-Uwe Hemken außerdem die Bedeutsamkeit der Fokussierung des Dispositionalen heraus, die bei der Analyse von Ausstellungen nicht außen vor bleiben sollte (vgl. Hemken 2015, 377).

25 Mit ihrem Ansatz verfolgen Muttenthaler und Wonisch darüberhinausgehend das Bestreben, wie Knop herausstellt, die Repräsentation der Kategorien *gender*, *class* und *race* in Ausstellungen zu thematisieren (vgl. Knop 2015, 182).

26 Knop stellt dabei zwei Charakteristika im Ansatz von Geertz heraus, das Mikroskopische und das Deutende: »Durch Analyse der Mikroebene können Rückschlüsse auf und Aussagen über größere Zusammenhänge innerhalb des Untersuchungsfeldes, der Makroebene getroffen werden. Es gilt zu beachten, dass die analysierende Person innerhalb der Deutung immer durch Blickwinkel, Fragestellung, Vorannahmen etc. bereits in den Prozess der Rezeption eingebunden ist.« (Knop 2015, 167)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im weitesten Sinne – thematisiert, als auch zugleich ein methodisches Umdenkmanöver vollzogen. So kann eine erneute Diskussion des Begriffs des Kuratorischen, wie diese etwa Beatrice von Bismarck (2021) initiiert, als ein Symptom für die Notwendigkeit gesehen werden, die bisherigen methodischen Ansätze zu reflektieren und den Fokus verstärkt auf heterogene Ebenen, Relationen und Prozesse zu setzen, wie dies die vorliegende Arbeit darlegt.

Das Kuratorische

Eine grundsätzliche reflexive Wendung im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Ausstellen kann vor allem in der seit den 1990er Jahren vollzogenen Fokussierung des Begriffs des Kuratierens bzw. des Kuratorischen verortet werden.[27] In der Einleitung zum Band »Evidenzen des Expositorischen« (2019) schreibt Elke Anna Werner: »In der kuratorischen Forschung werden das Kuratieren von Ausstellungen und kuratorisches Handeln im weiteren Sinne als eine kulturelle Praxis des Zusammenstellens verstanden, in der spezifische Konstellationen von Exponaten, Displaymitteln, Personen, Institutionen, Diskursen und anderen Beteiligten mit einer Verbindung zur Öffentlichkeit gestaltet werden.« (Werner 2019, 30f.)[28] Dabei weist die Thematik um kuratorische Praktiken selbst einige diskursive Verflechtungen bzw. Abgrenzungsbewegungen auf. So thematisieren Irit Rogoff und Jean-Paul Martinon in ihrer Einführung zum Band »The Curatorial: A Philosophy of Curating« (2013) eine Differenzierung zwischen *Curating* und *The Curatorial* (vgl. ebd., ix). Diese kontrastiert das primär auf die ›Show‹ bzw. die Objekte ausgerichtete *Curating* durch das Prozesse und Praktiken in den Fokus rückende *Curatorial*, das zugleich eine Emphase des Diskursiv-Reflektierenden generiert.[29]

In ihrem Beitrag im Wörterbuch des Mediengebrauchs legt Döring eine Reihe von Gegenbegriffen zum Ausstellen dar, worunter für sie – neben Imponieren/Deponieren und Einstellen – ebenfalls das Kuratieren falle. So stellen, Dörings Lesart nach, Diskurse des Kuratierens nicht selten allem voran die Frage nach der Urheberschaft, was wiederum zugleich Momente von Definitionsmacht sowie Politiken des Sprechens bzw. Zeigens in den Fokus rücke (vgl. Döring 2018, 82f.). Die Aufgabe eines ›kritisches Kuratierens‹, das Döring stattdessen befürwortet, ermögliche deshalb vielmehr eine Diskussion eben jener Strukturen und Hierarchien so-

27 Siehe hierzu den Begriff des *reflexiven turns* bei Daniela Döring und Jennifer John (vgl. Döring/John 2015).

28 Hierbei bezieht sich Werner ebenfalls auf von Bismarcks Auseinandersetzung im Text »Ausstellen und Aus-setzen« (von Bismarck 2016).

29 Siehe eine weitreichendere Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten des Kuratorischen, *Post-Curatorial* sowie des Parakuratorischen im Kap. *Referenz_Institutionalisieren* der vorliegenden Arbeit.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wie ein »Eröffnen von gemeinschaftlichen Verhandlungen, Prozessen und unerwarteten und unkalkulierbaren Ereignissen« (ebd., 83; s. hierzu euch Sternfeld/Ziaja 2012). Die Frage nach dem Kuratieren wirft also immer wieder auch Fragen nach der Autor:innenschaft auf, historisch markant beispielsweise als Anknüpfung an die Diskurse um Harald Szeemann (vgl. Müller 2006) bzw. die Figur des ›Ausstellungsmachers‹ der 1970er Jahre oder die immer wiederkehrenden Diskussionen um die Besetzung der jeweiligen documenta. Gleichzeitig lässt sich – einhergehend mit der Implementierung des Begriffs des Kuratorischen – genau da eine Verschiebung festmachen, die die Kuratierendenzentrierung problematisiert und dezentralistische Handlungsformen erprobt.

In ihrem Essay »Das Kuratorische« (2021) betont Beatrice von Bismarck die relationale Dimension des Kuratorischen, die sie vor allem mit Hilfe des von ihr entwickelten Begriffs der Kuratorialität herausstellt (s. hierzu auch von Bismarck 2022). Das Kuratorische wird von der Autorin im Zuge dessen als ein Wissensgebiet und ein kulturelles Handlungsfeld verstanden, »das auf das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur bezogen ist« (von Bismarck 2021, 13) und »einen Praxis- und Sinnzusammenhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren« (ebd.) darstellt. Das Kuratorische wird im Zuge dessen durch vier Begriffe charakterisiert: Kuratorialität, Konstellation, Transposition sowie Gastfreundschaft. Wie von Bismarck zusammenfasst, »zeichnet sich in dieser Terminologie das Kuratorische entsprechend dadurch aus, dass in transpositorischen Prozessen von Kuratorialität bestimmte Konstellationen entstehen, deren situative, temporäre und dynamische Ausformulierungen auf der Basis des Gastfreundschaftsdispositivs erfolgen« (ebd., 93). Dabei wird das Verhältnis zwischen der Ausstellung und kuratorischer Praxis wie folgt beschrieben: »Als Ergebnis, Medium, aber eben auch Werkzeug kuratorischer Praxis wohnt ihr [der Ausstellung, Anm. d. V.] ein Handlungspotential inne, mit dem sie auch an der Gestaltung der Relationen mitwirkt, welche sie ihrerseits konstituiert haben.« (Ebd., 29) Der Begriff der Kuratorialität[30], den von Bismarck insbesondere herausstellt, fungiert als ein Terminus, der dazu verhilft all jene Verhältnisse zu beschreiben, die das Kuratorische herstelle und durch die es wiederum selbst konstituiert werde (vgl. ebd., 13). Dadurch werde die vor allem seit den 1960ern zu verzeichnende Dynamisierung und Fokussierung der relationalen »Konstitution von Rollen, Status und Funktionen der verschiedenen Mitwirkenden« (ebd., 17) beschreibbar.[31] In ihrem Beitrag stellt Werner wiederum,

30 Als ›Parameter‹ der Kuratorialität verzeichnet von Bismarck die kollektive Anlage, die Ausrichtung auf Öffentlichkeit (vgl. ebd., 39) sowie die Zeitlichkeit (vgl. ebd., 49).

31 So schlägt von Bismarck vor, den Begriff des Kuratorischen nicht nur als ein Tätigkeitsfeld zu begreifen, das sich kritisch mit dem Ausstellen befasst, sondern zugleich auch als eine Methode: »Die Auseinandersetzung mit den kuratorischen Relationen erlaubt, eine Methode zum Einsatz zu bringen, die gleichermaßen sinnstiftend für die Ausstellungsgeschichtsschreibung und -analyse wie auch für die eigentliche Gestaltung einer kuratorischen Situati-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wie eingangs bereits angesprochen, den Begriff des Expositorischen heuristisch dem Begriff des Kuratorischen gegenüber, »um über das Gestalten von Konstellationen hinaus verstärkt die spezifischen Gesten des Ausstellens als einem Zeigen, einem Zurschaustellen von Objekten als genuin bedeutungserzeugende Handlung in Museen und Ausstellungen in den Fokus zu rücken« (Werner 2019, 31).

In Anknüpfung an die skizzierten Überlegungen sowohl im Kontext des Kuratorischen als auch des Expositorischen entwickelt die vorliegende Publikation eine Auseinandersetzung mit dem Ausstellen bzw. der Ausstellung, die eine Ausdifferenzierung unterschiedlicher Ausstellungsebenen und Konfigurationen vorzunehmen ermöglicht. Die Ausstellung als eine Existenzweise/[EXP] zu implementieren, bietet zugleich die Möglichkeit, die dem Kuratorischen und dem Expositorischen inhärierenden Fragestellungen mitaufzugreifen und diese ausgehend von einem ökologisierenden Ansatz zu thematisieren, der den Fokus auf unterschiedliche Relationen, Akteure und Praktiken setzt und sich allem voran für Prozesse von Metastabilisierungen interessiert. Dies erlaubt schließlich, nicht von ›fertigen‹, bereits bestimmten Positionen auszugehen, sondern ihr Geworden-Sein und Werden (kritisch) zu reflektieren. Folglich wird jenes ›Es gibt‹[32] von Ausstellungen und damit auch das ›Es gibt‹ von Kunst reflektiert, indem jedoch (etwa in Anlehnung an Haraway und Nancy) nicht nur *über*, sondern auch *mit* Ausstellungen gesprochen wird.[33]

Ansatz und Vorgehensweise der Arbeit

Wie bereits offengelegt, verfolgt die Arbeit einen ökologisierenden Ansatz, der unterschiedliche Prozesse, Akteure und Ebenen in den Fokus rückt und damit eine Kartierung ermöglicht, die nicht lediglich die ›üblichen Verdächtigen‹ des Ausstellens – etwa das Kunstwerk, den/die Kurator:in, den/die Künstler:in und das Publikum – sichtbar macht, sondern gerade die Bedingungen jener Positionen und diskursiver Selbstverständlichkeiten neuverhandelt. Folglich geht es hier nicht um ein konstatierendes Nachzeichnen von (in der Regel zudem menschlichen respektive subjektzentrierten) Beteiligten, sondern um das Erfragen und Sichtbarmachen von Prozessen, Bedingungen, Zusammenhängen und Effekten dessen, was die Arbeit, mit Rückgriff auf Latour, als die Existenzweise Ausstellung [EXP] implementiert. Dabei orientiert sich der Ansatz u.a. an den Überlegungen von Isabelle Stengers

---

on ist. Die Analyse der relationalen Zusammenhänge, Dynamiken und Bedingungen, die die Kuratorialität ausmachen, offeriert damit immer auch Anregungen für eine Methodik kuratorischer Praxis.« (von Bismarck 2021, 85)

32 Für eine Auseinandersetzung mit Martin Heideggers ›Es gibt‹ vgl. Flatscher 2004.

33 Auch von Bismarck betont die Produktivität eines solchen Sprechens ›mit‹ (vgl. von Bismarck 2020, 93).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bzw. ihrem Konzept der Ökologie von Praktiken (2005). Jenes begreift Stengers als ein Tool, das als solches jedoch keine Neutralität für sich beanspruchen kann und folglich situativ zu begreifen ist:

> »What I call an ecology of practice is a tool for thinking through what is happening, and a tool is never neutral. A tool can be passed from hand to hand, but each time the gesture of taking it in hand will be a particular one – the tool is not a general means, defined as adequate for a set of particular aims, potentially including the one of the person who is taking it, and it does not entail a judgement on the situation as justifying its use. Borrowing Alfred North Whitehead's word, I would speak of a decision, more precisely a decision without a decision-maker which is making the maker. Here the gesture of taking in hand is not justified by, but both producing and produced by, the relationship of relevance between the situation and the tool.« (Stengers 2005, 185; s. Kap. *Agencement_Materialisieren*)

Eine Ökologie von Praktiken »does not have any ambition to describe practices ›as they are‹; it resists the master word of a progress that would justify their destruction. It aims at the construction of new ›practical identities‹ for practices, that is, new possibilities for them to be present, or in other words to connect« (ebd., 186.). Womit der Ansatz hantiert, sind dementsprechend nicht vereinzelte, als hermetisch geschlossen verstandene Positionen, sondern Milieus, Umgebungen. Damit folgt die Arbeit in ihrem Bestreben etwa dem, was Mark B.N. Hansen als »eine radikal umweltliche Sichtweise« (Hansen 2011, 366) bezeichnet, und initiiert demzufolge eine multiskalare Auseinandersetzung mit Ausstellungen.

Von einer ›Situiertheit‹ ausgehend orientiert sich die Arbeit des Weiteren an Donna Haraways Praktik der Partialität, die sie vor allem im Kontext ihres Konzepts des situierten Wissens stark macht. Darin spricht sich Haraway sowohl gegen Universalismen als auch gegen Relativismen aus, denn nur eine partiale Perspektive, die heterogene Vielheiten umfasst, sei in der Lage einen ›objektiven‹ Blick zu versprechen (vgl. Haraway 2007, 310; 313):

> »Die ›Gleichheit‹ der Positionierung leugnet Verantwortlichkeit und verhindert eine kritische Überprüfung. In den Objektivitätsideologien ist der Relativismus das perfekte Spiegelbild der Totalisierung: Beide leugnen die Relevanz von Verortung, Verkörperung und partialer Perspektive, beide verhindern eine gute Sicht. Relativismus und Totalisierung sind ›göttliche Tricks‹.« (Ebd., 312)

Eine kraftgebende Alternative zum Gespann von Totalität und Relativismus zu liefern vermag folglich nur »eine Vielfalt partialen, verortbaren, kritischen Wissens, das die Möglichkeit von Netzwerken aufrechterhält, die in der Politik Solidarität und in der Epistemologie Diskussionszusammenhange genannt werden« (ebd., 311). Diesen Überlegungen folgend vollzieht die Publikation deshalb partielle

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Situierungs- und Lokalisierungsbewegungen, bei denen jeweils ganz konkrete Ausstellungssituationen zum Ausgangspunkt der Diskussion genommen werden, was der Arbeit schließlich eine dialogische Entwicklung von Fragestellungen ermöglicht. Versammelt die Schrift eine Fülle an unterschiedlichen theoretischen Zugriffen und Ansätzen, versteht sich diese gleichzeitig jedoch nicht in einer dichotomen Unterscheidung zwischen Theorie und Praxis, sondern folgt viel eher den Überlegungen Michel Foucaults und Gilles Deleuzes, die die Theorie nicht etwa als Ausdruck, Übersetzung oder Anwendung einer Praxis sehen (vgl. Foucault/Deleuze 2002, 382), sondern selbst als eine Praxis: »[E]ine lokale und regionale Praxis: eine nicht totalisierende« (ebd., 384).

Als eine »lokale und regionale« (ebd.) Praxis des Versammelns sieht die Publikation vor, sich ökologisch mit Ausstellungsformationen auseinanderzusetzen, indem sie inmitten von Situationen ansetzt, Fragestellungen formuliert, Begriffe diskutiert, Denkströmungen konturiert und in ihrer Verflechtung verhandelt. In diesem Bestreben zeichnet sich die Arbeit folglich selbst als eine quasi-kuratorische Praxis ab, die das Versammeln, (Kon-)Figurieren und Verhandeln zu ihren Hauptmodalitäten macht.[34] Und so finden sich in den acht Modulen bzw. Kapiteln jeweils ganz spezifische Konfigurationen unterschiedlicher Ansätze wieder, die jeweils eine andere Gewichtung vornehmen. Zustande kommt im Zuge dessen eine breite Varianz der jeweils herangezogenen und von Kapitel zu Kapitel differierenden Begrifflichkeiten und Theorien. Damit zeichnet sich die Arbeit durch eine Heterogenität der versammelten Zugriffe aus, die von kunsthistorischen, museologischen, philosophiegeschichtlichen, bildwissenschaftlichen, soziologischen, politischen, diskursanalytischen über ästhetische, phänomenologische, prozessontologische zu medienökologischen, enaktivistischen, neomaterialistischen und posthumanistischen Diskursen reichen. Setzend, spekulierend, verhandelnd und fabulierend entwickelt die Monografie einen Ansatz, der in seinem versammelnden Gestus neue Perspektiven und Überlagerungen entstehen lässt. Damit vollzieht die Arbeit aber folglich nicht nur eine ›Reflexion‹ des Phänomens Ausstellung, sondern initiiert das, was Astrid Deuber-Mankowsky in Anlehnung an Donna Haraway als Diffraktion bezeichnet:

> »Diffraktionsmuster zeichnen die Geschichte von Interaktionen, Überlagerungen, Verstärkungen und Differenzen auf. Diffraktion handelt, wie Haraway daraus schließt, von einer heterogenen Geschichte. Diffraktion liefert keine Abbilder und folgt nicht dem Modell der Repräsentation. Diffraktion beruht nicht auf der Differenz von Original und Kopie, sondern handelt von Nachträglichkeit und

34 Da es sich, wie im Verlaufe des Texts noch expliziter thematisiert wird, nicht zuletzt auch um eine ethisch-politische Dimension handelt, lässt sich hier ebenfalls eine Verknüpfung zu Felix Guattaris ökosophischer Denkweise nachzeichnen (vgl. Guattari 1994).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> der Verbindlichkeit von Ereignissen, die immer schon vorbei sind und anderswo stattgefunden haben. Eben deswegen eignet sich Diffraktion als optische Metapher für situiertes Wissen. Statt die technowissenschaftliche Realität zu reflektieren gilt es, so Haraway, die Strahlen der Technowissenschaften zu beugen, um vielversprechendere Interferenzmuster für unsere Leben und unsere Körper aufzunehmen.« (Deuber-Mankowsky 2011, 91)

So werden die ästhetischen, epistemologischen und politischen Bedingungen des Ausstellens und damit einhergehend die Implikationen und Effekte der Ausstellung auf eine Weise perspektiviert, die eine ›diffraktive‹ Doppelbewegung vollzieht. Jene Doppelbewegung ergibt sich daraus, dass die vorliegende Arbeit in ihren Kapiteln bifokal operiert, was sich auf eine direkte Weise in den Kapitelüberschriften widerspiegelt: Diese bestehen jeweils aus einem Substantiv und einem Verbum. D.h. die acht Grundmodule der Arbeit fokussieren sowohl die mit dem Ausstellen einhergehenden Prozesse und Praktiken (und finden ihren Ausdruck in Form eines die jeweilige Richtung vorzeichnenden Verbs) als auch die agil-dynamischen ›Resultate‹ in und von Ausstellungen, die als Parameter verstanden werden (und dementsprechend als Substantive in Erscheinung treten). Die Verknüpfung zwischen den Prozessen bzw. Praktiken und den jeweiligen Parametern gestaltet sich damit in einer präpositionalen Form. Um dabei die Gerichtetheit der jeweiligen Konfiguration klarer zu konturieren, wird jedes Modul von einer beschreibenden (und gleichermaßen ein wenig imperativischen) ›Devise‹ begleitet, die ihren Platz im Inhaltsverzeichnis des jeweiligen Kapitels findet.[35] D.h. die Module rücken jeweils eine ganz spezifische Konfiguration in den Vordergrund, die einen Aufschluss über konkrete Vorgänge und deren als dynamisch verstandenen Effekte und Bedingungen geben.[36] Es findet folglich jeweils eine Verhandlung von einem ganz bestimmten Momentum des Ausstellens statt, die bei einem ganz konkreten Parameter – wie etwa dem Objekt oder der Zeitlichkeit – ansetzt und dieses im Hinblick auf sein Geworden-Sein

35 Dies erfolgt nicht zuletzt auch in Anlehnung an Latour, dessen Schriften stets von einem ›Das gilt es also zu tun‹ begleitet sind. Vgl. hierzu beispielsweise das ›Inhaltsverzeichnis‹ zu Latours »Existenzweisen« (Latour 2014).

36 Der Terminus ›Parameter‹ komme dabei, wie Manuel DeLanda spezifiziert, »from scientific models of physical processes. Whereas variables specify the different ways in which an object being studied is free to change (its ›degrees of freedom‹) parameters specify the environmental factors that affect the object.« (DeLanda 2006, 7) Unter Praktiken werde indes das verstanden, was sich, wie Kathrin Busch in Anlehnung an ›neueren Praxistheorien‹ entfaltet, einem »intentionale[n], subjektzentrierte[n] Handlungskonzept« (Busch 2016, 15) entzieht, denn »Praktiken haben ihren Ort im Zwischenbereich zwischen Menschen und Dingen, auf die sich die Handlungsmacht verteilt« (ebd., 15). Des Weiteren begleite Praktiken nicht zuletzt auch eine ästhetische, nicht intentional bestimmbare (mit Gumbrecht gesprochen eine präsentische) Komponente, sodass diese offen seien »für Abweichungen, mithin für Ungeplantes, Neues und Erfinderisches« (ebd., 23).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sowie seine Effekte, Bedingungen, (Material-)Prozesse etc. hin befragt. Damit werden das synthetische Phänomen Ausstellung folglich multifokal, achtfach ›zerlegt‹ (oder so gesehen mulipliziert) sowie unterschiedliche Konfigurationen ins Blickfeld gerückt. Die acht Konfigurationen erlauben es auf diese Weise nicht nur die etablierten ›Akteure‹ bzw. Positionen – nämlich das Kunstwerk, den/die Künstler:in und Besucher:in (oder auch den/die Kurator:in) aufzugreifen, sondern entscheidende ›*Agencies*‹ ins Blickfeld zu rücken, die in der Betrachtung bisweilen überwiegend außen vor bleiben. Damit entwickelt die Arbeit einen Ansatz, der (vor allem in der Betonung der Handlungsmacht von Ausstellungen durch den Begriff des Ausstellungsakts, den die Monografie entwickelt) ein Umdenken von Rezeptionsästhetik (s. hierzu Kemp 1985) ermöglicht und eine prozesssensitive Weise der Beschäftigung mit Ausstellungen in Gang setzt.

Entscheidend ist des Weiteren der dem Konzept zugrundeliegende Gedanke der Agilität und Dynamik, vor dem Hintergrund dessen Ausstellung bzw. Ausstellen begriffen werden. Dieser findet seinen Ausdruck im Begriff der Metastabilisierung, der für die hier vorgestellte Auseinandersetzung von zentraler Bedeutung ist. So werden die acht fokussierten Parameter nicht etwa als feststehende Daten verstanden, die zwecks einer Ausstellungsanalyse ›inventarisiert‹ werden müssen, sondern gestalten sich als Resultate von komplexen Prozessen und Praktiken, die immer wieder neu verhandelt und ausgerichtet werden (müssen). Demnach handelt es sich bei den Parametern um Metastabilisierungen: um sich sowie ihre Umgebung immer wieder neu stabilisierende, agile Resultate. So verweist Gilbert Simondon, in dessen Anlehnung der Begriff hier fruchtbar gemacht wird, in seiner Monografie »Die Existenzweise technischer Objekte« (2012) auf die Notwendigkeit, statt eines Stabilisierens von einem Metastabilisieren zu sprechen (vgl. Simondon 2012, 153). Letzteres betone verstärkt das Dynamische und begreife ›Systeme‹ (bei Simondon sind es vor allem technische) als *per se* mit einer Veränderbarkeit einhergehend. Für Simondon handelt es sich um »lebendige[] Systeme, […] die die größte Fähigkeit zur spontanen Organisation zeigen« (ebd., 153). Die Stabilität durch die Vorstellung der Metastabilität bzw. Metastabilisierung zu ersetzen, bedeutet folglich Transformationen als sich stetig vollziehende, ›dazugehörige‹ Prozesse zu begreifen. Dem Begriff der Metastabilisierung inhärieren außerdem zwei weitere, ganz entscheidende Momente: das Milieu sowie die Zeitlichkeit. Während der Begriff des Milieus bei Simondon vor allem in seiner Konzeption des ›assoziierten Milieus‹, das als eine Art wechselseitiger Mediateur agiert (vgl. ebd., 53), als ein grundlegender Aspekt fungiert, ist die Thematik des Milieus bzw. der Umgebung ebenfalls von zentraler Bedeutung für die vorliegende Arbeit, denn die Ausstellung sowie die sich darin (meta-)stabilisierenden Elemente und Positionen werden eingebettet und wechselwirkend – ›intraaktiv‹ und ›intrarelational‹ – verstanden (vgl. Barad 2012; Skrandies 2020). Der Fokus richtet sich folglich auf Ausstellungssituationen als Milieus und vollzieht damit eine ökologisierende Geste. Das zweite entscheidende Moment – die Zeitlichkeit – ist

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dabei insofern von Bedeutung, als das Adressieren und Benennen konkreter Parameter ein zeitliches Geworden-Sein impliziert. D.h. die Zeitstruktur, die mit Metastabilisierungen einhergeht, ist die des *Futur Antérieur*[37] und bringt zukünftig abgeschlossene Handlungen zum Ausdruck. Dem Sprechen über solche Parameter wie etwa Objekte, Intimität oder Setting in Ausstellungen inhäriert damit folglich schon immer eine vorausgreifende Quasi-Nachträglichkeit.

Die jeweiligen Module nehmen im Zuge dessen eine bestimmte Ausstellungssituation zum ›Ausgangspunkt‹ und entfalten eine je spezifische Fragestellung. Die herangezogenen Ausstellungen fungieren als Dialogpartner:innen, in Diskussion derer Verdichtungspunkte entstehen, die das jeweilige Kapitel strukturieren. Dass im Kontext dessen von Ausstellungssituationen gesprochen wird, verweist auf den Umstand, dass hierbei allem voran die Ebene der konkreten, umgebungsbezogenen Erfahrung in den Vordergrund rückt. Der Begriff orientiert sich dabei etwa an John Dewey, der ›Situation‹ wie folgt beschreibt:

> »What is designated by the word ›situation‹ is *not* a single object or event or set of objects and events. For we never experience nor form judgments about objects and events in isolation, but only in connection with a contextual whole. […] In actual experience, there is never any such isolated singular object or event; *an* object or event is always a special part, phase, or aspect, of an environing experienced world – a situation.« (Dewey 2008,72)

Mit der Diskussion von Ausstellungssituationen werden folglich konkrete Kontexte und Erfahrungsformationen ins Blickfeld gerückt und schließlich eine Fraktalisierung vollzogen, denn während an manchen Stellen bei ›kleineren‹ Ausstellungsobjekten angesetzt wird, rücken an anderen Stellen größere Arrangements und Formationen in den Fokus, sodass situativ *Zoom-In-* und *Zoom-Out-*Bewegungen vollzogen werden.[38] Logiken, Praktiken und Bewegungslinien des Ausstellens finden sich damit – *mise en abyme*-artig – im Kleinen sowie im Großen wieder. Ausstellungen ›besitzen‹ also eine Fraktalität, weshalb im Verlaufe des Texts in unterschiedlichen Skalierungen auf die Ausstellungen geschaut wird.

---

37 Auf die temporale Verwendung geht auch Slavoj Žižek in seinem Buch »Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory« (2002) ein: »Lacan more commonly uses the future anterior (also known as the future perfect) in discussing the subject's temporal status. ›By the time you get back, I will have already left‹: such a statement tells us that at a certain future moment, something will have already taken place, without specifying exactly when. This grammatical tense is related to Freud's Nachträglichkeit. deferred action. retroactjon. or ex post facto action […].« (Žižek 2002, 257). Siehe hierzu außerdem Hayles 2017.

38 Siehe hierzu auch den Begriff der ›kuratorischen Situation‹ (vgl. Holten et al. 2018), ›*Exhibition as Situation*‹ (vgl. Doherty 2006) oder ›architektonische Situation‹ (vgl. Schaal 1986).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bei den zur Diskussion herangezogenen Ausstellungen bzw. Ausstellungssituationen handelt es sich um zwischen 2017 und 2021 überwiegend in Deutschland (und vor allem in Düsseldorf) realisierte Projekte im Kontext zeitgenössischer Kunst (›etablierte‹ Häuser sowie Off-Räume). Im Zuge der zahlreichen Exkurse und Herleitungen tauchen des Weiteren einige historische Beispiele auf, die hauptsächlich die Ausstellungslandschaft im westeuropäischen Bereich umfassen. Bei den meisten zeitgenössischen Beispielen handelt es sich um Ausstellungen, die von der Verfasserin selbst besucht wurden, was sich u.a. in der stark erfahrungsexplizierenden Schreibweise der Kapitel widerspiegelt.[39] Entscheidend ist außerdem, dass es sich explizit um Kunstausstellungen handelt, denn die erarbeiteten Module ließen sich zwar auch auf andere Kontexte des Kuratorischen übertragen, sind aber im Kontext der vorliegenden Arbeit *qua* Situation ästhetischer Erfahrung im Kontext zeitgenössischer Kunst erarbeitet worden. Dementsprechend spielt die metareflexive Ebene, die Kunst inhäriert, eine entscheidende Rolle und prägt die jeweiligen Metastabilisierungen grundlegend mit.[40]

Um Missverständnisse zu vermeiden, sei außerdem die Reihenfolge der Kapitel angemerkt. Wie bereits herausgestellt, handelt es sich um ›gleichrangige‹ Module, die gleichzeitig operieren und dementsprechend nicht als konsekutiv zu verstehen sind. Da sich Gleichzeitigkeit jedoch nur bedingt in einer als linear funktionierenden schriftlichen Arbeit darstellen lässt, wurden die Kapitel in eine Ordnung gebracht, die jedoch nicht als eine festgesetzte oder ›chronologische‹ verstanden werden sollte. Da Linearität in einem gewissen Widerspruch zu dem steht, was die Arbeit mit der Existenzweise Ausstellung herausstellt, erwies es sich als eine grundlegende Konsequenz, die Kapitel der Arbeit gleichrangig und nicht aufeinander aufbauend (sondern sich immer wieder durch Querverweise miteinander verknüpfend) zu gestalten und demzufolge modular anzulegen.

---

39 Betont sei an dieser Stelle außerdem, dass es bei den herangezogenen Ausstellungssituationen nicht um Repräsentativität geht. Diese ›decken‹ folglich nicht stellvertretend unterschiedliche Formate und über die Kontinente verteilten Projekte ›ab‹, sondern tragen dazu bei, aus konkreten exemplarischen Situationen Fragestellungen zu entwickelt, die es ermöglichen, die Ausstellung als Existenzweise umreißen zu können. Die im Zuge dessen erarbeiteten Parameter sind deshalb jedoch nicht ›regionalspezifisch‹ o.Ä.

40 So stellt Kathrin Busch in Anlehnung an Giorgio Agamben heraus, »dass Kunst weniger eine spezifische Praxisform ist als vielmehr den Raum umreißt, in dem die Vorgeformtheit von Praktiken anschaulich wird. […] Das Entscheidende an der Kunst ist weniger das Tun als die Offenlegung seiner Bedingtheiten.« (Busch 2016, 33f.) Demzufolge biete Kunst »weniger einen Raum jenseits der Praxis, sondern einen Ort, in dem das Diesseits der Praxis, die be-dingenden, nicht zur Disposition stehenden Konditionen des Handelns zur Ausstellung kommen: eine nicht zur Entscheidung stehende Passivität, die im Handeln immer schon wirksam ist, wird exponiert« (ebd., 36).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Module

Objekt _ Konfigurieren

Dinge sind der Kunst *per se* eingeschrieben. Kunst hantiert mit Dingen, produziert und befragt Dinge, verobjektiviert oder aber entzieht sich selbstreflexiv einer Verdinglichung. Die Ausstellung gestaltet sich währenddessen – so die These des Kapitels – als eine ganz grundlegende Weise, eben jenes Dingliche zu adressieren, erfahrbar und verhandelbar zu machen. Das Gesammelte, das Fetischisierte, das Kanonisierte tritt dabei auf eine Weise in Erscheinung, die zugleich eine Reflexion über seinen eigenen Status, seine Effekte und Bedingungen veranlasst. Deshalb setzt das Kapitel *Objekt _ Konfigurieren* den Fokus auf die Frage, wie Entitäten jeglicher Art zu ›Objekten-in-Ausstellungen‹ werden – sei es als ausstellerisches ›Beiwerk‹ in Form einer Vitrine, eines Sockels oder einer Türklinke, als ›Kunstwerk‹ im tradierten Verständnis oder als ›vermittelndes‹ und ›kontextualisierendes‹ Objekt etwa in Form eines Ausstellungskatalogs oder eines Presseankündigungstexts. Fernab eines ›essentialistisch‹ ausgelegten Objektbegriffs wird in diesem Kapitel die Ambiguität von Objekten thematisiert, indem der Blick allem voran auf ihre Einbettungen und Konfigurationen gerichtet wird. Demnach gilt es das Geworden-Sein von Objekten relational zu befragen und sie als ›metastabile‹ Resultate mit eigener ›akteurieller‹ Kraft zu begreifen – Resultate, die eigenen Operationen und Logiken folgen und eigene Effekte generieren. Um jene Logiken, Operationen und Effekte zu thematisieren, expliziert das Kapitel – in Anlehnung an Bruno Latour – das Konzept der Existenzweise Ausstellung ([EXP]OSITION) und stellt auf diese Weise die besonderen Bedingungen und Handlungsmöglichkeiten des Ausstellens sowie des sich darin realisierenden ›Objekt-Werdens‹ heraus, insbesondere in ihrem Verhältnis zur Existenzweise der Fiktion und der Technik.

Als Ausgangspunkt der Diskussion wird eine Ausstellungssituation mit einer künstlerischen Arbeit von Jeppe Hein im Kontext der Ausstellung »Welt ohne Außen« (Gropius Bau Berlin, 2018) genommen, um von da aus die Thematik von Objekten in Ausstellungen zu entfalten. So findet im zweiten Teil des Kapitels zunächst eine Diskussion von ›Dingbegriffen‹ statt, um einige Verflechtungen aufzuzeigen und Distinktionen vorzunehmen. Darauffolgend wird das Konfigurieren in den Fokus gerückt, indem die Thematik von Ordnungen, Arrangements und letztendlich Figurationen aufgegriffen wird. Der vierte Teil widmet sich dann explizit dem Arsenal als Entitäten, die im Kontext des Existenzweise Ausstellung zusammenkommen und stellt im Zuge dessen – vor allem unter Einbezug des Begriffs ›Quasi-Objekt‹ – die Performativität sowie Handlungsmacht jener Entitäten heraus. Im fünften Teil werden dann das der Arbeit zugrundeliegende Konzept der Existenzweise Ausstellung vertieft und dessen Implikationen und Potentialitäten diskutiert.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Setting _ Verräumlichen

Ausstellungen operieren mit Räumen. Sie finden ›irgendwo‹ statt. Doch dass die Frage der Lokalisierung nicht lediglich ›containerhaft‹ in einem verankert-architektonischen Sinne beantwortet werden kann, wird nicht nur im Kontext des Digitalen deutlich, sondern zeigt sich bereits in zahlreichen Situationen – ob auf dem Gelände der *Venedig-Biennale* oder einem Pop-Up-Store der Off-Szene –, die die Fragen ›Wo fängt die Ausstellung an und wo hört sich auf?‹ zu keiner eindeutigen Antwort kommen lassen. Mit dem Begriff des Settings schlägt das Modul deshalb vor, Orte und Räume des Ausstellens dynamisch und prozessual zu begreifen und dabei über die Vorstellung stabiler und vorgängiger architektonischer Situationen hinauszugehen. Das Fokussieren von Verräumlichungsprozessen mit dem Begriff des Settings ermöglicht es auf diese Weise nicht nur Momente des Architektonischen, sondern etwa auch des Geografischen, Sozio-Politischen, Ökonomischen aber auch Szenografischen miteinander zu verschränken und damit eine multiskalare sowie polyfokale Annäherung an das Phänomen Ausstellung zu erzeugen. Nachdem das ›hybride‹ Ausstellungsprojekt »Critical Zones« des ZKM Karlsruhe (2020) zum Ausgangspunkt der Überlegungen genommen wird, findet im dritten Teil des Moduls zunächst eine Auseinandersetzung mit Raumtheorien aus ästhetischer sowie kulturwissenschaftlicher Perspektive statt. Darauffolgend wird eine Beschäftigung mit unterschiedlichen Ausstellungsformaten initiiert und im Zuge dessen – unter Einbezug der Ausstellung »Welt ohne Außen« (2018) – die Frage nach Skalierungen und Grenzziehungsmomenten aufgeworfen. Im fünften Teil erfolgt eine Fokussierung von ›Orten‹ und ›Räumen‹, im Kontext derer Ausstellungen als ›raumvorzeichnend‹ und ›ortsbefragend‹ begriffen, im Hinblick auf die Momente des Szenografischen bzw. des Displays hin befragt werden. Schließlich wird der Begriff des Settings im sechsten Teil des Moduls explizit entfaltet, indem – in Anlehnung an Deleuzes und Guattaris Begrifflichkeiten des Glatten und des Gekerbten – die metrischen sowie die affektiven Komponenten von Raumsituationen herausgestellt werden.

Körper _ Hervorbringen

Das Modul *Körper _ Hervorbringen* setzt sich mit der Thematik des Körperlichen auf eine bifokale Weise auseinander. Zum einen wird hier die soziale Dimension von Körperdiskursen adressiert, die etwa das Normieren und Habitualisieren im Kontext von Ausstellungen ins Blickfeld rückt. Zum anderen findet im Modul das Fokussieren des Affektiven statt, sodass der Körper ausgehend von Sinnesmodalitäten und Intensitätserzeugungsmomenten aus befragt wird. Sogleich wird im Zuge der Auseinandersetzung vor allem die Verschränkung sowie wechselseitige Bedingtheit jener Dimensionen herausgestellt und vor dem Hintergrund dessen das normierend-affizierende Hervorbringen von Körperlichkeit verhandelt. So fin-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

det im zweiten Teil des Moduls zunächst eine Auseinandersetzung mit der Sphäre des Sinnlichen statt, indem die Ausstellung »Ye Olde Food« von Ed Atkins im K21 in Düsseldorf (2019) als Dialogpartner:in herangezogen wird. Von hier aus wird vor allem die Thematik von sinnlicher Multimodalität aufgegriffen sowie das Moment der Bewegung fokussiert. Im dritten Teil rückt wiederum – unter Einbezug phänomenologischer Positionierungen – die Thematik der Leiblichkeit ins Blickfeld, indem hier, ausgehend von einer Situation in der Ausstellung »Black & White« (Kunstpalast Düssedorf, 2018), Wahrnehmungsmomente verhandelt werden. Im Zuge dessen werden die Begrifflichkeiten des Körperbildes und Körperschemas diskutiert sowie eine ›milieufokussierende‹ Lesart von Ausstellungen vorgeschlagen. So werden hier Denkbewegungen des Embodiment herangezogen sowie der Enaktivismus-Ansatz nach John Michael Krois fruchtbar gemacht. Im vierten Teil wird diese Überlegung bezogen auf Momente der Affizierbarkeit sowie Berührung fortgeführt. Im fünften und sechsten Teil erfolgt dann eine Fokusverschiebung, die allem voran die soziale bzw. soziokulturelle sowie politische Dimension von Körperlichkeit in den Fokus rückt. Hier erfolgt eine Auseinandersetzung mit der Frage nach Partizipation und Involvierung sowie den habitualisierend-normierenden Praktiken, die sich im Zuge von Ausstellungen einstellen und nicht zuletzt kritisch zu reflektieren sind.

Präsenz _ Erscheinen

Ausstellungen generieren Gegenwärtigkeiten und reflektieren jenen Prozess sogleich mit. Etwas wird in Ausstellungen ›präsent‹, auch ohne, dass jenes ›etwas‹ klar konturiert werden kann oder muss. Demnach finden in Ausstellungen Begegnungen statt, bei denen sich etwas auf eine ganz besondere, nicht-substituierbare Weise zeigt und in jenem Zeigen erfahren wird. Etwas erscheint, wird wahrnehmbar, generiert Situationen. Und mit eben jenem Erscheinen setzt sich das Modul auseinander. So findet im Zuge dessen eine Fokussierung sowohl materiell greifbarer Situationen als auch Phänomene, die sich primär in der Sphäre des ›Irgendwie-Immateriellen‹ verorten lassen. Vor dem Hintergrund jener Verflechtung zwischen Materialität und Immaterialität wird hier die Frage nach der Präsenz und Gegenwärtigkeitsproduktion entfaltet. Mit der Ausstellungssituation von John Rafmans *Poor Magic*, die im Rahmen der Ausstellung »Blind Faith« im Haus der Kunst München (2018) realisiert wurde, zeichnen sich Fragen nach Arten und Weisen des Erscheinens sowie Erfahrens von Ausstellungssituationen ab, die im Laufe des Moduls insofern aufgegriffen werden, als zunächst die Thematik von Präsenz und Ereignishaftigkeit in den Vordergrund der Auseinandersetzung rückt. Hier wird – unter Einbezug Hans Ulrich Gumbrechts Unterscheidung zwischen Sinn- und Präsenzeffekten – jene Ebene des Immateriellen aufgegriffen, die sich in den Begrifflichkeiten der Atmosphäre, der Stimmung sowie der Aura zeigt. So werden

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die ›Phänomene‹ des Immateriellen diskutiert, um von dort aus im nächsten Teil des Moduls explizit das ›Erscheinen‹ zu thematisieren. Hierbei wird sich die Frage stellen, auf welche Weise bzw. als was etwas im Kontext von Kunst erscheint und welche Wahrnehmungssituationen und zugleich Gegenwarten es dabei generiert. Im letzten inhaltlichen Schritt wird dann – das Erscheinen als Form einer aktiven Handlung verstehend – das Konzept des Ausstellungsakts herausgearbeitet. An Horst Bredekamps »Bildakt« (2015) angelehnt, ermöglicht das Konzept des Ausstellungsakts die Ebene der Aktivität in der Ausstellung selbst zu verorten und damit all jene Akteure und Prozesse in den Vordergrund zu rücken, die aus der Betrachtung herausfallen, solange die Ausstellung im Sinne einer beiläufigen, passivistischen Präsentationsform begriffen wird. Eben diese ›akteurielle Aktivität‹ des Ausstellens stellt das Modul heraus.

Zeitlichkeit _ Rhythmisieren

Ausstellungen sind Zeitphänomene. Sie sind es nicht nur, weil sie ›innerhalb‹ einer bestimmten Zeit im historischen Sinne stattfinden, sondern weil dem Ausstellen zugleich ein Produzieren von Gegenwärtigkeiten, ein Aussetzen, Verlangsamen, Beschleunigen und vor allem Überlagern inhärieren. Ausstellungen hantieren folglich auf eine vielfache Weise mit Zeit, denn neben ›setzenden‹ Faktoren wie den Öffnungszeiten oder der Dauer generieren bzw. weisen Ausstellungen auch eine ›Eigenzeitlichkeit‹ auf. Mit dem Ausstellen geht folglich die Praktik des Rhythmisierens einher, die ein ganz eigenes Zeitverhältnis erzeugt und damit ›eigensinnige‹ temporale Formationen entstehen lässt. Jener Polyvalenz zeitlicher Verhältnisse geht dieses Modul nach, indem es zunächst zwei Ausstellungssituationen der Arbeit *Nightlife* von Cyprien Gaillard fokussiert, die im Rahmen der Ausstellung »Welt ohne Außen« im Gropius Bau Berlin (2018) sowie der Einzelausstellung »Cyprien Gaillard. Roots Canal« im Museum Tinguely in Basel (2019) stattgefunden haben. Von den beiden Ausstellungssituationen vergleichend ausgehend wird demnach die Frage nach der Eigenzeitlichkeit von Ausstellungen aufgeworfen. Im nächsten Teil werden dann die Praktik des Rhythmisierens ins Blickfeld gerückt und, in erneuter Diskussion der Ausstellung »Ye Olde Food« (Ed Atkins, K21 Düsseldorf, 2019), Prozesse des Verzeitlichens thematisiert. Im nächsten Schritt erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Moment von Gleichzeitigkeit und Überlagerung. So wird im Zuge dessen Achim Landwehrs Begriff der Chronoferenz fruchtbar gemacht und die ›Pluritemporalität‹ von Ausstellungen als ›temporalen Ensembles‹ diskutiert. Schließlich erfolgt im letzten inhaltlichen Schritt eine Beschäftigung mit dem Begriff des Ereignisses und das Verhandeln des Ausstellens als eines aussetzenden ›Widerfahrnisses‹, das stets mit einer Verflechtung von Kontinuitäten und Diskontinuitäten operiert.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Referenz _ Institutionalisieren

Wer stellt wen oder was unter welchen Bedingungen und mit welchen Effekten aus? Diese Frage, die bereits in den 1960ern unter dem Stichwort Institutionskritik aufgeworfen wurde, gewinnt auch in gegenwärtigen Diskursen erneut an Brisanz, sei es etwa im Hinblick auf eine systematische Benachteiligung und Ausgrenzung entlang der Trias *Race-Class-Gender* (sowie der diskursiv häufig außen vor gelassenen ›Kategorie‹ des Alters (Ageism))[41], die Frage der historischen Selbstinszenierung (etwa im Kontext von Kolonialität) oder aber grundsätzlich in Bezug auf die Problematik der Logik von Repräsentation, wie diese in einer – durchaus kritisch zu hinterfragenden – Identitätspolitik bemerkbar wird. So setzt sich das Modul mit jener Frage sowie den damit verknüpften Thematiken auseinander, indem es den Parameter der Referenz in seiner Ausrichtung auf Institutionalisierungsprozesse fruchtbar macht. Mit ›Referenz‹ rücken demnach all jene Momente in den Fokus der Auseinandersetzung, die mit der Logik des Verweisens und Narrative-Aufbauens zusammenhängen. Welche Bezugssysteme werden adressiert, welche Ermächtigungstaktiken instituiert, welche Epistemologien produziert? Und inwiefern ermöglicht das Ausstellen zugleich ein (Ver-)Handeln im Sinne des Politischen?

So findet die Diskussion ihren Ansatzpunkt bei der Ausstellung »Dynamische Räume«, die 2020 im Museum Ludwig in Köln realisiert wurde. Von da aus wird vor allem der Prozess des Neuversammelns und Selbstverortens thematisiert, der im dritten Teil des Moduls zu einer expliziten Beschäftigung mit Institutionskritik führt. Hier findet zunächst eine historische Rekursion statt, die dann die Frage nach aktuellen Umdenkmanövern, vor allem im Zuge des Kuratorischen sowie des Post-Curatorial, aufwirft. Der vierte Teil greift die Thematik unter dem Begriff der Macht auf und wendet sich ›dispositionalen‹ Momenten der Ausstellung zu. Im fünften Teil verschiebt sich der Blick wiederum hin zu der Frage nach der Dimension des Epistemologischen und perspektiviert die Produktion von Wissen, die sich in Ausstellungen vollzieht. So rückt an dieser Stelle ebenfalls die Thematik von ›epistemischer Gewalt‹ ins Verhandlungsfeld und wird vor allem im Hinblick auf die Praktiken des Dekolonialisierens und Dekanonisierens kontrastierend diskutiert. Schließlich wird im sechsten Teil des Moduls die Frage nach einem ›politischen‹ Ausstellen aufgeworfen, bei der die Differenz zwischen Politik und dem Politischen zum Tragen kommt. Vor dem Hintergrund dessen fokussiert das Modul, im Anschluss an Irit Rogoff, die Frage nach Kritik sowie den damit einhergehenden Handlungsmöglichkeiten im Kontext des Ausstellens.

41 Entscheidend ist bei der Thematik aber der Umstand der Intersektionalität, der bei Debatten jedoch nicht selten ausgeklammert wird.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Intimität _ Exponieren

Ausstellungen sind im gleichen Zug öffentlich und privat. So handelt es sich stets um Situationen, die uns als Besucher:innen auf uns selbst zurückwerfen – denn das ›Erfahren‹ erfolgt ereignishaft und entsynchronisiert, ›irgendwie für sich‹, ›privat‹. Zugleich findet in Ausstellungen *per se* ein Öffentlich-Werden statt, bei dem jedoch nicht lediglich festgesetzte Objekte ›uns‹ als Besucher:innen ›gezeigt‹ werden, sondern bei dem das Exponieren stets seine Richtung changiert, sodass auch ›wir‹ zu jenen Objekten des Zur-Schau-Gestellten werden können. In kaum einer anderen Formation – sei es im Kino, Theater oder Stadion – erfährt das Schauen und zugleich Angeschaut-Werden folglich eine solche ambivalente Überlagerung von öffentlicher Quasi-Kollektivität und Singularität.[42] Eben jene Überlagerung bzw. Faltung von öffentlich und privat sowie innen und außen thematisiert das Modul *Intimität _ Exponieren*. Sich u.a. mit dem Moment des Widerfahrens beschäftigend, fokussiert Intimität als Parameter dabei nicht zuletzt die Frage nach Hervorbringung von Subjektivität, denn in Ausstellungen ›widerfährt‹ uns etwas, wir werden angesprochen, jedoch ohne, dass jenes ›wir‹ der Ansprache vorgängig wäre. In der Existenzweise Ausstellung werden wir im Sinne einer Subjektivität auf eine ganz spezifische Weise ›hervorgebracht‹ – auf eine Weise, die die eigenen Bedingungen mitreflektiert und erfahrbar macht. Ausgehend von der Ausstellung »Test Chamber: Isolation« von Till Bödeker, die 2020 im Nails Projectroom in Düsseldorf stattfand, entfaltet das Modul die Thematik des Intimen, indem es zunächst eine historische Kontextualisierung von Intimität als Begriff sowie als Phänomen vornimmt. Darauffolgend rückt das Moment des Exponierens in den Vordergrund, das die Praktiken des Ausstellens insbesondere als eine Faltung (von Innen und Außen) beschreibt und darin den Begriff des Extimen diskutiert. Im nächsten Schritt erfolgt eine Fokussierung des Intimen u.a. ausgehend vom Bernhard Waldenfels' Begriff des Widerfahrnisses, der das Moment des Fremden ins Blickfeld rückt. Im letzten Teil findet ein In-Beziehung-Setzen der Begrifflichkeiten der *différance* (nach Jacques Derrida), der Relationalität sowie der Alterisierung statt, um auf diese Weise den Fokus auf die Thematik der Paradoxie zu setzen, die sich im Zuge von Ausstellungen ereignet: Die gleichzeitige Vorgängigkeit und Nachträglichkeit von Positionen und Verbindungen, die sich in der ›ästhetischen Erfahrung‹ realisieren.

Agencement _ Materialisieren

Anbringevorrichtungen, Besucher:innenumfragen, Sicherheitssysteme, QR-Code-Zugänge, Stromkapazitäten, Transportwege – die Liste an systemischen Ver-

42 Siehe zum Bezug auf Theater und Film beispielsweise von Bismarck 2021, 57 sowie Rebentisch 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

knüpfungen, die sich im Kontext einer Ausstellung versammeln und aufeinander einstellen, kann beinahe zu ins Unendliche greifend fortgeführt werden. So heißt Ausstellen nicht nur Versammeln, sondern etwa auch Aufeinander-Einstimmen, Kollektiv-Werden, Potentieren und Wechselseitig-Erarbeiten. Deshalb schlägt das Modul einen ›ökotechnologisierenden‹ Ansatz vor, der es ermöglicht, den komplex überlagerten Versammlungs- und Konfigurationsmomenten des Ausstellens nachzuspüren, indem ihre ›technologischen Bedingungen‹ ökologisierend – d.h. die Umgebung heranziehend – zum Verhandlungsmoment werden. Welche ›Infrastrukturen‹ und ›Systeme‹ sind demnach auf welche Weise involviert, welche Vernetzungsmomente ergeben sich und was resultiert in welcher Form daraus? Vor dem Hintergrund dieser Fragen entwickelt das Modul eine Herangehensweise, die es ermöglicht, all jene ›systemisch-versammelnden‹ Momente thematisierbar zu machen. Unter kritischer Revision einiger gegenwärtiger Ansätze sowie Begrifflichkeiten wie etwa des *New Materialism*, der Akteur-Netzwerk-Theorie und der *Assemblage-Theory* befragt das Modul die Existenzweise Ausstellung im Hinblick auf den Parameter des Agencements[43] (als ›Gespann‹) und rückt damit Prozesse von Materialisierungen sowie materielle ›Eigenaktivitäten‹ in den Vordergrund. So findet zunächst eine impulsgebende Auseinandersetzung mit der ›Unplugged‹-Ausstellung »Down to Earth« (Gropius Bau Berlin, 2020) statt, die dann zu einer Beschäftigung mit Konzepten und Begrifflichkeiten des Versammelns (insbesondere des Netzwerks) führt. Im nächsten Schritt erfolgt eine Thematisierung des Ökologisierens und Technologisierens als ›Praktiken‹, im Zuge derer das Verhältnis von Materie, Material und Materialität diskutiert wird. Auf diese Weise ermöglicht der Parameter des Agencements, von Materialitätsfragen und -prozessen ausgehend gedacht, sowohl die ›maschinische‹ als auch die ›affektive‹ Dimension von Ausstellungsversammlungen herauszustellen.

**

Die acht gleichrangig und symmetrisiert aufgebauten Module fokussieren jeweils eine ganz bestimmte Konfiguration der Existenzweise Ausstellung. Dabei verweisen die Module stets aufeinander und gestalten sich auf diese Weise als ein Geflecht von Zugriffen bzw. Entfaltungsmöglichkeiten. Damit wird das komplex überlagerte, ›synthetische‹ Phänomen Ausstellung polyfokal reflektiert bzw. – erneut mit Deuber-Mankowsky gesprochen – ›diffraktiert‹, was uns schließlich ermöglicht, Ausstellungen beschreib- und analysierbar zu machen, darüberhinausgehend aber

43 Der von Deleuze und Guattari ›entliehene‹ Begriff wird im Zuge dessen auf seine Übersetzbarkeit hin befragt. Die deutsche Ausgabe von »Tausend Plateaus« (1992) liefert hierzu eine Übersetzung als »Gefüge« (Deleuze/Guattari 1992, 12).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auch ›Kritik‹ zu betreiben. Die in Diskussion konkreter Ausstellungssituationen herausgearbeiteten Konfigurationen aus Parametern und Praktiken sowie Prozessen bieten damit eine Art ›Mischpult-Tool‹, denn das Modell erlaubt es bestimmte Situationen ausgehend von verschiedenen Perspektivierungen zu befragen. Die Publikation vollzieht damit zwei grundlegende Bewegungen: Sie parametrisiert bzw. modularisiert das Phänomen Ausstellung und macht dadurch konkrete Ausstellungen respektive Ausstellungssituationen geachtet ihrer unterschiedlichen Nuancen und Ebenen analysier- und diskutierbar. Zugleich stellt sie die Potentialität von Ausstellung als einer Existenzweise heraus, die es vermag, kulturelle Entwicklungen und Strukturen zu fokussieren und damit – in Anlehnung an Bal gesprochen – Gegenwärtigkeit zu erzeugen und sogleich zu verhandeln. Deshalb verfolgt die Arbeit das Ziel, die Ausstellung als Existenzweise zu plausibilisieren und zu qualifizieren, indem die acht bereits skizzierten Konfigurationen entfaltet und zur Disposition gestellt werden. Begrifflichkeiten, Perspektivierungen und Zugriffe versammelnd und neuverknüpfend entwickelt die Arbeit ein Modell, das Ausstellungen mit Sensitivität für Prozesse, Relationen und Situationen ins Blickfeld zu nehmen ermöglicht. Ebendeshalb gestaltet sich auch der entwickelte Ansatz gewissermaßen als ein metastabilisiertes Resultat von (Intra-)Relationierungen und wechselseitigen Hervorbringungen. Damit versteht sich die vorliegende Publikation selbst als eine ›quasi-kuratorische‹ Praktik, denn, frei nach Walter Benjamin gesprochen, die Theorie liege ja bekanntermaßen in der Konstruktion (vgl. Espagne/Werner 1984).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Digitalen[1] abspielen oder auch kunsthistorisch auf Ansätze zurückgreifen, die (z.B. einen ›leeren Raum‹[2] 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 Blobject (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. OÖ Landes-Kultur 2023).

2 Gedacht sei hier beispielsweise – 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*)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›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 Onthology* (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 Arrangemens 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.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

jedweden Handbüchern zum Ausstellen[5] 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; Alder/den Brok 2012; Maas/Kehsler 2009; Pöhlmann 2007; ARGE Schnittpunkt 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 sind[6] sowie gezielt, aber unauffällig die Besucher:innen beobachten, die sich gemütlich auf der ebenda aufgebauten Drehsitzlandschaft verteilen.

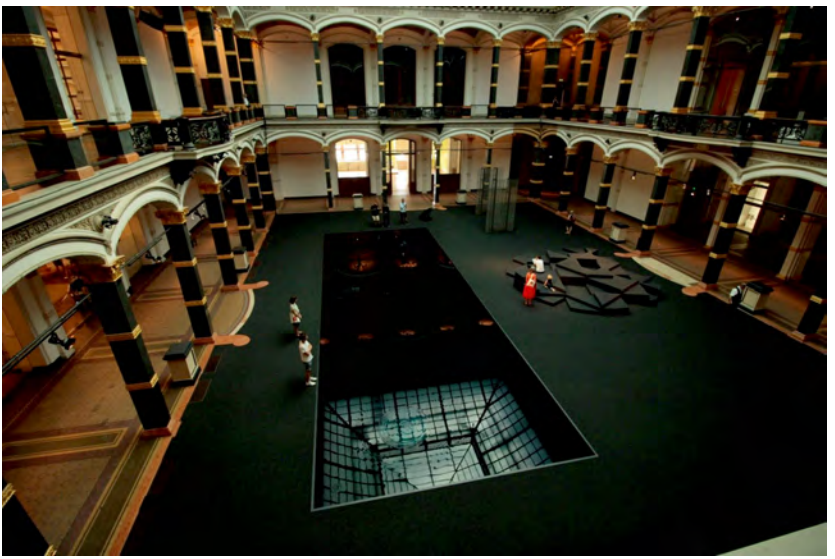


Abb. 1: »Welt ohne Außen« und »Parreno«: Blick auf den Lichthof, Gropius Bau, Berlin, 2018. Courtesy of the artist. Foto: Archiv der Verfasserin.

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).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



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).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunststoffsitzoberfläche in dunkelrot[7]) 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 Kunstausstellungen. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

unterschiedlicher Modalitäten. Demnach werden die Sprechebenen 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 im musealen bzw. ausstellerischen Kontext seien exemplarisch folgende Publikationen genannt: Korff 2007a; Balke 2012; Hahn 2015; ders. 2016; Griesser et al. 2019; Schulze 2017; Krüger et al. 2019; sowie eine künstlerische Arbeiten in den Fokus rückende Publikation: Grigely et al. 2020.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 diskursanalystisch 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-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In seinem Text »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe« (2008) bestimmt Gustav Roßler Dinge wiederum als »haptisch erfahrbare, feste oder halbfeste 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. Curser, Dateien, Metadaten u.Ä. (s. hierzu auch Hui 2016).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

marck 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 Wirkungsverhältnis[19], 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, Böhmes 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)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 archäologischen[20] 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)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 ab[29], 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).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 ›Kon-Figuration‹ 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*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Bildereignis[34] 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*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 Diskurselemente) herausschälen; 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)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Ich würde, in erster Annährung, 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).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Onthology* zu erwähnen (uneinheitlich bestimmbar; vertreten etwa von Graham Harman (Spekulativer Konstrutivismus), 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-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 ›Irrealem‹ 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 Avanessian 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« (Avanessian 2015, 8.). Wie Avanessian 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Evolution[42], 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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):

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »[…] [T]hey all share the idea that our interactions with things cannot be reduced to subjective intentions on the one band 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 Barad[43] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mehr noch – zeigt die Notwendigkeit auf, diese Formen mitzuberücksichtigen und ›Materialitätswiderstände‹ nicht als Animismus abzutun, sondern als ›handelnde Existenzform‹ zu begreifen. Damit verschiebt sich auch die Konnotierung 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 Handelnden[46] 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 Akteurinvolvierungen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 bleibt[48]:

> »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 zurück[49], 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 konstituiere (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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 beispielweise 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)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Brunnenskulptur 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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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‹

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Ausstellungsakts 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die mit dem (modernen) Ausstellungsakt im Kunstkontext einhergehen: das Lagern, das Musealisieren sowie die Profanierung[58] (vgl. ebd., 140). In der Verschränkung dieser Dimensionen sei der Status jedoch prekär und verbleibe stets im Experimentieren[59]:

> »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 Kunstausstellung gegen die Dimensionen des Lagerns und des Musealisierens.« (Ebd.)

Einen weiterer ›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.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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 definitonem 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).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

duktionsstätte‹ fungiert, läge die Überlegung nahe, epistemische Dinge dort verortet 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 Arretierung[64] 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 ambigue 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_Verräumlichen*). 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 herausstellte[69], 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 werden[70], 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 jüngeres 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 Toglatti 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Verhandelns 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 angewählt werden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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*‹?

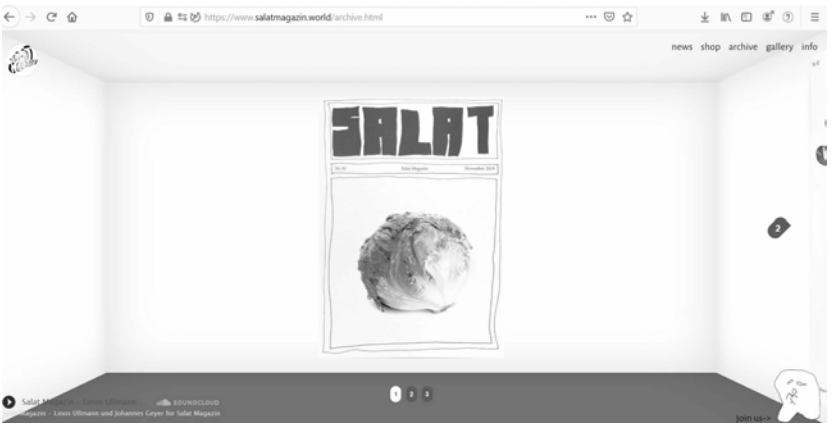


Abb. 3: Webauftritt von »Salat« (Screenshot ›Ausstellungsansicht‹), 2021. Foto: Archiv der Verfasserin.

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*

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 evozieren 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

[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 Ausstellungsituationen 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, Akkuschrauber, 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, Kabel[74] – 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).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›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 ›Gerichtetheiten‹.

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 »assoziiert, 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*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eines Handlungsverlaufs stets eine Diskontinuität besteht, für die diese Transzendenzen 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 Bespiel, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, Instrument[78] 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 präsente 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* berhandelt. 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 vorantreibe – 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*).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 ›lädt 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 *hervorgebrach*t 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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›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 Entitätsketten 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 Korelationalität des ›Werks‹ wird vor allem in Etienne Souriaus »Modi der Existenz« erörtert (2015). Die Prozesshaftigkeit und die Gefahr des Scheiterns thematisieren Isabelle Stengers und Bruno Latour in ihrer Einleitung zu Souriaus Text, vor allem mit Hervorhebung des Begriffs der »Überfahrt«, die sich im Zuge des ›zu vollbringenden 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-beharrender 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-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Verhandelns 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 Diffraktion[82] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Befragen der eigenen Bedingungen evoziert und es nicht zulässt, dass die Existenzweisen auf sich selbst zurückfallen. Die Politik oder die Religion können deshalb gerade darin – in der Existenzweise Ausstellung – auf eine dynamische und selbstreflexive 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 Ding- 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-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 entzieht, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

SETTING _ VERRÄUMLICHEN

Ort- und Raumfragen nachzeichnen

1. Einleitung | S. 103
2. Gegenwärtige Verschiebungen | S. 105
   »Critical Zones« | S. 105
   Online-Territorien | S. 111
3. Raumtheorien | S. 115
   Raum im Diskurs des Ästhetischen | S. 116
   Kulturwissenschaftliche Überlegungen | S. 118
4. Formate und Grenzziehungen | S. 127
   Skalierungen | S. 129
   »Welt ohne Außen« | S. 132
5. Orte und Räume | S. 136
   Topografie/Topologie | S. 140
   Über architektonische Situationen hinaus | S. 144
   Szenografie/Display | S. 149
6. Setting: Das Glatte und das Gekerbte | S. 160
7. Fazit | S. 165

1. Einleitung

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

2. Gegenwärtige Verschiebungen

»Critical Zones«

Die Seite kann nicht geladen werden, denn der Server scheint überlastet zu sein: Ein erneuter Versuch, Öffnen eines neuen Tabs und nach einigen Minuten gelingt das Laden doch, sodass der Livestream nun in Echtzeit verfolgt werden kann. Ein in die Website eingebettetes *Youtube*-Fenster zeigt ein inmitten einer größeren Halle situiertes Studio mit zwei großen, hellgrauen Rednerpulten, hinter denen sich, mit einem Abstand zueinander, jeweils zwei Personen befinden und das Geschehen moderieren. Wir sehen den Livestream zur virtuellen Eröffnung der Ausstellung »Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik« des ZKM in Karlsruhe, der am 22. Mai 2020 ein dreitägiges Streamingfestival einleitete, moderiert von Barbara Zoé Kiolbassa, Dominika Szope, Anett Holzheid und Peter Weibel.[1] Bedingt durch die Pandemie-Situation wurde die einst als ›analog‹ konzipierte Ausstellung binnen weniger Wochen zu einem ›digital-virtuellen‹ Event transformiert und stellte damit auf eine symptomatische und zugleich paradigmatische Weise Fragen nach dem Setting: nach raumzeitlichen Bedingungen und Präsenzkonfigurationen. Als Liveaufnahme aus dem inmitten einer Ausstellungshalle des ZKM aufgebauten ›Studio‹ via *Youtube* gesendet, wurde die Translation simultan von einem *Telegram*-Kanal begleitet sowie in einer engmaschigen Taktung über die Story-Funktion von *Instagram* beworben. Über die Videokonferenzplattform *Zoom* wurden außerdem weitere Sprecher:innen[2] hinzugeschaltet, jeweils lokalisiert in unterschiedlichen Ländern, über die Kontinente verteilt. Die sich über drei Tage umspannende Veranstaltung bot zum einen ein lineares Programm mit feststehenden Zeitslots, das Vorträge, aber auch Workshops, Gesprächsrunden, Screenings und Führungen implizierte, ermöglichte zum anderen aber auch Slots für Parallelprozesse, sodass sich Gäste über die Funktion der sog. *Breakout Rooms* bei *Zoom* synchron in einzelne ›Räume‹ begeben und in kleineren Runden parallel diskutieren konnten. Dadurch initiierte das Event unterschiedliche Möglichkeiten der Präsenz und Involvierung. Der virtuellen Eröffnung bzw. dem Streaming-Festival beizuwohnen, realisierte sich folglich auf unterschiedlichen Ebenen: Die Website des ZKM konnte aufgerufen und darüber

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Livestream via *Youtube* angeschaut werden, es konnte eine Beteiligung am *Telegram*-Chat stattfinden sowie ein direktes ›Betreten‹ des virtuellen Raums der *Zoom*-Videokonferenz[3] und damit auch eine Sichtbarmachung der eigenen Person in den ›eigenen‹ Räumlichkeiten. Aus räumlicher Perspektive fand somit eine mehrfache Überlagerung statt: Neben der Verknüpfung des zentralen Studios mit den einzelnen, weltweit verteilten ›Empfängerhaushalten‹ (eine Bewegung, die uns aus dem Präsenzzeitalter des Fernsehens wohlvertraut sein müsste), fand zugleich eine Synchronverschachtelung statt, die die ›Sender-‹ bzw. ›Empfängerpositionen‹ multiplizierte und einfaltete. So wurde Bruno Latours Haus in Frankreich ebenfalls mit zum beteiligten und zugleich sichtbaren Ort, genauso wie das Arbeitszimmer von Donna Haraway oder die Backsteinwand hinter Dipesh Chakrabarty. Doch neben dieser so gesehen geografischen Verknüpfung wurde die Heterotopizität des Events dadurch gesteigert, dass ein aktives Betreten der virtuellen Räume in Form der Videokonferenz initiiert wurde und damit all die in der Regel privaten Räumlichkeiten hinzugezogen wurden, die sonst im unsichtbaren ›Off‹ verweilen. Was sich durch das Event folglich auf eine verstärkte Weise verschob, ist die Vorstellung von Lokalisierung und damit einhergehend die Frage nach der Präsenz im Digitalen.[4]

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

---

3 Die direkte Beteiligung an der Videokonferenz erforderte eine Vorabanmeldung und wies eine Begrenzung auf 100 Personen auf.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

5 In seinen Überlegungen bezieht sich Stalder vor allem auf den Sieg der österreichischen Teilnehmerin Conchita Wurst, die als ›Teilnehmerin mit Bart‹ Diskurse von Geschlechtsidentität und Normativität breitflächig entfachte (vgl. ebd., 7f.).

6 Als ein kunsthistorisch durchaus hervorstechendes Format ließe sich hier etwa Gerry Schums *Fernsehgalerie* anführen, die ein entscheidendes mediales Umdenken nach sich zog, zugleich aber insofern anders funktioniert, als diese nicht *per se* auf einen Eventcharakter hinaus konzipiert wurde (s. hierzu Wevers 1988; Medien Kunst Netz 2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

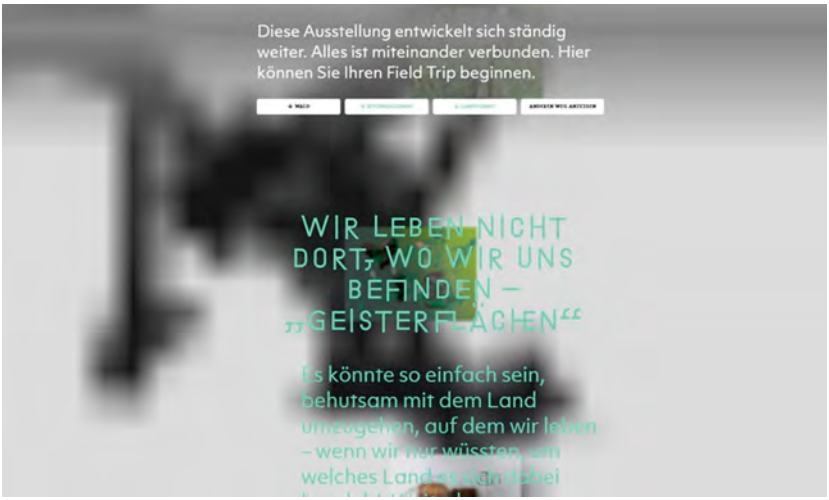


Abb. 4: »Critical Zones« (Screenshot der Webansicht), 2021. Foto: Archiv der Verfasserin.

Die Frage nach räumlicher ›Faltung‹ stellt sich jedoch nicht nur auf der Ebene des Eröffnungsevents als solches, sondern betrifft ebenfalls das, was wir gewohnt sind im primären Sinne als Ausstellung zu benennen.[7] So findet die eröffnete Ausstellung sowohl in ›konventionelleren‹ physischen Räumen statt, nämlich dem Lichthof 1+2 des ZKM-Gebäudes, sowie auch auf einer virtuellen Plattform. Die Online-Plattform[8] beinhaltet (zum Zeitpunkt des Verfassens des Kapitels) zwölf künstlerische Arbeiten und soll stetig erweitert werden. Zugleich vollzieht die Seite außerdem eine raumzeitliche Lokalisierung, denn das Layout der Website verändert sich in Abhängigkeit von der jeweiligen Tageszeit und verortet die ›Besucher:innen‹ in Korrelation mit ihrem jeweiligen Aufenthaltsort respektive der jeweiligen Zeitzone. Was der Begriff der Plattform impliziert bzw. suggeriert, ist außerdem ein weiteres topologisches Moment, denn das virtuelle Format fungiert nicht im Sinne

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einer Raumsimulation wie etwa bei virtuellen Ausstellungsrundgängen[9], sondern baut einen eigenen Raum auf, der nach eigenen Navigationsmechanismen und Bewegungen agiert (s. Abb. 4). So gestaltet sich die Ausstellungsplattform zu »Critical Zones« primär in einem Scrollmodus, d.h. die Inhalte werden hauptsächlich über die Bewegung von oben nach unten (sei es via Touchpad, Touchscreen oder die Maus) zugänglich.

Eingeleitet durch ein Zitat nach Donna Haraway[10] sowie einer willkommen heißenden Begrüßung werden wir dazu eingeladen, unseren Besuch durch das Runterscrollen zu starten. Dabei zeigen sich mehrere untereinander platzierte Textblöcke. Der Erste, der mit dem Satz »Sie betreten eine Kritische Zone!« einsetzt, gibt eine kurze inhaltliche Einleitung in die Thematik des Ausstellungsprojekts.[11] Der zweite, in Rot abgesetzte Block »Sie sind nicht allein. Es sind 17 Entitäten hier mit Ihnen anwesend« informiert (als eine Art ›Liveticker‹ zur Besuchsfrequentierung der Website) darüber, dass wir uns in einem reaktiven Interfacemodus befinden und den Raum mit weiteren, auch nicht-menschlichen Entitäten teilen.[12] Zugleich macht sich der Interaktivitätsmodus auf dieser Ebene dadurch bemerkbar, dass wir durch Mausbewegungen Spuren auf dem Hintergrund der Website hinterlassen, sodass dieser zwischen weißen und dunkelgrauen Tönen changiert. Der untere Textblock »Diese Ausstellung entwickelt sich ständig weiter. Alles ist miteinander verbunden. Hier können Sie Ihren Field Trip beginnen« greift zusätzlich verstärkt die Prozesshaftigkeit des Projekts auf und stellt als eine Art Koordinationssystem unterschiedliche ›Pfade‹ zur Verfügung, denen wir

9 Siehe hierzu beispielsweise die Ausstellung »Writing the History of the Future. Die Sammlung des ZKM«, die einen virtuellen Rundgang anbietet (vgl. Zentrum für Kunst und Medien 2021).

10 »Wer sind wir? Was sind wir? Wer und was sind ›wir‹, wenn wir nicht nur menschlich sind? (nach Donna Haraway).« (Zentrum für Kunst und Medien 2020a) Anzumerken ist außerdem, dass die Zitate beim Neuaufrufen der Website wechseln. Neben Haraway wird z.B. Lynn Margulis zitiert.

11 Im Hinblick darauf, dass sich das Kapitel u.a. mit topologischen Fragen beschäftigt, bietet die Thematik der hier skizzierten Ausstellung eine zusätzliche Spannungsebene. Zwar kann im Hier keine ausführliche Besprechung von »Critical Zones« stattfinden, jedoch sei mit Nachdruck auf die polyvalente Verflechtung verwiesen, die sich im Ansatz von »Critical Zones« widerspiegelt: Prozessualität, Heranziehen von unterschiedlichen Entitäten, Vernetzungen, Überkreuzungen sowie Strukturen, die eine gewisse Fraktalität aufweisen.

12 Das Klicken auf den Button »Weiterlesen« zeigt eine weiterführende Erläuterung: »Sie sind Teil einer reaktiven Interface-Ebene. Kunstwerke, Archivmaterialien, Texte, Handlungsanweisungen und Ereignisse sind Entitäten – genau wie Sie und Ihre BegleiterInnen, die anderen BesucherInnen. Zusammen reagieren alle Entitäten aufeinander und interagieren miteinander, wodurch ein generativer Raum entsteht, der sich ständig neu zusammensetzt.« (Zentrum für Kunst und Medien 2020a) Welche Entitäten konkret zu dem jeweiligen Zeitpunkt präsent sind, wird jedoch nicht transparent gemacht.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

jeweils folgen können. So haben wir beispielsweise die Möglichkeit »Beobachtung«, »Datenvisualisierung« oder »Datenanalyse« anzuklicken, oder aber eine andere Trias von Pfaden über den Button »Anderen Weg anzeigen« generieren zu lassen (was uns dann beispielsweise zu Pfaden[13] wie »Labor«, »Zyklen«, »Holobiont« oder »Kontamination«, »Symbiose«, »Zyklen« führt).[14] Das Anklicken eines der Pfade führt weiter zu einzelnen ›inselhaft‹ verteilten Blöcken[15] – darunter Textfragmente, Zitate sowie Bilder, die zu den jeweiligen künstlerischen Arbeiten geleiten. Hinzu kommt, dass sich die Konfiguration der Seite mit dem Betreten eines Pfades weiter transformiert, denn die Website schichtet sich auf und erzeugt auf diese Weise eine ›Dreidimensionalität‹. Die weiter oben als ›inselhaft‹ beschriebenen Blöcke erscheinen nun in ›*Layers*‹, in Schichten, sodass beim Runterscrollen eine semitransparente Ebene eines ›Dahinter‹ erscheint. Sowohl auf der bildlichen als auch auf der textlichen Ebene treten auf der Plattform unterschiedliche Modalitäten von Medialität auf: So finden sich erläuternde Texte, die die Thematik der Ausstellung aufgreifen, metareflexive Einschübe, die die Plattform selbst thematisieren sowie das Format der ›Einladung‹, bei dem wir dazu animiert werden, selbst etwas zu vollziehen.[16] Die Plattform arbeitet folglich mit unterschiedlichen Referenzverhältnissen und -ebenen und entzieht sich dadurch einer linearen Beschreibung. Was in den Vordergrund gerückt wird, ist vielmehr ihre Funktionsweise eines dynamischen Gefüges, das unterschiedliche Komplexitätsebenen überlagert und unterschiedliche Formen der Involvierung impliziert.[17]

---

13 Des Weiteren tauchen als Pfade folgende Begrifflichkeiten in unterschiedlichen Konstellationen auf: »Sensoren«, »Pflege«, »Landschaft«, »Koevolution«, »Ruinen«»Instrumente«, »Kolonialismus«, »Metamorphose«, »Alternative Kartografie«, »Gradient«, »Wald« u.v.m.

14 Das Projekt ›funktioniert‹ vor dem Hintergrund dessen ähnlich wie Latours »Existenzweisen« (2014), insbesondere hinsichtlich der Ebene von Verflechtungen und überlagerten Referenzen; unterschiedlichen Pfaden, die sich jeweils anders konfigurieren etc. (vgl. National Foundation of Political Science 2020a).

15 Durch das Anklicken von unterschiedlichen Pfaden verändern sich, zumindest nach dem eigenen Erproben der Verfasserin, jedoch nicht die dort auffindbaren Objekte, sondern ihre Zusammenstellung erscheint in einer anderen Form mit einer teils unterschiedlichen Gewichtung.

16 Wie etwa: »Einladung. Lege dich mit einem Ohr auf den Boden und höre genau hin. Was und wen hörst du? Auch wenn euch Mauern und Stockwerke trennen, teilt ihr euch einen Grund.« (Zentrum für Kunst und Medien 2020d); »Einladung. Für einen Moment, stelle dir all die Prozesse und Ressourcen, die dein Hiersein, deine Gesundheit, Kleidung und Ausstattung ermöglichen, als Gestalten vor, die hinter dir hergehen. Wie viel Raum nimmst du ein?« (Ebd.) Hinzu kommt außerdem ein »Questionnaire« als Form: »Where to land after the pandemic?« (Latour 2020)

17 An manchen Stellen gestaltet sich die Navigation und Selbstlokalisierung als äußerst herausfordernd, da zu viele unterschiedliche Ebenen überlagert bzw. unkommentiert verknüpft werden, sodass die Ausstellung etwa Assoziation mit Lyotards »Les Immateriaux« (1985) hervorruft.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kehren wir nun erneut zum Eröffnungsevent zurück, dann rückt die multimodale und intermediale Verflechtung mit einer starken Präsenz in den Vordergrund. Der intermediale Raumwechsel, der weiter oben bereits skizziert wurde – die topologische Verquickung und Verknüpfung von unterschiedlichen geografischen Orten[18], materiellen Bedingungen und Voraussetzungen (wie etwa bei den virtuellen Videokonferenzen oder Chatrooms) – markiert ein komplexes Gefüge, dem im Kontext von Ausstellungen nicht selten eine Form von ›Beiläufigkeit‹ zugeschrieben wird, das aber ganz grundlegende Fragen und Praktiken impliziert, die in diesem Kapitel verhandelt werden. Während ›analog‹ verlaufende Ausstellungsformate nicht weniger von jenen Fragen betroffen sind, markiert ein solches Projekt wie »Critical Zones« einen bestimmten Aspekt auf eine gesteigerte Weise – und zwar die Notwendigkeit einer Perspektivierung ausgehend vom Begriff des Settings. Wo verweilen wir, wenn wir dieser virtuellen Ausstellung beiwohnen, z.B. in einem kleinen Wintergarten einer Wohnung im Düsseldorfer Nord-Osten sitzend? Wo findet die Ausstellung statt? Es erscheint wohl offensichtlich, dass jene Fragen nicht hinreichend beantwortet werden können, wenn wir dazu neigen würden, die architektonische Gegebenheit des ZKM-Gebäudes zu benennen und als den ›eigentlichen‹ Ort auszumachen, an dem das Geschehen stattfindet, lediglich ›satellitenhaft‹ begleitet von den einzelnen Wohn- und Arbeitszimmern, die beiläufig ins Bild rücken. Die Verschiebungen, die das Eröffnungsevent des ZKM markiert, greifen weit darüber hinaus und signalisieren die Notwendigkeit, uns für räumliche Fragen zu sensibilisieren und die Aufmerksamkeit auf eine Weise zu schärfen, die es ermöglicht den jeweiligen komplexen Verschränkungen Rechnung zu tragen, ohne diese reduktionistisch auf eine Art zu kategorisieren, die filigrane Momente außen vor lässt oder gar für nichtig erklärt. Was uns interessiert, ist demnach das Setting und damit das Ins-Blickfeld-Rücken von räumlichen Konfigurationen und Verräumlichungsprozessen.[19]

Online-Territorien

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Prozesse von Digitalisierung ausloten und sich hin auf die Digitalität einstellen und ›öffnen‹, offenbart sich die umbruchhafte Notwendigkeit auf eine unerwartet markante und dringende Weise vor allem seit dem Frühjahr 2020.[20] Wurde der Modus des Digitalen bis dahin als ein Handlungsfeld erprobt, das neue Möglichkeiten z.B. im Hinblick auf Kunstvermittlung oder den Handel bot, so wurde er im Zuge der Schließung von Ausstellungshäusern, der Absage von Ausstellungseröffnungen sowie Großevents wie Kunstmessen zu einer Notwendigkeit. Konnten die mit der Covid-19-Pandemie einhergehenden Einschränkungen damit zwar nicht im primären Sinne kompensiert werden, so doch zumindest andere Formen entwickelt, um einem völligen Stillstand im Kunstbetrieb entgegenzuwirken. So wenig die Aussage zutreffend wäre, dass die meisten Onlineangebote und Events im ›Digitalen‹ (sowie die dies voraussetzende Sensibilisierung und das damit verbundene Interesse an neuen Formen und Formaten) erst im Zuge der Krise aufkamen, so deutlich lässt sich behaupten, dass sich ein bestimmter Umstand erst im Kontext der Pandemie veränderte: der Präsenz- und Selbstverständlichkeitsstatus des Digitalen.

Immer häufiger lassen sich im Web Artikel und Zusammenstellungen (z.B. Zweites Deutsches Fernsehen 2021) finden, die auf die digitalen Angebote von Einrichtungen verweisen. Große Häuser wie Tate Modern in London, Guggenheim in New York oder in Bilbao, Eremitage in St. Petersburg, Louvre oder Museé d'Orsay in Paris, aber auch Messen (Art Basel) und Galerien[21] bieten – unter Rückgriff auf teils unterschiedliche Konzepte und technische Methoden – Möglichkeiten im Digitalen an, sei es als virtueller 360°-Rundgang, ›digitales Erkunden‹ einzelner Werke (teils mit Rückgriff auf *Augmented Reality*, sodass das jeweilige Werk zusätzlich ›animiert‹ wird) oder ›*Street View*‹-artiger Einblick in die jeweiligen Häuser.[22] Daneben lassen

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

3. Raumtheorien

Sowohl in der Ausstellungspraxis als auch in der -rezeption scheint die Frage nach dem Raum auf eine fest verankerte und beinahe zu selbstverständliche Weise zu existieren. Wir sprechen beispielsweise von Ausstellungsräumen, von Raumgestaltung, Ausstellungsarchitekturen, Atmosphären im Raum oder von Räumen, die künstlerische Arbeiten für sich beanspruchen, zeigen, darstellen, entstehen lassen. Doch je feingliedriger wir anfangen uns mit der Thematik von Kunst und Raum zu beschäftigen, desto deutlicher wird, dass es sich um eine Mannigfaltigkeit von Denkrichtungen, Ansätzen und Fragestellungen handelt, die auf eine habituell-alltägliche Weise unter den Begriff des Raums subsummiert werden, zugleich aber kaum ein breiteres Spektrum aufweisen könnten. Dies verdeutlichen auch einschlägige Publikationen, die sich vor allem in der ersten Dekade des 21. Jahrhundert vermehrt der Thematik des Raums zuwenden[25] und sich schließlich in ›Überblicksbänden‹ widerspiegeln, die es sich zum Ziel machen, ›Raum‹ theoretisch zu reflektieren, wie etwa die Sammelbände »Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum« (Fecht/Kamper 2000), »Texte zur Theorie des Raums« (Günzel 2013), »Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften« (Dünne/Günzel 2015) oder auch »Raumwissenschaften« (Günzel 2019). Letzterer verweist mit der Pluralform seines Titels vor allem auf die Notwendigkeit, die Mannigfaltigkeit nicht zuletzt auch ›disziplinär‹ zu verorten. Dieser macht zum einen deutlich, dass der Anspruch eines ›einheitlichen‹ Ansatzes zu Kurzschlüssen führen würde und zum anderen, dass sich die disziplinär versammelten Denkströmungen selbst durch eine Vielfalt und mehrfach überlagerte Verzweigungen auszeichnen (s. hierzu etwa Löw 2001). Um folglich der ›Gefahr‹ zu entkommen, unhinterfragt in den »kantischen Apriorismus« (vgl. Günzel 2019, 13) zurückzufallen, wie Stephan Günzel es in der Einleitung zu seinem Band beschreibt, ist es notwendig dem Begriff in der Pluralität seiner Ansätze zu begegnen, sich aber zugleich kritisch vom

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Raum im Diskurs des Ästhetischen

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Kulturwissenschaftliche Überlegungen

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

34 Vor dem Hintergrund dessen kann demnach nicht zuletzt die Herausbildung des musealen Denkens angeführt werden (s. hierzu te Heesen 2021).

35 Quadflieg fokussiert den Begriff Denkraum, um Geflechte von gegenwärtigen Kontexten ausgehend zu beschreiben (im Unterschied zu einer ›Autoren-‹ und entstehungskontextzentrierten Lesart): »Vielmehr spannt sich der Denkraum gerade durch die Differenzen, die Nah- und Fernbeziehungen der untersuchten Werke auf.« (Ebd. 287) Damit zeichnet Quadflieg eine Nähe zum Diskursbegriff von Foucault nach, versucht diesen aber zugleich abzusetzen, indem der Denkraum nicht im Sinne einer strukturellen Epochenanalyse herangezogen wird, sondern sich auf einige wenige konkrete Punkte beziehen soll: »Anders aber als eine Diskursanalyse hat die Interpretation von Texten in einem Denkraum nicht den Anspruch, die epistemologische Struktur ganzer Epochen freizulegen. Ein Denkraum entfaltet ein spezifisches Problemfeld, das sich im Hinblick auf einige wenige exemplarische Standpunkte eröffnet, und fragt nach der Bedeutung der analysierten Texte für die eigene Zeit.« (Ebd.).

36 Quadflieg bezieht sich hierbei auf Gilles Deleuze (vgl. Deleuze 1992, 15f.). Zu betonen sei ebenfalls, dass sich mit dieser Denkweise eine Verschiebung der Subjektposition vollzieht.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die beiden Felder, die damit konturiert wurden – sowohl die Frage nach der Konstituierung und Konnotation des Raumbegriffs als auch die methodischen Überlegungen im Hinblick auf ein ›topologisches Denken‹ – zeichnen auch im Hinblick auf unsere Auseinandersetzung mit Ausstellungen zwei entscheidende Momente nach. Die Frage nach dem Raum als dem Gegenstand der Analyse offenbart zum einen die Betonung einer intermedialen und interdiskursiven Verflechtung und markiert zum anderen die Notwendigkeit, den Fokus weniger auf die Vorstellung eines ›containerhaft‹ gegebenen Raums zu lenken, sondern auf die Prozesse und Praktiken, die Verräumlichungen bedingen und initiieren. An Derrida angelehnt bietet die Denkfigur der Verräumlichung eins der entscheidenden Umschlagmomente, weshalb die Arbeit nicht lediglich von Räumen oder Orten einer Ausstellung spricht, sondern von Settings – um all diese konturierten Prozesse ins Blickfeld zu rücken und die Bedingungen des Räumlich- und Ort-Werdens zu hinterfragen und zu verhandeln. Damit ergibt sich auf der methodischen Ebene die symptomatische Konsequenz, dass die Auseinandersetzung mit Parametern der Ausstellung nicht zuletzt auch topologisch bestimmt ist und sich weniger einer primär historisierenden Erzählweise fügt. Das Sprechen ›über‹ und ›mit‹ Ausstellungen zeigt sich demnach in einer Form, die jegliche Punkte als Resultate von Praktiken begreift und damit *per se* einen polyfokalen[38] Zugang einfordert. Im Kontext unserer Auseinandersetzung mit Ausstellungen erscheint demzufolge vor allem der Gedanke fruchtbar, Raum als ein relationales Gefüge zu behandeln, das aus Praktiken – d.h. körperlich-materiellen Prozessen – resultiert und diese zugleich mitbedingt. Demnach gestaltet es sich als weniger produktiv, Raum im Hinblick auf Ausstellungen als ein *datum* zu behandeln, sondern als ein dynamisches Gefüge, das mit unterschiedlichen Qualitäten und in unterschiedlichen Modalitäten operiert. Denn durch das Produzieren verschiedener Zugriffe markieren die herangezogenen Überlegungen vor allem ein grundlegendes Verhältnis von Verflechtungen, die sichtbar werden, sobald wir uns mit der Raumthematik befassen. Mag es auf den ersten Blick schwerfallen, einzelne ›Zweige‹ der Raumdiskurse zusammenzubringen und sich vor Augen zu führen, inwiefern geopolitische Mechanismen neben technomedialen Entwicklungen erwähnt werden (denn diskursiv werden diese meist verstärkt auseinandergehalten), wird vor allem die Notwendigkeit sichtbar, eben solche Phänomene und Entwicklungen zusammenzudenken. So führt Böhme aus:

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

4. Formate und Grenzziehungen

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Skalierungen

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Welt ohne Außen«



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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

5. Orte und Räume

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

48 Für eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Begriff *parcours* von de Certeau (in Abgrenzung zur *carte*) s. Ausführungen von Vittoria Borsò (Borsò 2004, 20ff.). De Certeau verweist in seinem Text außerdem darauf, dass sich eine durchaus vergleichbare Gegenüberstellung ebenfalls bei Maurice Merleau-Ponty wiederfinden lasse. So spreche Merleau-Ponty in »Phänomenologie und Wahrnehmung« (Merleau-Ponty 1974) von einem geometrischen Raum (vergleichbar dem ›Ort‹ hier) und anthropologischem Raum (vgl. de Certeau 2015, 345): »Aus dieser Sicht ›gibt es ebensoviele Räume wie unterschiedliche Raumerfahrungen‹. […] Diese Sichtweise wird durch eine ›Phänomenologie‹ des Zur-Welt-Seins bestimmt.« (Ebd., 346)

49 Michaela Ott beschreibt in ihrem Beitrag »Ästhetik/Kunstgeschichte« einen in der Moderne stark zu verzeichnenden Wandel und greift das Verhältnis zwischen Orten und Räumen in der Kunst unter Einbezug von Flügge et al. (2007) wie folgt auf: »Unterschieden wird dabei zwischen dem unbestimmten Raum als ›imaginärer Ressource‹ der Kunst und dem künstlerisch ›begrenzten Ort im Raum‹, sei er ›illusionistisch vorgespiegelt‹ oder ›als Ereignisraum inszeniert‹ […]. Als namhafteste Umkodierungen des künstlerischen Verhältnisses zwischen Raum und Ort werden die Einführung des Films, Duchamps Akzentuierung des Ausstellungskontexts und die wiederkehrende Utopie der Vereinigung von Kunst und Leben im Surrealismus angeführt.« (Ott 2019, 17; vgl. Flügge et al. 2007, 6)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Beschäftigen wir uns mit (Orts-)Räumen im Ausstellungskontext, dann stellen sich uns nicht zuletzt Fragen nach den jeweiligen Qualitäten und, in weiterer Konsequenz, auch nach ›Funktionsweisen‹. Dem Räumlichen ist somit eine Frage nach den jeweiligen Bestimmungen und Beschreibungen inhärent. Denken wir an Ausstellungen, dann werden in erster Linie beispielweise die atmosphärischen Qualitäten des Raums befragt (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*), doch wird im gleichen Zug erkennbar, dass jene Frage nach Qualitäten und Modi weitere Faltungen nach sich zieht. Bewegen wir uns auf der Ebene des Modalen und bemühen uns um eine Typologie, dann fächern sich Kaskaden von Zugriffen und Bestimmungen auf. So schlägt Hartmut Böhme beispielweise eine kulturwissenschaftlich motivierte Beschreibung vor und nennt drei Raumtypen[53]: den Bewegungs-, den Bahnungs- und den Schwellenraum. Der Bewegungsraum ist für Böhme primär leibphänomenologisch konnotiert und setze sich, in Anlehnung an Herrmann Schmitz, aus einem Orientierungs-, einem Sinnes- und einem Gefühlsraum zusammen.[54] Der

52 Des Weiteren betont Waldenfels die grundlegende Bestimmung des Wo, denn jenes trage entscheidend zur Bestimmung eines Wer und Was bei: »Die Ortsbestimmung ist kein bloßes Akzidens einer Substanz. Dass ich zugleich hier *und anderswo* bin, bedeutet dann, dass ich zugleich ich *und ein anderer bin*. Rimbauds berühmter Ausspruch *Je est un autre* sollte mit dem Satz *La vraie vie est absente* in einem Atemzug gelesen werden, nicht im Sinne einer romantisierenden Verflüchtigung des Hier, sondern im Sinne einer originären Fremdheit des Hier, die ohne eine bestimmte Form von Alibi nicht zu denken ist […].« (Ebd., 79)

53 Kulturhistorisch betrachtet spricht Böhme von zwei grundlegenden Weisen sich der Raumthematik anzunähern: als Mikro- sowie als Makroraum. Während der Makroraum im Sinne einer Annäherung vom ›Kosmos‹ aus beispielsweise von Johann Gottfried Herder und Alexander von Humboldt vertreten wurde, entwickelten sich immer mehr Auseinandersetzungen, die sich auf der Mikroebene mit dem Raum befassten (vgl. Böhme 2019, 193).

54 Böhme führt die Überlegung wie folgt aus: »Raum ist dasjenige, was die Kompaktheit und Widerständigkeit der Dinge und des je eigenen Leibes erfahren lasst. *Lage* ist die Artikulati-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Topografie/Topologie

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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



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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Über architektonische Situationen hinaus

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Sprechen wir von Ausstellungsorten (die im alltäglichen Sprachgebrauch auch das Räumliche mitmeinen), dann rückt zunächst, wie bereits mit »Welt ohne Außen« thematisiert, die Frage nach der jeweiligen ›architektonischen Situation‹ in den Vordergrund. Hans Dieter Schaal definiert architektonische Situationen[60] folgendermaßen:

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Szenografie/Display

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

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

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

Dass Ausstellungen im Sinne ihrer Displays und szenografischer Formen einem Wandel unterliegen, wird deutlich, sobald wir anfangen uns historisch zu vergewissern und bestimmte Tendenzen und Richtungen festmachen. Im Hinblick auf das Museum gibt es inzwischen ein fest verankertes Narrativ, bei dem die Entwicklungen von Wunderkammern[66] bis hin zum White Cube bzw. der ›kuratorischen Situation‹ beschrieben werden (vgl. Holten 2018a), doch lassen sich jene Entwicklungs- und Transformationsstränge auch auf Ausstellungssituationen übertragen, die nicht mit dem Musealen zusammenfallen. Zwar rücken damit andere Momente in den Fokus, dennoch lassen sich auch hier markante Punkte und Bewegungen nachzeichnen. Zugleich geht mit der Frage nach der Historisierung von Ausstellungen ein gewisser Zwiespalt einher, wurden Ausstellungsdisplays bzw. -Szenografien

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

Ob wir uns nun nach dem Begriff der Szenografie oder des Displays orientieren – gleichwohl beide Termini unterschiedliche Konnotationen und Gewichtungen mitbringen[79] (gleichzeitig aber markanterweise beide den Begriff des Dispositivs ins Spiel bringen) – für unsere Auseinandersetzung ist vor allem von Relevanz, die Ebene des Arrangements, der Aufmerksamkeitserzeugung, der Vermittlung und nicht zuletzt der Produktion von Situationen adressieren zu können. Jedoch bedeutet es nicht, diese Ebene bei den ›handelnden Subjekten‹ zu verorten und lediglich nach Entscheidungen der Designer:innen, Architekt:innen oder der Kurator:innen zu fragen, sondern Materialprozesse, situative Affordanzen – d.h. die Ausstellungsakte selbst (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Präsenz_Erscheinen*) – in den Fokus rücken zu lassen. Wenn es darum geht, das Ausstellungsdisplay etwa als einen Medienverbund aufzufassen, dann darf dieser nicht lediglich als eine ›ausführende‹ Instanz gelesen werden, sondern als eine mithervorgebrachte und mithervorbringende. Denn die Ebene des Displays (respektive der Szenografie) trägt ganz entscheidend dazu bei bzw. realisiert es, wie Objekte zirkulieren, sich Arbeiten stabilisieren, wir als Besucher:innen adressiert und hervorgebracht werden. Und ob es

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

6. Setting: Das Glatte und das Gekerbte

Ausstellungssetting ist ein Begriff, der nicht selten in der Forschungsliteratur (s. etwa Keppler 2018) sowie (journalistischen) Ausstellungsbesprechungen[81] auftaucht, im Gegensatz etwa zum Begriff des Displays oder der Szenografie jedoch noch keine ausgiebige explizite Reflexion und Verortung im kunstwissenschaftlichen Diskurs gefunden hat. Diesen Umstand nimmt die Arbeit deshalb zum Anlass, den Begriff des Settings im Kontext von Ausstellungen auf eine Weise fruchtbar zu machen, die es ermöglicht, damit sowohl die Thematik des Raums in seiner weiter oben vorgezeichneten Polyvalenz (etwa im Hinblick auf das Geografische, das Sozio-Politische, das Ökonomische.), aber auch Momente des Transformatorischen zwischen Ort und Raum als auch (Orts-)Raum-Werden im Sinne des Szenografischen bzw. des Displays zu fokussieren. In seiner Spannweite erlaubt der Begriff des Settings – der vorgeschlagenen Auslegung nach – das Thematisieren unterschiedlicher Prozesse des Raum-Werdens bzw. des Verräumlichens, was gleichzeitig eine Unterscheidbarkeit zwischen verschiedenen Ebenen zulässt. Schauen wir uns zunächst die disziplinäre Verbreitung des Begriffs an, dann lässt sich dieser allem voran im Bereich des Films, der Literaturwissenschaft[82] aber auch der Psychologie verorten. So wird im Filmlexikon der Universität Kiel zunächst auf die doppelte Besetzung des Begriffs verwiesen:

---

80 Bei »Critical Zones« des ZKM handelt es sich sogesehen um eine doppelte Belegung des Display-Begriffs, denn die Ausstellung operiert mit Bildschirmen der einzelnen ›Besucher:innen‹ (denn wir nehmen an der Ausstellung z.B. von Zuhause aus am Laptop sitzend teil) und kann gleichzeitig im Hinblick auf das Ausstellungsdisplay befragt werden, wozu dann (neben dem ›physischen‹ Aufbau im ZKM) die Gestaltung der interaktiven Website gehört etc.

81 Exemplarisch sei hier auf zwei Ausstellungsankündigungen verwiesen, die explizit von einem Ausstellungssetting sprechen: »Times of Waste – Was übrig bleibt« (Relaio 2021) und »Latenzen« (Kunsthochschule Kassel 2021).

82 Siehe hierzu etwa Seymour Chatmans Begriff des Settings im Sinne eines ›erzählten Raums‹ (vgl. Finnern 2007).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

In der Psychologie wird Setting daneben beschrieben etwa als »die objektive (physisch-soziale) Umgebung eines Ereignisses, *speziell* als *behavior setting* Analyseeinheit der […] Ökologischen Psychologie« (Kruse 1997, 2044).[83] Ob wir uns also im Bereich der Psychologie, der Film- oder Literaturwissenschaft bewegen – allem voran wird die Ebene des Ökologischen und damit die Thematisierung von Umgebung relevant. Hinzu kommt auch die im weitesten Sinne etymologische Verwandtschaft des Settings[84] mit dem Begriff der Situiertheit, der vor allem mit Donna Haraways Ansatz des ›situierten Wissens‹ (vgl. Haraway 2007) eine kritisch-selbstreflexive Dimension der eigenen Verortung hereinbringt.[85]

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

demnach von einer Überlagerung bzw. Faltung zwischen dem ›Glatten‹ und dem ›Gekerbten‹ sprechen, die sich *in* und *durch* Ausstellungen vollzieht. Was Ausstellungen vermögen, ist das Produzieren einer Unentscheidbarkeit, denn das Setting impliziert einen Modus von Übergänglichkeiten, bei dem Punkte im Sinne von Teilungen und Einschreibungen mit Bewegungsmomenten einhergehen. Diesen Gedanken hinzuziehend wird demnach die Notwendigkeit spürbar, die Thematik der Verräumlichung als einen der wesentlichen Prozesse des Ausstellens auf eine bifokale Weise aufzugreifen: sowohl im Hinblick auf Momente des Atmosphärisch-Affektiven als auch des Metrisch-Geordneten. Das Setting gestaltet sich demzufolge als eine (post-)architektonische Situation bzw. als ein Raum, der jene Komponenten des ›Gekerbten‹ (die Topo-Grafie, wie wir bereits gesehen haben) reflektiert und verhandelt.[87] Zugleich operiert das Setting mit Überschuss- und Intensitätsmomenten und impliziert auch die Ebene des Begehrens bzw. der Affekte (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Die im Zuge einer Ausstellung produzierten Referenzen, Narrationen und Figurationen materialisieren sich im Setting auf eine je ganz spezifische, ›glatt-gekerbte‹ Weise. Und auch wenn sich Typologisierungen auf unterschiedlichen Ebenen vornehmen ließen, wie etwa im Hinblick auf die Frage nach den architektonischen Situationen (ob ›*site-specific*‹, Zwischennutzung o.Ä.), auf die Frage nach der Art und Weise der Involvierung bzw. ›Partizipation‹ oder auch in Abhängigkeit von der jeweiligen Narrationsrahmung (ob es sich um eine Themenausstellung[88], eine Konzeptausstellung, eine als Rückschau angelegte Einzelausstellung, eine ereignisbasierte Ausstellung (100. Geburtstag von Beuys etc.) handelt): Das Setting realisiert sich situativ, singulär und dynamisch und würde sich aber lediglich als ein rigides Korsett bzw. Gerippe gestalten, wenn wir die Raumfrage auf eine Typologisierung zurückführen würden.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

7. Fazit

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

KÖRPER _ HERVORBRINGEN

Normierungen und Affizierungen hervorheben

1. Einleitung | S. 169
2. Sinne | S. 171
   »Ye Olde Food« | S. 171
   Sinnesmodalitäten | S. 173
   Bewegung | S. 175
3. Leiblichkeit | S. 177
   »Black & White« | S. 177
   Leibkörper | S. 181
   Embodiment/Enaktivismus | S. 183
   Körperbild/Körperschema | S. 186
4. Affizierbarkeit | S. 189
5. Normierung | S. 194
   Habitus | S. 196
   Partizipation und Involvierung | S. 200
   Politische Körper | S. 203
6. Fazit | S. 206

1. Einleitung

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2. Sinne

»Ye Olde Food«[2]

Im Vorbeigehen das violette Papierbändchen am Handgelenk vorzeigend, werden wir von einige Treppenstufen in die *Bel Etage* des Ständehauses (K21 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) geführt, bis wir vor dem schmalen Eingang des hell anmutenden Raums vor einem Bildschirm mit einem Wandtext daneben einen kurzen Halt machen. Der Bildschirm zeigt im Wechsel Gesichter, drei ›Affektbilder‹ (vgl. Deleuze 1997) – einen älteren Mönch, ein Baby sowie einen Jungen – schluchzend und weinend, als Körper außer sich.[3] Wir befinden uns vor dem Ausstellungsraum[4], in dem Ed Atkins' »Ye Olde Food«[5] gezeigt wird: Eine Ausstellungssituation mit neun teils im Raum freistehenden Bildschirmen, mit Opernkostümen bestückten Kleiderständern sowie an den Wänden angebrachten, *objet-trouvé*-artig vorgefundenen, mit Kommentaren beschrifteten alten Brettern, Türen und Tafeln (vgl. Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2021b). Bereits vor dem Eintritt in den Raum sind einige Geräusche wahrnehmbar – Regen, kurze Aufschreie, vereinzelte Klaviertöne. Hell und weiträumig lädt der Raum zu sich ein: Wir treten hinein und finden uns in einer White Cube-Situation, vor einem freistehenden, körpergroßen Bildschirm wieder, der das weinende Baby in Nahaufnahme (vertikal schwenkender Ganzkörpershot) im Regen zeigt. So bewegen wir uns – vom wiederkehrenden leisen Stöhnen begleitet – von einem Bildschirm zum nächsten. Die

2 Die Ausführungen in diesem Kapitel gehen teilsweise zurück auf den Vortrag der Verfasserin mit dem Titel »Affektive Assemblagen. Medien und Materialitäten im Kontext von Ausstellungen (in) der zeitgenössischen Kunst«, der im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) am 26.09.2019 in Köln gehalten wurde sowie auf den Artikel im Band »Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität« (Chernyshova 2021).

3 Das Geschlecht der Figuren wird hier auf die jeweiligen Bezeichnungen im Titel der Videos zurückgeführt.

4 Zur Thematik des Räumlichen sowie der Frage nach Abgrenzbarkeit und Lokalisierbarkeit s. Kap. *Setting_Verräumlichen*.

5 Siehe hierzu Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2021b. Neben dem K21 in Düsseldorf wurde die Ausstellung des Weiteren bereits in London sowie bei der *Venedig-Biennale* 2019, jedoch in einer anderen Konstellation, gezeigt (Laufzeit der Ausstellung in Düsseldorf: 23.02.-16.06.2019). Im Zuge dessen stellt sich außerdem eine gewichtige Frage im Hinblick auf die ›Kategorisierung‹ von »Ye Olde Food«, denn es zeichnet sich eine Unbestimmtheit dahingehend ab, ob wir hier von einer Installation oder von einer Ausstellung mit dem Titel »Ye Olde Food« sprechen. Im Fokus der vorliegenden Auseinandersetzung liegt aber in erster Linie »Ye Olde Food« als eine Ausstellungssituation. Zum Begriff der Installation s. etwa Bishop 2005 und Rebentisch 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

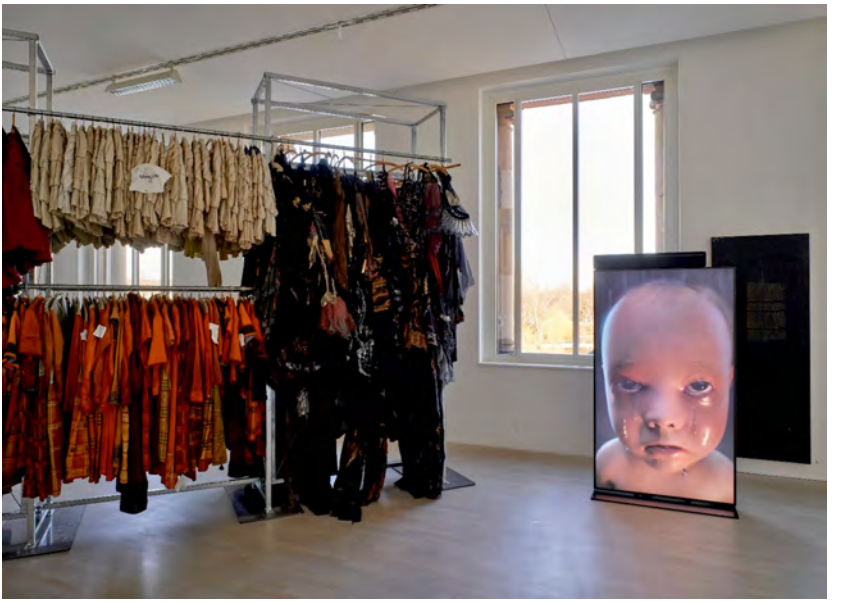


Abb. 8: Ed Atkins: »Ye Olde Food« (Ausstellungsansicht K21), 2019. © Achim Kukulies, Düsseldorf / Courtesy the artist; Cabinet Gallery, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin; Gladstone Gallery, New York; and dépendance, Brussels.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Sinnesmodalitäten

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Bewegung

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

3. Leiblichkeit

»Black & White«

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



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

Mit der Frage nach den Modi des Visuellen konfrontiert, bringt die Arbeit vielfältige Verhältnisse hervor, die vor allem Spannungsebenen im Hinblick auf die Frage nach der Wahrnehmung sowie Körperlichkeit generiert. Was geschieht hier auf der Ebene der Selbstwahrnehmung? Was stellt sich durch den Farbentzug der Objekte ein? Wie wird der ›eigene‹ Körper erfahren? Zugleich indexikalisiert die Auseinandersetzung mit Wahrnehmung eine weitere Ebene, denn die Frage, die dabei präsent wird, fokussiert die Wirkung dieser Kontrasterfahrungen. Während wir uns einerseits in ein Raumensemble – ein Environment – hereinbegeben und uns damit inmitten der Arbeit situieren, initiiert der visuelle Bruch ein Körperverhältnis, das anti-immersive[14] Züge annimmt. Denn statt der Konfiguration des Eintauchens produziert die Wahrnehmungssituation ein Zurückgeworfen-Sein auf den differenten Körper, den Körper, der als Störfaktor installiert und dadurch zu einem beinahe ›hermetisch geschlossenem‹ Bewegungsobjekt in einem positionalen Sinne wird. So wird der Körper geradezu in seiner Objekthaftigkeit vorgeführt.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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



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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Leibkörper

Die linke Hand berührt die rechte – eine recht unscheinbar wirkendende Handlung, in der die Erfahrungswelt jedoch auseinanderklafft. Was diese zum Sinnbild der Phänomenologie[16] gewordene Geste, auf die Maurice Merleau-Ponty in »Das Sichtbare und das Unsichtbare« (mit Bezug auf Husserl) eingeht, aufgreift, ist eine der zentralen Fragen der (Selbst-)Wahrnehmung. Es ist eine Frage nach dem eigenen Spüren sowie nach der Aufspaltung des Selbst als Objekt und Subjekt der Erfahrung zugleich, denn während die linke Hand die rechte spürt, spürt die rechte sich spürend (vgl. Merleau-Ponty 1994, 194; s. hierzu auch Bedorf 2019).

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Der phänomenologischen Unterscheidung nach (vertreten etwa durch Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty oder Hermann Schmitz), sei der Körper, wie Gernot Böhme herausstellt, isotrop (nicht nach Richtungen zu unterscheiden), homogen im Hinblick auf seine Örtlichkeit, durch Organe gegliedert und durch die Haut begrenzt (vgl. ebd., 101). Zu seiner Umgebung stehe dieser lediglich in Stoffwechselbeziehungen. Der Leib sei dagegen als ein »absolutes Hier« (ebd.) zu begreifen, als unbegrenzt und über das Körperliche hinausgreifend. In »Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung« (2015) bestimmt Bernhard Waldenfels die Leiblichkeit wiederum als pathisch und responsiv. Die Responsivität wird hierbei im Sinne eines Grundzugs verstanden, »der unser gesamtes leibliches Verhalten prägt und dabei eine Findigkeit des Körpers in Anspruch nimmt« (Waldenfels 2015, 19). Diese wird von Waldenfels als ein Doppelereignis beschrieben:

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Embodiment/Enaktivismus

Mit *Chiasmus* installiert Maurice Merleau-Ponty einen Begriff, der eine grundlegende Beziehung zwischen dem Menschen und den Dingen verhandelt und diese als eine Verflechtung[19] begreift, die jedoch nicht von *a priori* isolierten oder präexistenten Substanzen ausgeht. So entwickelt er im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Sicht- bzw. Unsichtbarkeit sowie – daran gekoppelt – der Berührbarkeit, eine bestimmte Figur – das *Fleisch* (chair) der Welt:

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

17 Eine entfaltete Auseinandersetzung mit Waldenfels' Begrifflichkeiten findet im Kap. *Intimität_Exponieren* statt.

18 Hierbei verweist Waldenfels auf Merleau-Pontys *intermonde* sowie Husserls *intercorporéité* (vgl. ebd., 96).

19 Für eine weitergreifende Auseinandersetzung mit Momenten des Ökologischen, wie sich diese etwa im Begriff des Milieus bei Gilbert Simondon (2012) oder bei Isabelle Stengers (2005) zeigen, s. Ausführungen im Kap. *Agencement_Materialisieren*. Siehe in dem Zusammenhang auch Uexküll 1970 sowie Bateson 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

22 Böhme geht insofern kritisch auf diesen Ansatz ein, als in Merleau-Pontys Denken seiner Auffassung nach ein Geist vorausgesetzt werde, der durch das Handeln »inkarniert« werde (Böhme 2019, 41), was schließlich zu einer vorgängigen Ich-Zentrierung führe.

23 Krois verweist darauf, dass der Begriff Enaktivismus erstmalig 1991 von Varela, Thompson und Rosch (»The Embodied Mind«) verwendet wurde; s. auch die deutsche Ausgabe: Varela et al. 1995. Betont sei damit der Gedanke, dass weder die Welt noch der Geist (*mind*) als vorgegeben oder präexistent zu verstehen sind, sondern dass Kognition aus den vom Organismus ›performten‹ Aktionen in der Welt emergiert (vgl. ebd., 5).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ve Eigenaktivität[24] bezeichnen können – nämlich die Ebene der Unkontrollierbarkeit und Unvorhersehbarkeit, die beispielweise Fotografien (aber eben auch Bildern jeglicher Medialität) inhärent sei. Hinzu kommen außerdem bestimmte historische Aufladungen, die wir als eine Art implizites, dennoch nicht-bewusstes Wissen aufgreifen können. Als vierten Punkt nennt Krois – mit Verweis auf Frederik Stjernfelt (vgl. Stjernfelt 2007) – die diagrammatologische Dimension des Bildes (vgl. Krois 2011b, 7), die auf die Frage nach der Relation zwischen dem Ganzen und seinen Teilen zurückgehe. Doch als einen der wesentlichsten Punkte greift Krois vor allem den affektiven Charakter der Bilder auf.

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

Körperbild/Körperschema

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wie operieren also Ausstellungen im Hinblick auf das Körperbild und Körperschema? Der entscheidende Punkt scheint dabei in der Betonung der Umgebung zu liegen, die sich sowohl auf der Ebene des Körperschemas als auch auf der des Körperbildes bemerkbar macht. Wie jede räumliche Konfiguration werden wir auch von einer Ausstellung körperlich adressiert. Die Frage, die dabei entscheidend ist (und die Ausstellungssituation beispielsweise von einer Supermarktsituation unterscheidet respektive unterscheiden kann), besteht darin, wie unser (Selbst-)Erfahren, der Leibkörper, hervorgebracht wird. Ausgehend von den vorhergehenden Überlegungen ist es offenkundig, dass Ausstellungssituationen uns nicht entweder als Körper oder als Leib adressieren, sondern gerade Momente von Erfahrungsweisen entstehen lassen, die uns in einer gesteigerten Form beides spüren lassen, Körperbild und Körperschema. Demzufolge hantieren Ausstellungen mit Überlagerungsmomenten und erzeugen – ausgehend von unterschiedlichen materiellen sowie medialen Konfigurationen – affektiv-kognitive Interferenzen. Denn was Ausstellungen vermögen, ist das unentwegte Verhandeln und ambivalente Situieren sowohl auf der Ebene des ›Körpers‹ als auch des ›Leibes‹. So wird das Ich als ›Körperobjekt‹ in der Ausstellung »Black & White« im Modus des Selbstwahrnehmens geradezu in Frage gestellt. Die aus zwei künstlerischen Arbeiten bestehende Ausstellungssituation (*The Collector's House* und *Room for One Colour*) greift die Frage nach der (Selbst-)Wahrnehmung auf und produziert Situationen, die sowohl die Verschränkung zwischen Körperbild und Körperschema als auch die Thematik der ›Eigenfremdheit‹ in den Vordergrund rücken.[26] Beide Situationen vermögen es, das Körperbild zu übermarkieren, indem wir jeweils auf unsere Eigenwahrnehmbarkeit zurückgeworfen werden. Während es bei Op de Beecks Arbeit zu einem Zurückgeworfensein auf die Objekthaftigkeit des Körpers kommt und der Körper visuell in einer Verdinglichung und damit auch einer Fremdheit[27] erfahren wird, initiiert Eliassons Raum insbesondere das Leib-Spüren, das vielmehr das leibhafte ›Eingebettetsein‹ in eine Umgebung wahrnehmbar macht.

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der von Gallagher zwar nur kurz angesprochen wird, dennoch aber zentral ist – vermag man sich näher mit den Prozessen von Affizierungen zu beschäftigen –, ist der Begriff des »perzeptuellen Interesses« (ebd.). Dieser wird verstanden als »affektive[r] Sinn dafür, was in der Auseinandersetzung mit der Umwelt auf dem Spiel steht« (ebd.) und lenkt den Fokus auf solche Momente, die gerade im ›Nicht-Erfolgen‹ aufgrund des ›Sich-nicht-gewachsen-Fühlens‹ o.Ä. resultieren. Mit der Fokussierung jenes affektiven Einsatzes rücken verstärkt Umweltbeziehungen in den Vordergrund und ermöglichen eine qualitative Bewertung dessen, was welche Verknüpfungen nach sich zieht respektive auch welche Situationen und denkbar potentiellen Momente eben auch nicht zustande kommen (wann spricht uns die Ausstellung, grob formuliert, gerade nicht an?). Für unsere Auseinandersetzung gilt es demzufolge festzuhalten, dass wir es beim Begriff des Enaktivismus mit einem Körperkonzept zu tun haben, das von einer dynamischen Kopplung ausgeht und sowohl die sensomotorische Koordination, die affektiven sowie die vegetativen Aspekte des ganzen Körpers mitdenkt (vgl. ebd., 372). Damit rücken die Umgebung bzw. das Denken-in-Relationen in den Fokus und machen erneut deutlich, dass wir den Körper erst dann auf eine produktive Art und Weise denken können, wenn dieser milieuabhängig[29] ›eingebettet‹ wird, sodass Körper-in-Ausstellungen zu einer eigenen Modalität wird, die sich mit jenen milieuhaften, enaktiven Konfigurationen und Hervorbringungen beschäftigt.

4. Affizierbarkeit

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auf das Umgebende bezogen gedacht, ohne jenes in einem dichotomen Verhältnis zu verorten. So wird bei der Betrachtung von Nancys Körperkonzept vor allem offenbar, dass er die phänomenologische Unterscheidung zwischen Körper und Leib umgeht, indem er den Körperbegriff verwendet, mit diesem sich jedoch nicht schlicht für eine der ›Seiten‹ entscheidet, sondern den Körper in erster Linie als den Inbegriff von Bezüglichkeiten (statt eines ›Containers‹) denkt (vgl. ebd., 348). Nancy beschreibt es wie folgt: »Es gibt nicht ›den‹ Körper, es gibt nicht ›das‹ Berühren, es gibt nicht ›die‹ *res extensa*. Tatsache ist, dass es gibt: Erschaffung der Welt, *techné* der Körper, Wägen ohne Grenzen des Sinns, topographischer *Corpus*, Geographie der vervielfältigten Ektopien – und keine U-topie.« (Nancy 2007a, 103) Erfahrbarkeit setze folglich eine Berührbarkeit[31] voraus (vgl. Busch 2019, 349), doch könne diese nicht als ein substantieller und mit einer zugreifenden Eindeutigkeit belegter Akt des ›Gelingens‹ gelesen werden, denn Berührbarkeit müsse mit Befremdung zusammengedacht werden: »Der Körper ist unser, und er ist uns eigen in genau dem Maße, in dem er uns nicht gehört und sich der Intimität unseres eigenen Seins entzieht« (Nancy 2000, 19; zit. n. ebd., 352). Damit sei für Nancy die Affizierbarkeit sowohl eine ›Grundbedingung‹ des Körpers als auch der Schlüssel zur Sozialität (vgl. ebd., 343).[32] An dieser Stelle rückt deshalb die Figur der Mit-Teilung (vgl. ebd., 340) in den Fokus, denn als Körper seien wir unabdingbar der Berührung ausgesetzt (vgl. ebd., 343) und damit inmitten der »ent-werkte[n], nicht-operative[n] Gemeinschaft« (ebd., 340), die nicht von einem *a priori* gesetzten autonomen Subjekt ausgeht bzw. ausgehen kann. Das Exponiert-Sein sei damit Ekstase und Gemeinschaft zugleich (vgl. ebd., 342), worin wir wiederum eine Anknüpfung an Waldenfels' pathisch-responsiven Ansatz finden.[33]

---

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Vor allem in der Gegenüberstellung von Inszenierung und Exposition mache Nancy deutlich, dass der Körper nicht in einem apriorischen Modus gedacht und dann lediglich ›gezeigt‹ wird im Sinne einer Öffnung eines ›Innen‹ für ein ›Außen‹. In Nancys Sinne verstandenes Exponiert-Sein verweist vielmehr, wie Busch herausstellt, darauf, dass sich das Konzept einer Innerlichkeit als ein Trugbild erweist, denn der Körper sei nichts anderes als Exteriorität (vgl. Busch 2019, 348).[34] Diese Faltung bzw. Schlaufenbewegung, die sich in der ineinandergreifenden Wechselseitigkeit zeigt, materialisiert sich demnach ebenfalls im Begriff des Körpers, der von Nancy als Exposition[35] (vgl. Nancy 2007b, 33) gedacht wird, die nicht mit einem dualistischen Innen-Außen-Verhältnis operiert. Ausstellungskörper-Werden kann demnach begriffen werden als ein kognitiv-affektives Ausgesetzt-Sein, das Schlaufenbewegun-

---

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

34 Nicht zuletzt auch etymologisch betrachtet ist Nancys Begriff der Exposition von besonderem Reiz, denn als ein besonderer Modus, dem eine Faltung inhärent ist, gestaltet sich die Ausstellung anders als ein kausal gedachtes ›Zeigen von‹ in einem geschlossenen Sinne (für weitere Ausführungen s. Kap. *Intimität_Exponieren*).

35 Kathrin Busch verweist vor allem auf das Begriffsspiel, das Nancy in der Verflechtung von Körper und Haut initiiert: dem Spiel zwischen ›Exposition‹ und ›Expeausition‹ (Enthäutung, von franz. *peau*, Haut): »Allererst über die Haut, dem Organ der Berührung, wird der Leib zu einer den anderen ausgesetzten res extensa. […] Über die Haut, die den Körper für seine Umgebung empfänglich macht, ist er in seiner Sensibilität exponiert.« (Busch 2019, 347)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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



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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

5. Normierung

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sowie als Beinah-Offenbarungen formulierte Darstellungen der Transport- oder Aufbaubedingungen – werden auf eine Weise präsent, die im Modus einer ›regulären‹ Rezeption eher unbetont bleibt. Doch was diese Art der Markierung in erster Linie produziert, ist eine Ritualisierung[38] der Vorgänge. Die Eröffnung samt ihrer Codes sowie Ein- und Ausschlussmechanismen führt, mit Victor Turner (vgl. Turner 1967) gesprochen, zu einer Art Initiation, die die Ausstellung als Ausstellung inklusive all der anderen ›dazugehörigen‹ Positionierungen (Künstler:innen, Besucher:innen, Kurator:innen, künstlerische Arbeiten, Mobiliar, Getränkemarken) setzt. Doch wie bereits schon mehrfach angedeutet, vollzieht sich das Rituelle nicht jenseits von affektiven Praktiken.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Habitus

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ten‹ abgelegt, lud die Ausstellungssituation[42] dazu ein, sich auf Bewegungen und kinetische Handlungen einzulassen, die nicht dem gewohnten Habitus entsprechen und damit sowohl Fragen nach dem Objektstatus, der Aufladung des räumlichen Settings, aber eben auch der körperlichen Involvierung und Codes aufwerfen. Es wäre jedoch verkehrt, würde man davon ausgehen, dass es sich um diese Form des Situationsangebots erst bei zeitgenössischen Ausstellungsformaten handelt. So wurden die Besucher:innen der »First Papers of Surrealism«-Ausstellung, die 1942 in New York stattfand, nicht nur von Marcel Duchamps Installation *Mile of String* überrascht, die den Raum samt der über 30 ausgestellten Werke der beteiligten Künstler:innen im buchstäblichen Sinne mit Fäden umspannte (vgl. Hopkins 2014), sondern auch durch die Gruppe der im Ausstellungsraum Ball spielenden Kinder, die, der Darstellung nach, dazu auf Duchamps Anweisung angeheuert wurden. Zum Begriff des Habitus zurückkehrend wird deutlich, dass eben jene körperlich-habituellen Selbstverständlichkeiten, jene erworbenen Bedingungen, jene Stabilisierungen von körperlich gedachten Arrangements, zu denen beispielsweise das langsame Gehen, das leise Sprechen, der Gestus des Vorsichtigen gehören, radikal und spielerisch abgelegt und ins Verpönt-Unnötige verschoben wurden. Durch diese Form des trotzig-kontrastierenden Bruchs wurde demnach jener Habitus markiert und, der Resonanz nach, der diskursive Nerv getroffen. In den 1940er Jahren mit zu einem Vorreiter geworden, sollen solche Praktiken des Infragestellens des Habituellen – und damit zusammenhängend auch des Institutionellen – spätestens seit den 1960er Jahren zur großen Geste der westlichen Kunstsphäre avancieren, die mit dem Aufkommen von ›Körperkunst‹ mit ihren Anfängen beim Happening und Fluxus (s. hierzu Wege 2014) und der bis in die heutige Gegenwart reichende Präsenz der Performancekunst eine grundlegende Verschiebung nach sich zogen. Den Habitus allerdings lediglich einseitig normierend zu begreifen, wäre ein Kurzgriff, denn das Denken der Wechselseitigkeit, das dieser Arbeit zugrunde liegt, hat zur Konsequenz, dass wir unseren Blick gleichzeitig darauf lenken müssen, wie Körperpraktiken wiederum Ausstellungssituationen konstituieren.[43] Gerade in der Verflechtung zwischen dem habituell-normierenden und dem affektiv-ereignishaften können überhaupt Situationen entstehen, die zu Ausstellungen werden können. So vollzieht das Durchamp'sche ›Durch-die-Fäden-Klettern‹ auf eine explizit-exponierende Weise eine Verschränkung, bei der sich die erwartbare Einstellung (›so gilt es sich normalerweise in einer Ausstellungssituation zu verhalten‹) mit einem Ausnahmezustand überlagert und schließlich ein Verhältnis

42 Die Thematik der Ausstellungssituationen ausgehend vom Begriff der Affordanz wird im Kap. *Präsenz_Erscheinen* im Kontext des entwickelten Ansatzes des Ausstellungakts behandelt.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Partizipation und Involvierung

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

isolierbaren Gattungen zu sprechen. Dementsprechend greift der Ansatz der sensomotorischen und in diesem Sinne körperlichen Involvierung sowohl in Performances als auch in installativ angelegten Arbeiten oder aber auch den derzeit aufkommenden VR-Formaten.[47] Im Zuge der Ausstellung »Force« des Künstlers Christian Falsnaes im Kaiser Wilhelm Museum, 2018 (vgl. Kunstmuseen Krefeld 2021) transformiert sich der Ausstellungsraum beispielsweise nicht einfach beiläufig zu einem Raum im Ausnahmezustand, in dem unerwarteterweise ›andere‹ körperliche Bestätigungen vollzogen werden, sondern die Ausstellungssituation gestaltet sich auf eine Weise, die Tendenzen eines Erlebnisparks aufgreift. So wird man als Ausstellungsbesuchende:r dazu eingeladen (oder gar indirekt genötigt), den Raum zu erleben, die Wände mit Farbe zu bewerfen, in Massen durch den Raum zu laufen, zu springen und dabei zugleich zum Objekt einer Dokumentation des Geschehens unter Anweisung zu werden. Anders, dennoch auch im direktesten Sinne involvierend, gestaltet es sich bei Arbeiten von Tino Sehgal.[48] Während auch hier die Tradition des institutionellen Infragestellens von Räumen und körperlichen Involvierungen fortgeschrieben wird, bringen Sehgals Arbeiten[49] eine spürbare Verschiebung mit sich. Während bei Ono oder Abramović – mal stärker mal weniger stark von einem Zuschauende-Bühne gedachten Setting ausgehend – die Institution in eine Art Ausnahmezustand gesetzt wird, indem Dinge und Handlungen radikalisiert werden, wie in Yonos *Cut Piece* (1964) oder Abramovicć *Rhythm 0* (1974), sich aber dennoch paradoxerweise an die Regeln der Institution halten (d.h. der Körper darf zum Objekt gemacht werden, weil es eine Performance ist, d.h. Kunstsetting etc.), produziert Sehgal eine zusätzliche Drehung. So scheint in seinen Arbeiten die Institution selbst in der Komplizenschaft zu agieren. In der Rezeption wird das ›Museumspersonal‹ zu Performenden bzw. die Performenden zum Museumspersonal, wodurch sich die Positionierungen des Künstlerischen und des Institutionellen übereinanderschichten (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*).[50] Die Frage nach der Überlagerung so-

47 Siehe hierzu beispielsweise die im NRW Forum stattgefundene Ausstellung »In VR wie trust« (2021) (vgl. Stiftung Museum Kunstpalast 2023).

48 Gedacht sei hier beispielsweise an *This is so contemporary* (2005) oder *This is propaganda* (2002), die allesamt als ungerahmte ›Interventionen‹ inmitten von Ausstellungssituationen stattfinden.

49 Statt von Performances spricht Sehgal bei seinen Arbeiten von Situationen (s. hierzu Fondation Beyeler 2021).

50 Die Tatsache, dass das institutionelle Erwerben von Sehgals Arbeiten, das ›papierlos‹ funktioniert, u.a. darin besteht, dass z.B. der/die Museumsdirektor:in oder andere an die Institution geknüpften Personen bestimmte Situationen ›einstudieren‹, bringt eine weitere Ebene der Involvierung in die Diskussion. Die künstlerische Arbeit zirkuliert damit in Form einer leiblichen Einschreibung in den Körper als Repräsentation, als materialisierte Institution, sodass die Person, wie Julia Reich es beschreibt, zu einem »verkörperte[n] Wissensspeicher« wird (Reich 2019, 190).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wie der Form des Sich-Betätigens wird – sowohl inhaltlich als auch materialästhetisch – auch in der 2014 im ehemaligen Museum Kunstpalast realisierten Ausstellung »Inside the Speaker« (s. hierzu Wismer 2014) der Künstlerin Katharina Grosse aufgeworfen. Der sonst als steriler White Cube angelegte Raum des Museums wurde mit mittels Acrylfarbe besprühten Erdklumpen ausgestattet und damit zu einer begehbaren Landschaft gemacht.[51] Auf Materialresonanzen und explorierende Bewegungen ist auch Tomas Saracenos *In Orbit* (seit 2013) ausgelegt: eine bekletterbare Netzinstallation in der Kunstsammlung K21 in Düsseldorf, die zu einem physischen Erkunden der Höhe unter der Glaskuppel des Ausstellungshauses einlädt. Strukturell gesehen können im gleichen Zug eine ganze Reihe anderer Arbeiten genannt werden, die allesamt zum ›Betätigen‹ animieren bzw. interaktiv-partizipative ›Angebote‹ machen. Die hier exemplarisch erwähnten Arbeiten greifen damit einen partizipativ-involvierenden Ansatz auf und lassen sich in erster Linie deshalb zusammenbringen, weil sie alle eine aktive sensomotorische Betätigung verlangen.[52] Wohlwissend, dass eine solche Subsummierung zu kurz greift und den Arbeiten nicht gerecht werden kann, ist es dennoch von Bedeutung das Moment der sensomotorischen Involvierung herauszugreifen. Während der Körper – wie eingangs bereits deutlich gemacht – schon immer mitgedacht wird (was erneut, nebenbei gemerkt, die Paradoxie von menschenleeren *Installation Views*, d.h. Ausstellungsraumaufnahmen, die gänzlich ohne Publikum inszeniert werden, aufzeigt[53]), gilt es hier den Gedanken stark zu machen, inwiefern die ›Physikalität‹, die ›Materialität‹, die Sensomotorik des Körpers (und damit auch die bereits weiter oben angeführte Thematik des Körperbildes und Körperschemas) ganz dezidiert und explizit adressiert werden und zumindest durch kleine Exkurse zeigen, welche Momente des körperlichen Präsent-Seins im Kontext von Ausstellungssituationen ausgehandelt werden. Doch bringt diese Thematik, wie bereits angesprochen, weitergreifende Fragen mit sich, die mitunter kritisch reflektieren, welche Implikationen, Bedingungen aber auch Effekte das Partizipative nach sich ziehen kann. So setzt sich Brian Massumi in seiner Monografie »Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen«

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Politische Körper[54]

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gedacht.[57] Gehen jene Momente des Strategischen gewissermaßen ›von Beginn an‹ mit Museumsgründungen einher (vgl. te Heesen 2021, 49ff.) und stellen damit kein historisches ›Novum‹ dar, lässt sich eine grundlegende und breitgefächerte kritische Auseinandersetzung mit eben jenen Repräsentationsmechanismen als verhältnismäßig jung beschreiben. Die aktuellen Debatten zum Thema des Postkolonialen, der Provenienzforschung (s. hierzu etwa Savoy 2020), des Eurozentrismus u.v.m. fangen historisch skalierend gesprochen gerade erst an, Sensibilisierungen für jene Thematiken zu entwickeln.[58] So finden sich unter den Stichworten ›Museum Global‹[59] oder ›Reflexives Museum‹ (vgl. Döring/John 2015) Ansätze, die den repräsentativen Modus kritisch hinterfragen und damit solche Fragen aufwerfen wie ›Wer stellt wen/was und für wen aus?‹, womit wir wiederum bei Ansätzen von Foucault und seinen Begriffen des Diskurses sowie des Dispositivs landen.[60] Ohne die Thematik an dieser Stelle ausgiebig entfalten zu können (weitere Ausführungen s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*), scheint es für die Auseinandersetzung mit dem Körper dennoch von entscheidender Bedeutung, diesen Fragekomplex, der die Trias *Race-Class-Gender* (die durchaus auch erweitert gedacht werden müsste) verhandelt, mitaufzugreifen. Während die benennbaren (historisch und geografisch gesehen mal stärker mal schwächer vertretenen) Funktionen von Ausstellungen ein enormes Spektrum umfassen (vom Belehren, ›Identität‹ stiften, repräsentieren, Vormachtstellungen aushandeln, Image aufbauen, Selbstinszenierungen produzieren, Wissen erzeugen und zirkulieren zu lassen, bis hin zum Versammeln, Verkaufen, Austauschen, Kommunizieren etc.) blieb und bleibt die Frage nach wie vor präsent, wem der Zugang ermöglicht werden soll und wer und was – und in Form von welchen Konfigurationen und Modalitäten – sowohl gezeigt werden als auch zeigen darf. So schwingen damit nicht zuletzt auch Fragen nach dem ›elitären‹ Status von Institutionen, die mit Ein- und Ausschließungsmechanismen operieren. Ausstellungskörper-Werden bedeutet damit folglich Teil dieser normierenden Praktiken zu werden bzw. – im kritisch-politisch ausgelegten Fall – sich dazu zu verhalten und gleichzeitig Handlungsmöglichkeiten auszuloten, die es ermöglichen würden, Ausstellungssituationen als kritische Settings zu konstituieren, die dabei jedoch nicht dichoto-

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

6. Fazit

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

PRÄSENZ _ ERSCHEINEN

Den Ausstellungsakt befragen

1. Einleitung | S. 209
2. *Poor Magic* (»Blind Faith«) | S. 212
3. Präsenz und Ereignishaftigkeit | S. 216
   Sinneffekte/Präsenzeffekte | S. 216
   Atmosphäre | S. 224
   Stimmung | S. 232
   Aura | S. 238
4. Erscheinen | S. 243
   Wahrnehmungssituationen | S. 244
   Dimensionen des Erscheinens | S. 247
   Gegenwarten | S. 253
5. Der Ausstellungsakt | S. 261
6. Fazit | S. 268

1. Einleitung

In Ausstellungen wird etwas ›präsent‹. Dinge, Objekte, Bilder, Körper begegnen uns auf eine ganz spezifische Weise, die sich – so der Ansatz dieses Kapitels – grundlegend von anderen Weisen des Begegnens, des Präsent-Werdens, unterscheidet. Doch was zeichnet diese Weise aus? Ein Ausstellungsbesuch impliziert eine Form einer – nennen wir es an dieser Stelle – gesteigerten ästhetischen Erfahrung, denn bei einer Ausstellung zeigt sich etwas, wird wahrnehmbar, erscheint, und zwar auf eine Weise, die jenes Erscheinen, jene Präsenz selbst thematisiert. Wie im Verlaufe der Arbeit in unterschiedlichen Perspektivierungen herausgestellt, impliziert das Ausstellen nicht lediglich ein Präsentieren (bei dem ›jemand‹ ›etwas‹ ›zeigt‹), sondern Ausstellen heißt vor allem Gegenwärtigkeiten generieren und zwar Gegenwärtigkeiten, die aus dem ›gewohnten‹ Verlauf herausfallen, die das Hier und Jetzt einer Verhandlung unterziehen oder aber ein stetiges Kippen zwischen der Möglichkeit, der Dinge habhaft zu werden und deren Entzug initiieren. Ausstellungen setzen folglich

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

insofern ›Präsenz‹ voraus, als diese erfahren werden müssen, denn ganz gleich, ob ruhig vor einem Bild stehend, ein Magazin durchblätternd, Knöpfe bei einer interaktiv angelegten Arbeit betätigend oder das Sehvermögen bei einer Lichtinstallation verstellend, wir sind stets (leib-)körperlich involviert und werden in unserer Sensomotorik angesprochen. Zugleich werden Dinge, Objekte, Entitäten im Ausstellen selbst präsent, denn es vollzieht sich etwas, bei dem sich etwas zeigt – bei dem etwas in Erscheinung tritt und in seinem Erscheinen wahrgenommen wird. Präsenz wird folglich zu etwas ›Geteiltem‹, worauf jedoch nicht lediglich zugegriffen werden kann.

Besonders markant wird die Frage nach Präsenz sowie deren Erfahrbarkeit vor allem im Hinblick auf die gegenwärtigen Verschiebungen, die sich im Kontext von Digitalisierungsprozessen ereignen. Denn schauen wir uns aktuell aufkommende Online-Ausstellungsformate an, dann macht sich darin bemerkbar, dass die Frage nach den Modi der Erfahrbarkeit ganz explizit aufgeworfen werden muss. Was kann es demzufolge bedeuten, einer Ausstellung beizuwohnen, deren Erfahrbarkeit sich etwa über den Computer- oder Smartphonebildschirm generiert? Wie verhält es sich hierbei mit der Frage nach der Atmosphäre? Wie werden wir involviert und auf welche Weise erscheint hier etwas? Während es in diesem Kapitel jedoch nicht explizit um Online-Ausstellungen gehen soll (diese werden z.B. im Kap. *Setting_Verräumlichen* ausführlicher angesprochen), zeigt sich in dieser ›Sonderform‹ zumindest die explizite Relevanz der Frage nach Präsenz und Erfahrbarkeit, denn jene realisieren und materialisieren sich in Abhängigkeit von dem jeweiligen Setting. So rückt das Kapitel eben jene Momente in den Fokus der Auseinandersetzung, die die Ausstellung als eine Wahrnehmungssituation ausmachen. Damit gehen zugleich zwei miteinander verflochtene Bewegungen einher: Zum einen wird die Ebene der Erfahrung bzw. des Erlebens thematisiert und damit die Perspektivierung eines wahrnehmenden Wesens ins Spielfeld gebracht, zum anderen wird – vor allem mit dem Begriff des Erscheinens als einem Produktionsbegriff – eine Ebene herausgestellt, die weniger nach der Rezeption fragt und vielmehr die Eigenaktivität dessen, was sich zeigt, in den Fokus rückt. Wie die Formulierung es bereits suggeriert, wird sich im Verlaufe der Auseinandersetzung zeigen, dass es sich nicht um zwei getrennte Ebenen bzw. Bewegungen handelt, sondern um einen Prozess, der – einer heuristischen Überlegung folgend – mal stärker die Rezeption, mal die Produktion in den Fokus nimmt.

Ausstellungen sind folglich auch Wahrnehmungssituationen und generieren selbst Präsenz (bzw. wie im Verlaufe des Kapitels zu zeigen sein wird, Präsenzeffekte), weil sie auf eine ereignishafte Weise etwas entstehen lassen, was eher erspürt als benannt werden kann und sich in dem bemerkbar macht, was wir etwa als Atmosphäre, Stimmung oder Aura zu bezeichnen gewohnt sind. Es handelt sich demnach um Momente, die zwischen Materialität und Immaterialität oszillieren. Dabei stellt sich vor allem die Frage, was das besonders Spezifische am ›Erscheinen‹

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im Modus einer Ausstellung (d.h. ihrer Existenzweise entsprechend) ausmacht. Die Besonderheit des Sich-Zeigens[1] macht sich daran bemerkbar, dass das Erscheinende, also das, was sich zeigt, sich als das Gezeigte präsentiert bzw. das Erscheinen als Solches mit zu einem der wesentlichen Momente der Situation macht. Anders als in einer Arbeitssituation im Atelier oder beim Hängen einer Arbeit über der Couch (um es zugespitzt zu kontrastieren), gestaltet sich das Erscheinen im Kontext von Ausstellungen auf eine besondere, ›gefaltete‹ Weise. Deshalb spielt das Erscheinen bei einer Auseinandersetzung mit Ausstellungen eine gewichtige Rolle, denn Letztere operieren mit einem Setting, in dem sich ein Erscheinen vollzieht, das eine Überlagerung von unterschiedlichen Erscheinungsweisen initiiert und schließlich eine metareflexive Ebene generiert. Wir begegnen den sich zeigenden Entitäten in einer Situation, in der sie nicht nur erscheinen, sondern jenes Erscheinen selbst explizit machen (ob durch Materialprozesse, Maße, *Parerga*, Weise der Ausbreitung im Raum etc.). Welche Modalitäten von Präsenz generiert folglich die Existenzweise Ausstellung und mit welchen Dimensionen des Erscheinens operiert diese?

Der Einstieg in die Überlegungen erfolgt zunächst mit einer impulsgebenden Diskussion einer die Installation *Poor Magic* von Jon Rafman (2017) zentrierenden Ausstellungssituation (»Blind Faith«, 2018), die es ermöglichen wird, einige grundlegende Fragen im Hinblick auf die Thematik der Wahrnehmung sowie den Dimensionen des Erscheinens zu konturieren. Von dieser Skizzierung ausgehend erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Begriff bzw. Phänomen der Präsenz bzw. seiner ›Effekte‹, was uns dann zu einer Beschäftigung mit drei Formen dessen ›Realisierung‹ führt: der Atmosphäre, der Stimmung sowie der Aura. Im Zuge dessen werden vor allem Überlegungen angestellt, die es uns ermöglichen, Präsenz im Sinne einer sich spurenhaft ›zeigenden‹ Ereignishaftigkeit zu begreifen und zu diskutieren, inwiefern Gegenwärtigkeit *per se* mit Entzug einhergeht. Darauffolgend wird der Fokus wiederum verstärkt auf die Praktik des Erscheinens gesetzt, was uns ermöglichen wird, Ausstellungen explizit als Wahrnehmungssituationen befragen zu können. Was heißt Erscheinen? Welche unterschiedlichen Formen lassen sich ausmachen und inwiefern gestaltet sich diese Praktik im Kontext von Ausstellungen auf eine besonders markante, da ›gefaltete‹ Weise? Von hier aus erfolgt schließlich eine Verschiebung, die im letzten Teil des Kapitels explizit die Ebene der Aktivität dessen, was ›erscheint‹, herausstellt. In Anlehnung an die Sprech- sowie die Bildakttheorie spricht das Kapitel deshalb von einem Ausstellungsakt und entwickelt im Zuge dessen einen Ansatz, der sich mit der Eigenaktivität von Ausstellungen trifokal auseinandersetzt.

1 Die Thematik der Unterscheidung zwischen Sich-Zeigen und Erscheinen wird im weiteren Verlauf des Kapitels aufgegriffen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2. *Poor Magic* (»Blind Faith«)

Durch einen schmalen Eingang zeichnet sich eine Black Box ab. Der Raum ist dunkel und wird lediglich vom changierenden Licht der wandfüllenden Videoprojektion beleuchtet. Durch die flimmernden Bilder erscheint der Raum mal etwas heller, mal verschwindet er beinahe völlig im Diffusen, sodass die Raumkonturen lediglich erahnt werden können. Durch das Diffuse hindurch lassen sich – über die rechteckige Fläche der Blackbox verteilt – Formationen von an Kinosessel erinnernden Gebilden ausmachen, die mal paarweise, mal im Singlemodus der Projektionswand gegenübergestellt sind. Das Betreten der Blackbox gebietet Achtsamkeit und eine durch die Dunkelheit verstärkte Vorsicht: Das Gefühl des Nicht-Stören-Wollens stellt sich ein, als würden wir einen Kinosaal betreten, während der Film schon längst angefangen hat. Sobald sich die Augen an die Lichtverhältnisse gewöhnt haben, stellen wir fest, dass wir uns gewissermaßen inmitten einer Installation befinden – umgeben von den bereits erwähnten Sesselformationen. Und nun fällt sogleich auch die Ambiguität jener Objekte auf: Der Form nach Kino- (oder Theater-, Flugzeug- o.Ä.) Sitzen entsprechend, scheinen die Objekte wie mit Fleischstücken, Körper- und Hautfetzen bespannt. Die Sitze, Rücken- und Armlehnen, aber auch die Bodenplatten, an denen die Gebilde befestigt sind, sind mit etwas organisch Anmutendem bestückt (s. Abb. 12). Bei näherem Herantreten entpuppen sich diese abjekt daherkommenden Objekte als Schaumstoffgebilde, die dadurch jedoch kaum etwas an ihrer Ambiguität einbüßen.

Die Multimedia-Installation *Poor Magic* (2017)[2] von Jon Rafman, die im Rahmen der Ausstellung »Blind Faith. Between the Visceral and the Cognitive in Contemporary Art« im Haus der Kunst in München (2018) gezeigt wurde, respektive die skizzierte Ausstellungssituation fokussiert die Thematik von Körperlichkeit und Materialität. Jene Thematik durchzieht auch das Konzept der Ausstellung, denn »Blind Faith« greift Fragen nach unserem Zugang zur Welt sowie dem Potential des Körperlichen auf, situiert inmitten von Destabilisierungen und sich umwälzenden und vor allem digital vermittelten Weltordnungen. Die Ausstellung, die insgesamt 28 künstlerische Positionen umfasst, versammelt medial ganz unterschiedliche Arbeiten, die auf insgesamt dreizehn, überwiegend hell ausgeleuchtete (White Cube-)Raumparzellen verteilt sind. Die Raumsituation von *Poor Magic* gestaltet sich dabei gewissermaßen in einem atmosphärischen Kontrast, denn der Zugang zur Black Box erfolgt nach einer dynamisch und hell gestalteten Ausstellungssituation von Ed Atkins' *Safe Conduct* (2016).[3] Der sich dahinter versteckende Raum von *Poor Magic* initiiert folg-

2 Single Channel HD Video, 07:07 Min., Skulptureninstallation, mixed media, Größe variabel, 2017.

3 Siehe hierzu das Booklet zur Ausstellung (Haus der Kunst 2021) sowie den Ausstellungskatalog (Schneider 2018).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lich insofern eine Kontrasterfahrung, als wir vom Hellen des beinah exponierend wirkenden White Cubes in etwas intim Anmutendes der Black Box wechseln.



Abb. 12: Jon Rafman: Poor Magic (Ausstellungsansicht[4]), 2017. Courtesy of the artist.

Nun stehen wir da, vor den Gebilden, in diesem dunklen Raum mit flackernden Bildern, die skurrile und teils surreale Szenarien mit animierten Crashtestdummies und anderen anthropomorphen, wie Massenware reproduzierten Figuren zeigen, die an (Alb-)Traumsequenzen erinnern, mit einer teils ›kosmisch-magisch‹ anmutenden Soundebene (Sounddesign: Milo Reinhardt) im Hintergrund. Während das Video sowohl auf der Ebene des Sujets als auch der Bildästhetik Ambiguitäten produziert, initiieren die fleischigen Sesselgebilde währenddessen ebenfalls eine diffus-ambigue Situation – jedoch auf einer anderen medial-materiellen Ebene –, denn sie präsentieren sich ebenso in einer extremen Uneindeutigkeit. D.h. die sich als Kinosessel gebenden Gebilde evozieren ein Verhältnis, das unentwegt Oszillationen produziert. So sind es Objekte, die ihrer suggerierten Fleischlichkeit wegen extrem abstoßend wirken, zugleich aber regelrecht zur Berührung verführen. Wir werden überkommen von der Materialität jener Gebilde, von ihrem unklaren Status und werden zugleich mit dem Spiel ihrer ›Ausgestelltheit‹ konfrontiert.

4 Bei der Ausstellungsansicht handelt es sich um die Ausstellung »Our Thing«, Galerie Antoine Ertaskiran in Montreal, 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dabei entsteht folglich eine Fülle von weitergreifenden Fragen: Könnten wir uns einer suggerierten Funktionalität hingeben und die Gebilde tatsächlich zum Sitzen nutzen? Welchen Status beanspruchen diese Gebilde für sich? Oder sind es Objekte, die lediglich ein Rezeptionssetting inszenieren und so gesehen ›unberührbar‹ sind? Und – weitergehend gedacht – was bedingt es schließlich, dass es zu einem solchen Kippverhältnis kommen kann? Ist es eine Frage dessen, wie sich die Objekte – in ihrer Materialität, aber auch in ihrer Formation – zeigen? Oder ist es eine Frage der institutionellen Normierung, eine Frage des Habitus?

An dieser Stelle zeichnet sich ab, dass hier unterschiedliche Momente zusammengreifen, die Aspekte des Materiellen mit Immateriellem verschränken. Es wird folglich spürbar, dass die Frage nach dem Sich-Zeigen bzw. Erscheinen[5] von Dingen einen besonders markanten Stellenwert einnimmt, sich aber gleichzeitig nicht von der Frage nach der jeweiligen atmosphärischen Aufladung – nach der Stimmung einer bestimmten Situation – ablösen lässt. So wird jene Frage nach der Stimmung auch im Hinblick auf die Bildästhetik besonders präsent. Das Video, das zwischen einem piktogrammatischen Lern- bzw. Testvideo mit schematischen ›Männchen‹ und einem surrealistischen Alptraum- bzw. Horrorfilmszenario changiert, erzeugt eine Polarität von Stimmungen: Wie geklont aussehende menschliche Körper wuseln in Massen durch das Bild, fallen, knicken ein, werden von einem riesigen mechanischen Arm weggefegt. Auf das Video fokussiert finden wir uns als Zuschauer:innen plötzlich (›immersiv-diegetisch‹) in einem organisch anmutenden Schlauch wieder, durch den wir hindurchgeleitet werden. Wir befinden uns endoskopisch innerhalb eines Körpers, sind in einem Innen, das sich bildfüllend in seiner Organizität zeigt: ein wenig blutig, schleimig und pulsierend. Die langsame Bewegung durch den bezahnt oder fettbepolstert aussehenden Schlauch (s. Abb. 13) wird dabei begleitet von entschleunigender Musik, die dann durch harte Aufprallbewegungen und -geräusche der anderen Szenen kontrastiert wird.

Wie die fragmentartige Beschreibung andeutet, erzeugt die Arbeit eine starke affektive Adressierung. So werden wir teils von der Bildintensität überkommen, d.h. also vor allem leiblich angesprochen. Auf diese Weise auf die Ebene der Erfahrbarkeit verwiesen, rückt die Ausstellungssituation nicht zuletzt die Thematik der Präsenz in den Fokus. Die Situation gestaltet sich folglich als eine Wahrnehmungssituation, die gleichzeitig auf ihre Ausgestelltheit verweist, denn die Videobilder und die ›Sessel‹ affizieren uns nicht nur, sondern initiieren ein Verhandlungsverhältnis. Die Ausstellung lässt uns demnach nicht nur erfahren, sondern stellt die Erfahrbarkeit gewissermaßen selbst aus. Zudem wird die Ausgestelltheit auch auf der narrativen

5 An dieser Stelle werden beide Begrifflichkeiten – Sich-Zeigen sowie Erscheinen – eher synonym gebraucht bzw. der Fokus wird auf das Erscheinen gesetzt, ohne die jeweiligen Spezifika des Begriffs des (Sich-)Zeigens explizit behandeln zu können. Zu einer u.a. auf Heidegger zurückgehenden Unterscheidung vgl. Landweer 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ebene der Ausstellungssituation von *Poor Magic* vertieft, denn einerseits werden wir in eine Zuschauenden-Position gebracht (wir nehmen im Raum Platz und schauen uns dann etwa das Video an), andererseits werden wir aber auch zu Objekten der Beobachtung, sobald weitere Personen den Raum betreten und uns – entweder auf den ambiguen Sesseln sitzend oder stehend das Video anschauend – auffinden. Verdoppelt wird jene Zuschauendenkonfiguration der Weiteren insofern, als sich ein Crashtestdummy in einer Szene ebenfalls in einer Zuschauendenposition befindet: Es steht vor einer Projektionsfläche und beobachtet, wie andere ›Dummies‹ massenweise zusammenfallen (vgl. Rafman 2017, [02:12-02:36]).

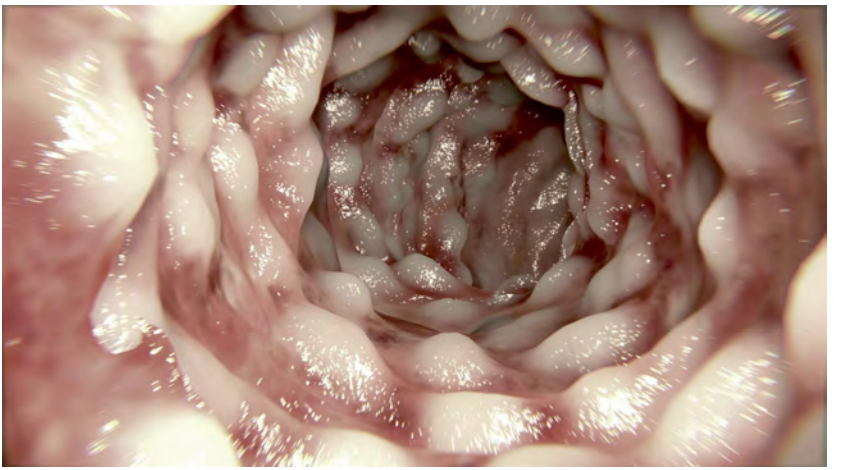


Abb. 13: Jon Rafman: Poor Magic (Film Still), Single-Channel Video and Audio, 2017. Courtesy of the artist.

Auf diese Weise kommt es zu einem Sich-Gewahr-Werden dessen, dass offensichtlich etwas entsteht, das sich begrifflich kaum fassen lässt: Eine Stimmung, eine Adressierung, die nicht klar konturiert werden kann, die diffus bleibt, zugleich aber Intensitäten erzeugt und schließlich zu spürbaren Kippmomenten führt. Damit rückt *Poor Magic* die Ebene dessen, was je nach Kontext etwa als ›ästhetische Erfahrung‹, ›Wahrnehmung‹ oder ›ästhetisches Erleben‹ betitelt wird, stark in den Vordergrund. Was all diese Begrifflichkeiten dabei adressieren, ist zunächst der Versuch, das Ereignis eines Überkommens beschreibbar zu machen, das im Zuge einer Wahrnehmungssituation aufkommt. Jenes Ereignis scheint sowohl zeitlich als auch räumlich betrachtet einen Ausnahmezustand zu generieren – eine Konfiguration von Intensitäten, die aber zugleich ephemer und diffus verbleibt. Was die Aus-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stellungssituation initiiert, ist demnach ein unentwegtes Überlagern von Zuständen und Einstellungen. Sie produziert eine Unbestimmtheit, ein Zögern, ein Begehren, eine Verführungssituation[6], die zu einem Wagnis wird. Es stellt sich eine nichtauflösbare Ambiguität ein, die durch die Unruhe des Videos forciert wird. Der Auseinanderprall, das gewissermaßen ›Hinausgeworfen-Werden‹ aus dieser intimen Situation ereignet sich wiederum auf eine einbruchhafte Weise, wie etwa beim Betreten des Raums durch eine andere Person, die unverzögert auf einem der Sessel Platz nimmt…

Was führt also dazu, dass sich eine solche Spannung, ein sich nicht auflösendes Kippverhältnis einstellt? Was ist es für ein Modus des Präsent-Seins, aber auch des Erscheinens, der sich dabei offenbart? Und – grundlegender gefragt – inwiefern sind wir in diesem Moment folglich mit etwas konfrontiert, das den Fokus auf die Ebene dessen verschiebt, was Ausstellungen selbst ›vollziehen‹? So werden im nächsten Schritt, ausgehend von einer vorausgehenden Diskussion des Konzepts von Präsenz bzw. von Präsenzeffekten, zunächst Begrifflichkeiten jenes ›ästhetisch Unbestimmten‹ fokussiert, die einerseits auf eine starke Weise miteinander verflochten sind bzw. sich wechselseitig bedingen, andererseits aber jeweils eine ganz eigene Fokussierung ermöglichen: Atmosphäre, Stimmung sowie Aura. Jedoch wird es dabei weniger darum gehen, Definitionen und begriffliche Abgrenzungen vorzunehmen, sondern vielmehr einige etymologische Verflechtungen nachzuzeichnen und Figurationen zu erarbeiten, die sich jenem ›Ereignishaften‹ von Ausstellungssituationen anzunähern vermögen. So gilt es mit den vorgeschlagenen Zugriffen, Fragen nach Gegenwärtigkeit, nach Modalitäten des Erlebens sowie nach der Faltung zwischen An- und Abwesenheit zu verhandeln.[7]

3. Präsenz und Ereignishaftigkeit

Sinneffekte/Präsenzeffekte

Ausstellen impliziert, dass ›etwas‹ ›präsent‹ wird. Doch geht jene Präsenz nicht in einem konstatierenden ›Etwas-ist-lediglich-da‹ auf, sondern setzt eine Erfahrbarkeit voraus und adressiert ein dichtes Geflecht an (›*aisthetischen*‹) Ebenen, die damit einhergehen. Wie im deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm vermerkt, bezieht sich der Begriff der Präsenz (aus franz. *présence*, lat. *praesentia*) im häufigsten Gebrauch auf eine Gegenwart, eine Anwesenheit, nachrangig aber auch auf die Art und Weise sich zu geben, zu ›präsentieren‹ (»Präsenz«, Deutsches Wörterbuch

6 Zum Begriff der Verführung s. Vomhof 2017.

7 Siehe weitere Überlegungen zur Thematik der Faltung und An-/Abwesenheit im Kap. *Intimität_Exponieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2021). Im Kontext von Ausstellungen über Präsenz zu sprechen, suggeriert folglich das Thematisieren einer Anwesenheit, d.h., was hier in den Fokus rückt, sind Modalitäten von Situationen, die allesamt auf die eine oder andere Weise das Gegenwärtig-Sein umspielen.[8]

In seiner Monografie »Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz« (2004) bestimmt Hans Ulrich Gumbrecht das Wort Präsenz zunächst als etwas, was sich nicht auf ein zeitliches, sondern auf ein »räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen« (Gumbrecht 2004, 11) bezieht. Der Untertitel – die Produktion von Präsenz – soll dabei, vom lat. *producere* kommend, im Sinne eines Akts verstanden werden, »bei dem ein Gegenstand im Raum ›vor-geführt‹ wird« (ebd.). Der Ausdruck »Produktion von Präsenz« verweise damit auf »alle möglichen Ereignisse und Prozesse, bei denen die Wirkung ›präsenter‹ Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird« (ebd.). Worum es Gumbrecht in seiner Publikation folglich geht, ist das Verschieben der Aufmerksamkeit auf Phänomene und Prozesse, die über Hermeneutik, d.h. über das Angewiesen-Sein auf Interpretation als ›Zugang‹, hinausgehen. Formulieren wir es zugespitzt dualistisch, dann geht es bei Gumbrechts Aufmerksamkeit für den Begriff der Präsenz darum, über das etablierte, cartesianische Modell einer primär geistigen Handlung – der Interpretation respektive Bedeutungsproduktion – hinauszugehen und den Fokus auf die Sinne zu lenken. Damit gehe es um »ein Überdenken und letztlich um eine Neukonfiguration einiger Bedingungen der geisteswissenschaftlichen Wissensproduktion« (ebd., 18), sodass die Monografie »ein Verhältnis zu den Dingen dieser Welt befürwortet, das zwischen Präsenz- und Sinneffekten [oszilliert]« (ebd., 12). Es wird der Vorschlag gemacht, das ästhetische Erleben – epistemologisch betrachtet – im Modus jenes Oszillierens bzw. einer Interferenz zwischen den beiden Effektebenen zu begreifen (vgl. ebd., 18). Im Folgenden soll nun deshalb jene von Gumbrecht vorgeschlagene Aufteilung bzw. Differenzierung als eine Typologie aufgegriffen werden, die es uns ermöglicht, Ausstellungen in der Verflechtung zwischen Sinnesmodalitäten und Momenten von Bedeutungsproduktionen zu verhandeln.

Im Fokus Gumbrechts Monografie steht das Problematisieren einer Fixierung auf den Sinn, was zwar nicht bedeutet, »alle Formen der sinngestützten Beziehung zur Welt« (ebd., 12) zu verteufeln, diese jedoch aus ihrer Selbstverständlichkeit und Vorrangstellung herauszuholen. Der Begriff der Präsenz biete damit eine Art Gegenspiel zur Zentrierung des Sinns an, ohne jedoch in einem völlig komplementären Verhältnis dazu zu stehen. Was den Begriff der Präsenz bzw. die Produktion von Präsenz ausmacht, ist in erster Linie ihr Verständnis im Sinne einer »Bezugnahme auf Räumliches« (ebd., 33): »Was uns ›präsent‹ ist, befindet sich (ganz im Sinne der lateinischen Form *prae-esse*) vor uns, in Reichweite unseres Körpers und für diesen

8 Zu einer Auseinandersetzung mit Präsenz (sowie dem Begriff der ›leiblichen Ko-Präsenz‹) im Kontext von Aufführungen vgl. Fischer-Lichte 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

greifbar« (ebd. 33). Gumbrecht führt weiter aus: »Wenn *producere* buchstäblich soviel wie ›vorführen‹ oder ›nach vorn rücken‹ heißt, würde die Formulierung ›Produktion von Präsenz‹ herausstreichen, dass der von der Materialität der Kommunikation herrührende Effekt der Greifbarkeit auch ein in ständiger Bewegung befindlicher Effekt ist« (ebd.), der seinerseits von zunehmender und abnehmender Nähe und Intensität abhängig sei. Doch sei in der abendländischen Tradition, dem cartesianischen *cogito* folgend, jenes Moment der Greifbarkeit, der Berührung, ausgeklammert (vgl. ebd., 34). Deshalb gehe es darum, »Kontakt zu den Dingen der Welt außerhalb des Subjekt/Objekt-Paradigmas« (ebd., 76) auszubauen. Eröffnet der Begriff der Greifbarkeit zum einen eine Hinwendung hin zu Materialität, macht sich darin zum anderen eine Ambiguität bemerkbar, denn die »Präsenz kann niemals etwas sein, woran wir uns sozusagen festhalten könnten« (ebd., 77). In Anlehnung an Jean-Luc Nancy (vgl. Nancy 1993, 6) beschreibt Gumbrechts Text die Präsenz als eine »Geburt, ein ›Kommen, das sich selbst auslöscht und sich selbst zurückbringt‹« (ebd.).[9] Von Präsenz zu sprechen impliziere demnach *per se* eine Abwesenheit. Dies mache sich auch in der begrifflichen Konfiguration bemerkbar, weshalb in der Konsequenz nicht lediglich von Präsenz gesprochen wird, sondern von deren ›Effekten‹. Das bedeutet,

> »[…] dass Präsenzphänomene nach unserer Auffassung nicht umhin können, unweigerlich ephemer, also ›Effekte von‹ Präsenz zu sein, denn antreffen können wir sie nur in einer Kultur, die vorherrschend Sinnkultur ist. Für uns kommen Präsenzphänomene stets als ›Präsenzeffekte‹ daher, denn sie werden notwendig von Wolken und Polstern des Sinns umgeben, umfangen und vielleicht sogar vermittelt. Für uns ist es überaus schwierig – wenn nicht gar unmöglich –, das ›Deuten‹ zu unterlassen und *keinen* Versuch zu machen, jenem Blitz oder dem grellen kalifornischen Sonnenschein Sinn zuzuschreiben.« (Ebd., 127)

9 Eine Parallele zu Gumbrechts Entwurf der Differenzierung zwischen Sinn und Präsenz lasse sich außerdem zu Heideggers Begriffen der Erde (bzw. dem Sein) und der Welt (bzw. dem Seienden) aufbauen: »Heidegger spürt ein Spannungsverhältnis, ja sogar einen Streit zwischen ›Welt‹ (Konfigurationen von Dingen im Kontext spezifischer kultureller Situationen?) und ›Erde‹ (Dinge, die unabhängig von ihren spezifischen kulturellen Situationen gesehen werden?). ›Erde‹ oder ›Sein‹ und ›Welt‹ oder ›Seiendes‹ gehören dieser Lesart zufolge untrennbar zusammen, aber um zur ›Selbstbehauptung ihres Wesens‹ zu gelangen, müssen sie im Rahmen dieses Zusammenseins auseinandergehen […].« (Ebd., 97) So gesehen ist das von Heidegger geprägte In-der-Welt-Sein abhängig von einem Aufeinander-Bezogensein von Welt und Erde, die jedoch wiederum stets in einem Streitverhältnis zueinanderstehen: »[…] Immer wenn eine spezifische kulturelle Situation verschwindet (›wenn der Gott aus dem Tempel flieht‹), können die dieser Situation angehörigen Dinge nicht mehr der Ausgangspunkt für eine Entbergung des Seins sein, denn ihnen fehlt die ›Welt‹ als integrative Dimension, die ihnen Lebenskraft zu geben scheint […].« (Ebd.) Gumbrecht bezieht sich hierbei auf Heidegger 1994, 34.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Zuge der Auseinandersetzung schlägt Gumbrechts Text eine Typologie[10] vor, die im Sinne eines Max Werber'schen Idealtypus (vgl. ebd., 100) zwischen zwei Formen von Kultur unterscheidet: der Sinnkultur sowie der Präsenzkultur. Wohlwissend um die Heuristik einer solchen Unterscheidung betont der Text dennoch eine Produktivität der Differenzierung:

> »[…] [T]rotz unserer Prämisse, dass alle Diskurse des kollektiven Selbstbezugs Elemente der Sinn- wie der Präsenzkultur enthalten, hat es Sinn anzunehmen, dass einige kulturelle Phänomene (wie z.B. die Sakramente der katholischen Kirche oder die Rationalität der modernen afro-brasilianischen Kulte) eher auf der Präsenzkultur-Seite stehen, während andere (beispielsweise das politische System im alten Rom oder die Bürokratie des frühneuzeitlichen spanischen Reichs) vorwiegend auf einer Sinnkultur beruhen.« (Ebd.)

So entwickelt Gumbrecht zehn unterschiedliche Merkmale bzw. Parameter, anhand derer er die beiden Kulturformen zu beschreiben ersucht. Der erste Punkt bezieht sich, wie bereits erörtert, auf das Verhältnis zwischen dem Körper und dem Geist respektive auf die Frage nach einer Hierarchisierung. Während die Sinnkultur primär mit dem Geist als dem ›eigentlichen‹ Dominanzelement operiere, beziehe sich die Präsenzkultur in erster Linie auf den Körper (vgl. ebd.). Damit hänge auch die Frage nach dem jeweiligen Umweltverhältnis zusammen, denn werde der Mensch im Rahmen der Sinnkultur exzentrisch im Namen der Subjektivität adressiert, betone die Präsenzkultur ein kosmologisches Verhältnis und damit eine Dezentrierung des Menschlichen. Mit dem dritten Punkt wird deutlich, dass daran auch die Produktion von Wissen geknüpft ist, sodass sich ein »hermeneutisches Feld« (ebd., 101) einerseits und ein offenbartes Wissen andererseits gegenübertreten. Des Weiteren manifestiere sich die Unterscheidung auch in den jeweiligen Zeichenbegriffen. Demnach lasse sich hierbei Ferdinand de Saussure Aristoteles entgegensetzen (vgl. ebd., 102). Während die Sinnkultur es, de Saussure folgend, in Kauf nehme, dass der Signifikant, sobald sich der Sinn ›eingestellt‹ hat, aufhört von Bedeutung zu sein, betone die Präsenzkultur, im Anschluss an Aristoteles, gerade die ›Gleichrangigkeit‹ von Form und Substanz. Als fünften Punkt führt Gumbrecht das Ver-

10 Gumbrecht entwirft parallel dazu eine weitere, nicht-binäre Typologie, die in Ansätzen Bilder und Begriffe liefern soll, »um nichtinterpretative Komponenten in unserem Verhältnis zur Welt zu erfassen« (ebd., 106). Diese Typologie beschreibt »vier verschiedene Modelle der kulturellen Aneignung« bzw. Weltaneignung (ebd., 36), die etwa das Verzehren (vgl. ebd., 107), das Eindringen (vgl. ebd.), den Mystizismus (vgl. ebd., 108) und die Psychoanalyse bzw. -therapie sowie das Simulieren im weitesten Sinne (vgl. ebd., 109f.) umfassen. Ohne die angeführten Modelle an dieser Stelle ausführlich behandeln zu können, gilt die Aufmerksamkeit des vorliegenden Texts vor allem der von Gumbrecht dual angelegten Typologie zwischen Sinn- und Präsenzkultur.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hältnis zur umgebenden Kosmologie an, bei dem der Sinn im Sinne einer Motivation und intendierten Umgestaltung agiert und die Präsenz vielmehr mit dem Modus des Sich-Einschreibens in die Rhythmen operiert (vgl. ebd., 103). Allgemein gesprochen entspreche die Präsenzkultur, wie bereits angedeutet, dem Raum, denn als Körper beziehen wir uns in erster Linie auf eine Räumlichkeit, während die Sinnkultur die Zeit in Anspruch nehme (vgl. ebd.). Damit hänge auch der siebte Punkt zusammen, nämlich die Frage nach der Besetzung von Raum im Hinblick auf die Verhältnisse von Macht und Gewalt, denn während bei der Präsenzkultur unentwegt die Gefahr bestehe, dass diese – als eine Raumkultur – in eine Gewaltrichtung kippen kann, versuche die Sinnkultur jenes Gewaltpotential zu verschleiern, was jedoch darin mündet, dass Wissen und Macht zwangsläufig zusammenfallen bzw. im Kontext einer Sinnkultur ›verwechselt‹ werden (vgl. ebd., 103f.). Hantiere die Sinnkultur mit dem Streben nach Innovation und Überraschung, begreife die Kultur der Präsenz das Ereignis in erster Linie ausgehend vom Moment des Diskontinuierlichen, dem Kontinuitäten inhärent seien (vgl. ebd., 104). So werden wir bei einer Ouvertüre *von* und *mit* den ersten Tönen ›getroffen‹, es ereignet sich eine Erfahrung einer Diskontinuität, die dennoch weder mit einer Überraschung noch mit der Geste der Innovation zusammenfalle. Der neunte Punkt unterscheide wiederum zwischen dem ›Ernst‹ des Alltags und dem Spielerischen bzw. der Fiktion. Möge sich diese Unterscheidung im Kontext der Sinnkultur als eine treffende erweisen, erscheine sie bei der Präsenzkultur eher obsolet, denn Letztere operiere *per se* nicht auf der Ebene der bewussten Motivation des menschlichen Verhaltens, sodass ihr diese Unterscheidung gewissermaßen fremd wäre. Wolle die Präsenzkultur eine Ausnahme der gewohnten Rhythmen generieren, bedürfe es, im Gegensatz zur Sinnkultur, nicht einer internen Abgrenzung (d.h. z.B. einer Grenzziehung zwischen ›ernst‹ und ›fiktiv‹), sondern die Präsenzkultur müsse sich selbst außer Kraft setzen (wie es beispielsweise Michail Bachtin für die Kultur des Karnevals beschreibe) (vgl. ebd. 105; Bachtin/Lachmann 1987). Zu guter Letzt setzt Gumbrechts Taxonomie eine Unterscheidung auf der Ebene des Rituellen an. Gleichen Sinnkulturen auf der ›eventbezogenen‹ Ebene z.B. Parlamentsdebatten, entspreche der Präsenzkultur das Abendmahl als ein magisches Ritual. Was die Feier des Abendmahls vollziehe, sei nicht einfach das Bewahren der »Realpräsenz Gottes« (Gumbrecht 2004, 105), sondern auch deren Intensivierung. Des Weiteren führt der Text aus, dass eben jenes Moment der Intensivierung für Präsenzkulturen nicht untypisch sei, da diese dazu neigen, Sachverhalte zu quantifizieren, die sich in der Sinnkultur einer Quantifizierung widersetzen: etwa Gefühle, »Eindrücke von Nähe und Abwesenheit sowie Grade der Billigung und des Widerstands« (ebd., 106). Ohne im Detail auf die einzelnen angeführten Merkmale eingehen zu wollen, sei jedoch festzuhalten, dass Gumbrechts heuristische Trennung in ihrer teils gegeneinander ausspielenden Geste bestimmte Momente betont, die für den Begriff der Präsenz, wie dieser im Kontext von Ausstellungen fruchtbar gemacht werden soll, ausschlaggebend sind. Hier-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu zählen etwa die kosmologisch gedachte Einbettung, die Produktion des Wissens, das nicht einem primär hermeneutisch-interpretierenden Strang folgt, das kontinuierlich-diskontinuierliche Sich-Ereignen, das Mit-Gehen im Rhythmus und nicht zuletzt auch die Ebene der Intensivierung durch das Rituelle (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*) etc.[11]

Damit bewegen wir uns auf ein Feld zu, das im weitesten Sinne das ästhetische Erleben fokussiert. Ästhetisches Erleben oder ästhetische Erfahrung generiere, Gumbrechts Ausführungen zufolge, Intensität, die in den Alltagswelten in dieser Form zumindest nicht *per se* aufkomme, und hantiere mit vorbewussten Bedürfnissen und Wünschen (vgl. ebd., 120). Oder – um etwas präziser zu sein – das ästhetische Erleben ermögliche uns vor allem eine Entfernung von den Alltagswelten (vgl. ebd., 122). So vollzieht Gumbrechts Text eine begriffliche Differenzierung und spricht, in phänomenologischer Tradition, »möglichst oft lieber von ›Momenten der Intensität‹ oder von ›ästhetischem Erleben‹, anstatt den Ausdruck ›ästhetische Erfahrung‹ zu gebrauchen, denn die meisten philosophischen Traditionen bringen den Begriff ›Erfahrung‹ mit der Interpretation in Verbindung, also mit Akten der Sinnzuschreibung« (ebd., 120). Wenn das Erleben folglich eher im Sinne eines Wahrnehmens als eines Erfahrens verstanden werden soll, »wird das Erleben der Dinge dieser Welt in ihrer vorbegrifflichen Dinghaftigkeit ein Gefühl für die körperliche und die räumliche Dimension unseres Daseins reaktivieren« (ebd., 138). In einer mit Sinn gesättigten Welt stellen sich demzufolge Phänomene und Eindrücke von Präsenz als ein Begehren ein, das sich immer stärker manifestiere (vgl. ebd., 126). Dennoch seien Sinn und Präsenz stets in einem Spannungsverhältnis zu begreifen, da sie nie kompatibel oder ausgewogen innerhalb einer phänomenalen Struktur auftreten (vgl. ebd.).[12]

---

11 Die Nichtkomplementarität zwischen Präsenz- und Sinneffekten stellt Gumbrecht etwa am Beispiel von Tango in Argentinien heraus, da es dort nicht üblich sei, zu Gesungenem zu tanzen (vgl. ebd., 129).

12 Die Ereignishaftigkeit und zugleich die sich einstellende ›Gerichtetheit‹ eines ästhetischen Erlebens beschreibt Gumbrecht anekdotisch auf den Punkt gebracht mit Rückgriff auf ein Interview mit dem Schwimmer und olympischen Goldmedaillengewinner Pablo Morales. Auf die Frage, weshalb dieser nach Beendigung seiner Karriere dennoch zurückgekehrt sei, um erneut eine weitere Goldmedaille zu gewinnen, antwortete der Sportler, »er habe diese erstaunliche Leistung erbracht, weil er nicht loskomme von dem Gefühl der ›Versunkenheit in fokussierte Intensität‹« (ebd., 124). Jenes Versinken entspreche »dem strukturellen Element der Insularität, mithin dem Element der Abstandnahme von der Alltagswelt, das zur Situation des ästhetischen Erlebens gehört« (ebd., 125). Der Begriff der Insularität, auf Michail Bachtins Auseinandersetzungen mit dem Karneval zurückgeführt (vgl. Bachtin 1985), impliziere die Möglichkeit einer Art ästhetischer Autonomie, einer ›Einkapselung‹, die eine Intensität als einen Ausnahmemodus aus dem Lauf des Alltäglichen zu gewähren vermag (vgl. Gumbrecht 2004, 122). Doch stellt sich dabei vor allem die Frage nach den Bedingungen eines solchen Zustandes. Unter heutigen Kulturverhältnissen benötigen wir einen Rahmen,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ein weiterer Punkt, den Gumbrechts Text aufwirft, ist die Frage nach der ›Zukunft‹ der Präsenz, ausgehend von unserer kulturellen Gegenwart, die in erster Linie an die aktuelle Kommunikationstechnik geknüpft ist. Jene Frage, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit insbesondere im Kapitel *Setting_Verräumlichen* im Zusammenhang mit virtuellen Ausstellungsformaten behandelt wird, greift ganz grundlegende Momente und Verschiebungen auf, die sich aktuell auf vielen Ebenen andeuten. Denn die heutige Kommunikationstechnik sei »zweifellos fast dazu imstande, den Traum der Allgegenwart zu erfüllen, also den Traum von der Unabhängigkeit des Erlebens von dem jeweiligen Ort, den der eigene Körper im Raum einnimmt (und insofern ist dies ein ›cartesianischer‹ Traum)« (ebd., 161). Von einer Verschiebung können wir demzufolge insofern sprechen, als es entscheidend ist, »dass man es sich gestattet, sich von der Intensität einer durch Compactdisc vermittelten Stimme oder von der Nähe eines schönen Bildschirmgesichts buchstäblich berühren zu lassen« (ebd., 163). Die Aufmerksamkeit gelte also den »*special effects*« (ebd.). Damit gehe das Plädoyer einher, sich für Formen zu sensibilisieren, die durch Konfigurationen des Technischen Präsenzeffekte produzieren (s. Kap. *Agencement_Materialisieren* und *Objekt_Konfigurieren*). In diesem Sinne ist auch Gumbrechts Satz (»Die Zukunft der Präsenz bedarf unseres gegenwärtigen Engagements«; ebd., 154) zu verstehen: Die Zukunft der Präsenz bedürfe einer weiteren Sensibilisierung und Einstimmung auf neue Formen, was gegenwärtig – mit dem teils situationsnotwendigen Digitalformatruck – deutlicher denn je markant wird. Des Weiteren betont Gumbrecht in seinem Text, dass das Verhältnis zwischen Sinn- und Präsenzkomponenten abhängig von der Materialität sowie der medienspezifischen Modalität des jeweiligen Gegenstandes sei (vgl. ebd., 130). Diesen Gedanken würde die vorliegende Arbeit fortschreiben, dennoch mit einer entscheidenden Verschiebung, denn die angesprochene Medialität und medienspezifische Modalität sind nicht lediglich mit ›vordefinierten‹, abzulesenden Eigenschaften ausgestattet, die sich nun auf die Präsenz auswirken, sondern deren ›Eigenschaften‹ ereignen sich just im Moment der Präsenz selbst. Deshalb ist es von entscheidender Bedeutung, Konfigurationen ins Blickfeld zu rücken, denn erst in der Ein-Stimmung kommt es zu einem Verhältnis, das überhaupt in irgendeiner Form (wenn auch ephemere bzw. spurenhafte) Greifbarkeit ermöglicht. Die Gegenstände des ästhetischen Erlebens ›warten‹ also nicht lediglich darauf, rezipiert zu werden, sondern es bedarf der Existenzwei-

---

»(nämlich die Situation der ›Insularität‹ und die Einstellung der ›fokussierten Intensität‹), um die produktive Spannung, das Oszillieren zwischen Sinn und Präsenz, wirklich zu erleben, anstatt die Präsenzseite einfach einzuklammern, wie wir es in unserem überaus cartesianischen Alltagsleben offenbar ganz automatisch tun« (ebd., 127). Dieser Gedanke führt zur Überlegung, inwiefern wir folglich gerade Ausstellungen als Möglichkeitssituationen einer solchen Insularität respektive fokussierten Intensität begreifen können.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

se Ausstellung und der damit einhergehenden Prozesse und Praktiken, in denen ein Sich-Einstellen und Einstimmen passieren können.

Kehren wir erneut zu unserer Frage nach Ausstellungen bzw. Ausstellungssituationen und -konfigurationen zurück, dann zeigt sich, dass die Differenzierung zwischen Sinn- und Präsenzeffekten an einer entscheidenden Stelle ansetzt. Würden wir Ausstellungen primär als sinngenerierende, institutionelle Konfigurationen begreifen, würde damit zwar die Ebene der Bedeutungsproduktion thematisiert, doch eine ganz entscheidende Modalität – die Ebene der Präsenz – außen vorgelassen. Was die heuristische Trennung demzufolge ermöglicht, ist eine Auseinandersetzung mit Ausstellungen, die *per se* bifokal operiert (s. hierzu Krüger et al. 2019). So betont auch Gumbrecht in seinem Text in Anlehnung an Niklas Luhmann (1995), dass die Simultaneität von Sinn und Wahrnehmung respektive von Sinn- und Präsenzeffekten ein ganz spezifisches Merkmal des Systems Kunst ausmache (vgl. Gumbrecht 2004, 128). Was hier zunächst allgemein für Kunst geltend gemacht wird, vollzieht sich im Modus der Ausstellung auf eine besonders gesteigerte Weise – so eine der Thesen dieser Arbeit. Begreifen wir die Ausstellung als eine spezifische Existenzweise (s. insbesondere Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Agencement_Materialisieren*), dann macht sich darin eine komplexe Verflechtung bemerkbar, die unentwegt Momente des Ästhetischen und Epistemischen überlagert und konfiguriert. Es ereignen sich Momente von Unruhe, es werden Affekte und Körper produziert, die sich im jeweiligen, just entstehenden Rhythmus einstimmen. Es vollziehen sich enaktivistische Schübe (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), denn ›Ich‹ als Körper und als Subjektivität entstehe als Resultat von Verdichtungen und Adressierungen, als Resultat einer – mit Karen Barad (2012) gesprochen – intraaktiven Bewegung, bei der die Relationen dafür sorgen, dass Positionen überhaupt erst entstehen können. Doch sind es zu keinem Zeitpunkt rigide und unverrückbare Festsetzungen, sondern agile Metatabilisierungen, die sich immer wieder aufs Neue einstellen müssen. Wenn ›Ich‹ folglich in der verdunkelten Blackbox von den Schaumsesseln von Jon Rafman stehe, dann hat sich bereits eine Verdichtung ereignet, eine Präsenzerfahrung, die es zur Folge hat, dass ›Ich‹ mich dem ›Kunstobjekt‹ gegenüber befinde. Der ›Begegnung‹ oder, wenn man so mag, der Rezeptionserfahrung ging folglich eine Intensität, eine Form von Nähe voraus, die nun in einem stetigen Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten nachklingt. Es changiert zwischen dem Erleben des Sessels in seiner Abjekthaftigkeit (vgl. Kristeva 1984) und den Fragmenten eines interpretativen Zugangs, der unaufhörlich Assoziationen generiert und Narrationen aufruft.

Eine entscheidende Drehung vollzieht Gumbrechts Auseinandersetzung außerdem an einem Punkt, an dem er betont, dass die wesentliche Frage nicht »Was ist Präsenz?«, sondern »Wie kann man zur Präsenz gelangen?« lauten sollte (Gumbrecht 2004, 159). Die Antwort darauf findet der Text im Begriff der Erlösung, der jedoch weniger in einem romantischen oder theologischen Sinne verstanden

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird. Vielmehr solle Erlösung durch Ekstase hervorgerufen werden – eine Intensivierung, die eine »Präsenz-in-der-Welt« (ebd., 160) zu evozieren vermag. Die Verflechtung von Erlösung und Ekstase operiere mit einem gefalteten Verhältnis von Nähe und Distanz (s. Kap *Intimität_Exponieren*). Wenn wir also zunächst versuchen, uns ›Ausformungen‹ von Produktionen von Präsenz (oder anders formuliert: Realisationen von Präsenz) differenzierter und spezifischer anzuschauen, dann werden vor allem drei Begrifflichkeiten sichtbar, die im Kontext von Ausstellungen stets involviert sind: Atmosphäre, Stimmung sowie Aura. Hierbei handelt es sich um Begriffe, die allesamt ›Qualitäten‹ beschreiben, die sich nur schwer greifen lassen, da diese vor allem mit immateriellen Komponenten operieren. Ohne die drei Begrifflichkeiten bzw. Phänomene großräumig entfalten zu können, sollen im Folgenden dennoch skizzenhaft einige Momente herausgestellt werden, die die drei Zugriffe jeweils fokussieren und zu diskutieren erlauben.

Atmosphäre

Wohnen wir einer Ausstellung vor allem in einem physisch-räumlichen Sinne bei[13], dann scheint dabei nicht selten eine Kategorie auf, die sich weniger auf materielle Formationen bezieht, sondern das ›Ambiente‹ in den Fokus rückt. Als Phänomen scheint die Atmosphäre etwas durchaus Vertrautes zu sein, das uns meist im Kontext von räumlichen Begebenheiten begegnet, doch gehen damit zugleich verflochtene Themenkomplexe einher, sobald wir anfangen uns eingehend damit zu beschäftigen. Allem voran kommt dabei die Überlegung auf, wie bzw. ›wo‹ Atmosphären situiert werden können. Ist es etwas, das sich ›an‹ bzw. ›mit‹ den Dingen zeigt? Oder handelt es sich um eine ›subjektzentrierte‹ Kategorie und Qualität? Oder müssen Atmosphären noch weitergedacht aufgefasst werden? In seinem 1995 erschienenen Essay »Atmosphäre« steigt Gernot Böhme mit folgender Überlegung in seine Auseinandersetzung ein: »Man hat den Eindruck, daß mit Atmosphäre etwas Unbestimmtes, schwer Sagbares bezeichnet werden soll, und sei es auch nur, um die eigene Sprachlosigkeit zu verdecken.« (Böhme 1995, 21) Der Atmosphäre liege demnach etwas Unbestimmtes und Diffuses zugrunde, das aber zugleich von seinem Charakter her durchaus bestimmt werden könne:

> »Im Gegenteil verfügen wir offenbar über ein reiches Vokabular, um Atmosphären zu charakterisieren, nämlich als heiter, melancholisch, bedrückend, erhebend, achtunggebietend, einladend, erotisch usw. Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den

13 Bei digitalen Formaten stellt sich diese Frage auf eine umso spannendere Weise (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen.« (Ebd. 22)[14]

In Anlehnung an die Philosophie von Herrmann Schmitz (vgl. Schmitz 1964; ders. 1966; ders. 1967)[15] entwickelt Böhme ein Konzept des Atmosphärenbegriffs, das vor allem die Räumlichkeit sowie die Leiblichkeit fokussiert (vgl. Böhme 1995, 27). Zum einen arbeite Schmitz, wie Böhme herausstellt, den räumlichen Charakter der Atmosphäre heraus, sodass Atmosphären als im räumlichen Sinne verstandene Träger von Stimmungen agieren (vgl. ebd., 29), zum anderen können diese erst »in leiblicher Anwesenheit bei Menschen und Dingen bzw. in Räumen erfahren [werden]« (ebd., 30). Zwar erachtet Böhme Schmitz' Ansatz als stark auf der Ebene der Rezeptionsästhetik, jedoch zeige sich dieser als erweiterungsdürftig insbesondere im Hinblick auf die Ebene der Produktionsästhetik (vgl. ebd., 31). Zudem komme in Schmitz' Konzept eine zu große Selbstständigkeit der Atmosphäre den Dingen gegenüber zu Tage (vgl. ebd., 30). Diesem Umstand versucht Böhme Rechnung zu tragen, indem er das Konzept des ›Dings und seiner Ekstasen‹ entwickelt: »Das Ding wird so nicht mehr durch seine Unterscheidung gegen anderes, seine Abgrenzung und Einheit gedacht, sondern durch die Weisen, wie es aus sich heraustritt. Ich habe für diese Weisen, aus sich herauszutreten, den Ausdruck ›die Ekstasen des Dings‹ eingeführt.« (Ebd., 32f.) Durch jene Verschiebung der Dingontologie sei es demnach möglich

> »[…] die Atmosphären sinnvoll zu denken. Sie sind Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d.h. durch deren Ekstasen, ›tingiert‹ sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raume. Im Unterschied zum Ansatz von Schmitz

14 Als Charakter von Atmosphären beschreibt Böhme in seinem Artikel »Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung« (2002) »ihr Was-Sein, die charakteristische Weise, in der sie anmuten. Sie werden in ihrer vollen Bestimmtheit erst erfahren, indem man sich auf sie einläßt, heben sich aber andererseits gegenständlich nur ab in ingressiver oder kontrastiver Wahrnehmungsbeziehung, d.h. wenn man gerade in sie hineingerät bzw. wenn man das, was einen anmutet, in Kontrast zu der Stimmung, die man mitbringt, empfindet.« (Böhme 2002, 45) Insgesamt differenziert Böhme »fünf Gruppen von atmosphärischen Charakteren: gesellschaftliche Charaktere, Synästhesien, Stimmungen, kommunikative Charaktere und Bewegungsanmutungen« (ebd., 47) und verweist aber darauf, dass die Zuordnungen im Einzelfall nicht klar vorgenommen werden können, da sich Charaktere jeweils überschneiden können. Außerdem schließen Böhmes Überlegungen es nicht aus, über die fünf Charaktere hinaus zu gehen und weitere in das Konzept einzuführen (vgl. ebd.). Stimmungen werden damit gewissermaßen als eine ›Unterkategorie‹ verstanden.

15 Eine weitere Beschäftigung mit Schmitz' Leibbegriff findet im Kap. *Körper_Hervorbringen* statt.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> werden so die Atmosphären nicht freischwebend gedacht, sondern gerade umgekehrt als etwas, das von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes.« (Ebd., 33)

Atmosphären setzen die leibliche Anwesenheit voraus. Was im Zuge dessen wahrgenommen werde, seien jedoch weder »Empfindungen noch Gestalten, noch Gegenstände oder deren Konstellationen, wie die Gestaltpsychologie meinte, […] sondern es sind die Atmosphären, auf deren Hintergrund dann durch den analytischen Blick so etwas wie Gegenstände, Formen, Farben usw. unterschieden werden« (ebd., 48). In seiner 2006 erschienenen Monografie »Architektur und Atmosphäre« spitzt Böhme jenen Gedanken noch weiter zu:

> »[…] Atmosphären sind gestimmte Räume oder – mit Schmitz zu reden: räumlich ergossene, quasi objektive Gefühle. Atmosphären sind etwas Räumliches und die werden erfahren, indem man sich in sie hineinbegibt und ihren Charakter an der Weise erfährt, wie sie unsere Befindlichkeit modifizieren, bzw. uns zumindest anmuten. Ich habe in meiner *ökologischen Naturästhetik* […] gesagt, dass Atmosphäre dasjenige ist, was zwischen den objektiven Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden vermittelt: wie wir uns befinden, vermittelt uns ein Gefühl davon, in was für einem Raum wir uns befinden.« (Böhme 2006, 16)[16]

Was Böhme mit seinem Konzept sowohl implizit als auch explizit anstrebt, ist das Erarbeiten einer ›neuen Ästhetik‹, die auf einem ökologischen Zugang aufbaut. Zum einen geht damit die Forderung einher, unter Ästhetik ästhetische Arbeit als Produktion von Atmosphären aufzugreifen und das bedeutet »von der Kosmetik über Werbung, Innenarchitektur, Bühnenbildnerei bis zur Kunst im engeren Sin-

16 An einer anderen Textstelle verweist Böhme auf eine begriffliche Differenzierung: »Ich bevorzuge den Ausdruck *Atmosphäre* gegenüber dem Ausdruck *gestimmter Raum*, […] weil letzterer suggeriert, der Raum sei als solcher vorauszusetzen und erhalte dann noch als eine Art Tönung, die Stimmung.« (Böhme 2006, 122) Die Verknüpfung zwischen Räumlichkeit und Leiblichkeit betont Böhme außerdem durch das Anführen des Begriffs der Befindlichkeit: »Der zentrale Begriff, von dem her das Phänomen leiblicher Anwesenheit beschrieben werden muss, ist der Begriff der Befindlichkeit. Wir haben das außerordentliche Glück, dass der deutsche Ausdruck *sich befinden* eine Doppeldeutigkeit enthält, die dem Phänomen *leiblicher Anwesenheit im Raume* aufs Beste entspricht.« (Ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ne« (ebd., 25) zu gehen.[17] Zum anderen formuliert Böhme mit diesem ökologisch motivierten Konzept ein Bestreben, das die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt hinter sich zu lassen vermag, jedoch wird dieses Vorhaben nicht in voller Konsequenz verfolgt. So setzt Böhme in seinem Konzept zum einen eine starke Dingautonomie voraus und zum anderen ein souveränes menschliches Subjekt, das wahrnimmt: »Die Wirklichkeit von Atmosphären akzeptieren zu können, setzt also ein Subjekt voraus, das in der Lage ist, sich Wirkungen auszusetzen, das mit Momenten in sich zu leben versteht, deren Ursache es nicht ist. Wir wollen einen solchen Menschentyp als den des souveränen Menschen bezeichnen.« (Ebd., 30) Damit konstituiert das Konzept aufs Neue mehr oder weniger isolierte Positionen, die sich zwar aufeinander auszuwirken vermögen, dennoch aber eine Autonomie und Geschlossenheit beanspruchen: »Die Quasi-Objektivität von Atmosphären lässt sich ferner damit begründen, dass sie zumindest in der ersten Begegnung als Subjekt-unabhängig erfahren werden: Das Subjekt fühlt sich angerührt, von der Atmosphäre ergriffen, fühlt sich affektiv betroffen.« (Ebd., 26) Jenes Ergriffen-Werden kann sich demnach nur in einem aufnehmenden Modus von etwas mehr oder weniger ›Bestehendem‹ vollziehen und eben jene Voraussetzung soll im Verlaufe des Kapitels weiter problematisiert werden, wenngleich hier kein ausführliches Entfalten des Atmosphärenbegriffs möglich ist. Nichtsdestotrotz erscheint es wichtig, eben jene ›Autonomie‹ und ›Apriorizität‹ von Positionen in Frage zu stellen.

Einen weiteren Ansatz, der vor allem die Körper-Umwelt-Relation im Kontext von neurokognitiv-enaktivistischen Gefügen thematisiert, bietet etwa der Text »Über das Phänomen Atmosphäre und dessen Bedeutung im Zeitalter der technischen Immersion« (2013) von Davor Löffler, der das Phänomen der Immersion in den Fokus rückt.[18] Als Atmosphäre bezeichnet Löffler jenes »aller Artikulation und Verwirklichung vorhergehende Gespür für Intensitäten« (Löffler 2013, 24) und verknüpft damit – als einem immersiven Phänomen – leibliche Affizierungen:

> »Da die Wirk- und Erlebnismächtigkeit des Atmosphärischen im Immersiven ohne den Leib als Medium nicht zu denken ist, muss eine Theorie der Verschrän-

17 Böhme führt weiter aus: »Die autonome Kunst wird in diesem Rahmen nur als eine spezielle Form ästhetischer Arbeit verstanden, die auch als autonome ihre gesellschaftliche Funktion hat. Und zwar soll sie in handlungsentlastender Situation (Museum, Ausstellung etc.) die Bekanntschaft und den Umgang mit Atmosphären vermitteln. Die neue Ästhetik ist also auf seiten der Produzenten eine allgemeine Theorie ästhetischer Arbeit. Diese wird verstanden als die Herstellung von Atmosphären. Auf seiten der Rezipienten ist sie eine Theorie der Wahrnehmung im unverkürzten Sinne. Dabei wird Wahrnehmung verstanden als die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen.« (Böhme 1995, 25)

18 Für eine weitere Auseinandersetzung, die die Ebene des Affekts (als eines ›durch uns hindurch sprechenden‹) in den Fokus rückt, s. Salter 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> kung von Leiblichkeit, Immersion und Atmosphäre entwickelt werden. Eben diese Verschränkung vollzieht sich in neurokognitiv-enaktivistischen wie leibphänomenologischen Kognitionskonzepten. Deren neuro-ökologischer, holistischer Ansatz erlaubt eine Konzeptualisierung des Atmosphärischen als einem Gespür für potentielle Leibzustande.« (Ebd., 25)[19]

Mag der Begriff des Gespürs dabei einerseits eine stark subjektbezogene bzw. subjektvoraussetzende Geste suggerieren, geht es dabei weniger darum, menschliche Subjekte mit erneut begründeter Emphase in den Fokus zu rücken, sondern Kognition im (neuro-)technischen Sinne[20] zu begreifen, um schließlich auch Weltverhältnisse »im technologisch-immersiven Zeitalter« (ebd.) beschreibbar machen zu können: »Es zeigt sich, dass atmosphärisch begründete Interaktion nicht mehr zwischen Menschen, sondern zwischen Intensitätsempfindungen vermittelt.« (Ebd.)[21] D.h. trotz der Möglichkeit einer Lesart, die von bestehenden Positionen wie ›Subjekt‹ und ›Gegenstand‹ ausgeht (wie etwa in der Forderung nach einer neuen »Raumontologie, die zwischen Subjekt und Gegenstand eine alternative Weise der Bezogenheit zu denken ermöglicht«; ebd., 27), verhandelt Löfflers Artikel die Thematik des Umweltverhältnisses auf eine Weise, die produktive Ansätze im Kontext unserer Auseinandersetzung liefern kann.[22] Löffler entwickelt demnach

---

19 In seinem Artikel schlägt Löffler vor, die aufgeworfene Thematik anhand von drei Thesen zu untersuchen: »Die erste, ästhetisch-aisthetische These ist, dass Atmosphären als eine eigene Kognitionsart für mögliche Zukünfte des Körper-Umwelt-Verhältnisses aufgefasst werden können. Die zweite, medientheoretische These ist, dass diese Kognitionsart für potentielle Zukünfte der leiblichen Bezogenheit die quasi-leiblichen Ergriffenheiten durch symbolisch vermittelte Immersionswelten und deren Wirkungs- und Affektionskraft erst ermöglicht. Daraus ergibt sich eine dritte, zeitdiagnostische These, die davon ausgeht, dass mit der zunehmenden Virtualisierung eine neue Ebene der sozialen Interaktion und Sozialität im Entstehen ist, die auf symbolisch vermittelten, atmosphärisch erlebten Intensitäten beruht.« (Ebd., 25)

20 Siehe hierzu etwa den Begriff der kognitiven Assemblagen bei Hayles 2017. Eine weitergreifende Beschäftigung mit dem Themenfeld findet außerdem im Kap. *Agencement_Materialisieren* statt.

21 Des Weiteren betont Löffler in seinem Text die den Atmosphären inhärente Dehnung über konventionelle Kategorien hinaus, woraus sich eine Herausforderung für konzeptionelle Annäherungen ergibt: »Gerade der eigenartige Charakter der Ergriffenheit durch etwas, das sich jenseits der sinnesmodalen Kanäle, jenseits der Orientierungskategorien des Subjekts in seinen Einfassungen Raum, Zeit, Materie und Begriff erstreckt und gar in eine prinzipielle Unbestimmbarkeit des Affizierungsinhalts reicht, verlangt eine Auseinandersetzung, die diese Kategorien selbst hinterfragt.« (Ebd., 25f.) Deshalb spricht sich der Artikel für eine eigene Dignität der Wahrnehmung von Atmosphären aus, was ebenfalls bedeutet, diesem einen gesonderten Kognitionstypus zuzusprechen (vgl. ebd., 26).

22 Aus diesem Grund distanziert sich Löfflers Text gewissermaßen von Böhmes Atmosphären-Konzept, »[d]enn nach wie vor ist nicht geklärt, wie eine leibliche Affizierung durch äußere

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

drei Module eines neuro-ökologischen Atmosphärenbegriffs, der – am Begriff des Embodiment orientiert – verstärkt die Körper-Umwelt-Relation in den Fokus nimmt (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*). Ohne im Detail auf die angeführten Module eingehen zu können, seien hier jedoch kurz Löfflers Schlussfolgerungen im Hinblick auf den Atmosphärenbegriff angeführt.[23] Das, was als Spüren von Atmosphären zu Tage trete, sei ein kontextualer Überschuss:

> »Atmosphären werden so begreifbar als das Gespür für ein ›Mehr‹ der Möglichkeiten, als ein Gespür für latente Operationen und Verhältnisse, die sich in einer potentiellen Interaktion entfalten konnten. Nunmehr ist klärbar, weshalb Atmosphären oft nicht benennbar sind: Sie stellen die Kognitionsform für unvorbestimmte, teils außerfunktionale Möglichkeiten des In-Verbindung-Tretens, für Verwirklichungspotentiale des Organismus dar.« (Ebd., 34)

Demnach kann das Spüren von Atmosphären als eine »Wahrnehmung der Möglichkeit zukünftiger Zustände der Körper-Umwelt-Relation« (ebd.) gesehen werden, die durch »einen kontextualen Überschuss der Objekten und Situationen impliziten Ereignisse [ausgelöst werden]« (ebd.). Durch jenen Überschuss werden der Phasenraum des Organismus de-arretiert und neue Handlungsbereitschaften angeregt sowie Handlungsweisen katalysiert (vgl. ebd.). So pointiert Löfflers Ausführung folglich auch die soziale Dimension des Leibes und begreift diesen nicht zuletzt ausgehend von ›kulturellen Bezogenheiten‹ (vgl. ebd., 27).[24] Angelehnt an Michael Hauskellers Schrift »Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinnes-

---

Gegenstäde möglich ist. […] In Böhmes Konzept stellen weiterhin die drei ontischen Kompartimente Raum, Subjekt, Ding die strukturellen Bedingungen des Atmosphärischen. Atmosphären bleiben in diesem Schema dem kategorisch wahrnehmenden Subjekt ein äußerer Gegenstand.« (Ebd., 27)

23 Löffler fasst die Kernpunkte seiner drei Module wie folgt zusammen: »Mit dem ersten Modul der prozessualen Dingontologie [kann] herausgestellt werden, dass Situationen und Räume zugleich Abbilder möglicher zukünftiger Handlungen und Zustände des Leibes darstellen. Mit dem zweiten Modul der skaleninvarianten Zeitgestalten als schematischen Verwirklichungs- und Veränderungsverläufen [kann] plausibel gemacht werden, dass äußere Situationsveränderungen Verlaufsformen von Zustandsveränderungen des Organismus gleich kommen. Mit dem dritten Modul einer prozessualen Emotionstheorie [kann] gezeigt werden, dass Zustandsveränderungen des Organismus als Emotionen zu Bewusstsein treten und dass Befindlichkeiten als eine Kognitionsform für innerorganische Phasenraume oder leibliche Bereitschaftspotentiale aufgefasst werden können.« (Ebd., 33)

24 Diese Ebene der räumlich gedachten Normativität führt Löffler außerdem durch Einbeziehen von Martina Löws (vgl. Löw 2001) sowie Gernot Böhmes (vgl. Böhme 1995) Überlegungen aus: »Nach Löw liegt eben diese normative Konstitution des Raumes der atmosphärischen Stimmungsfärbung zugrunde: ›Raum ist eine an materialen Sachverhalten festgeschriebene Figuration, deren spürbare unsichtbare Seite die Atmosphäre ist‹ […]. Das atmosphärische Surplus entstammt demnach dem Gespür für habituell wahrgenommene ›Spannungen und

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wahrnehmung« (1995) entstehen Atmosphären als Erlebnisinhalte in einem Kontrastverhältnis »vor einem Hintergrund, vor dem sie sich in spezifischer Form als Erscheinungscharaktere darbieten können« (Löffler 2013, 27). Jene Erscheinungscharaktere seien wiederum stets transmodal zu verstehen (vgl. ebd.):

> »Der kontrastierende Hintergrund von Atmosphärenempfindungen besteht demnach einerseits in der jeweiligen biographisch angelegten Strukturierung des Subjekts, andererseits in seiner gegenwärtigen Wahrnehmungssituiertheit. Atmosphären werden verstanden als ein Ausdruck der Aktualisierung des Gesamtzustandes der Weltbeziehung, denn in ihnen drückt sich jeweils die konkrete Bezogenheit des Subjekts gegenüber den Welterscheinungen aus. Weil alle kontextuellen Relevanzen immer schon leibliche sind […], stellt sich bereits mit der Gegenstandserscheinung eine Affizierung ein. So können Atmosphären nach Hauskeller aufgefasst werden als das Spüren des Gesamtzustandes der Wirklichkeit und ihrer durch den Leib vermittelten Relevanzen und Aktualisierungspotenzen […].« (Ebd. 28)[25]

Wie Löffler betont, gewinne die Beschäftigung mit dem Thema durch Hauskellers Überlegungen »einerseits den Aspekt der Zeitlichkeit, andererseits den Aspekt der Fundierung in einer Gesamtbezogenheit des leiblichen Daseins in einer als dynamisch zu denkenden Kontextualität der Erfahrung« (ebd.). Doch was ergeben jene Schlussfolgerungen im Hinblick auf die Frage nach Ausstellungen? Wie etwa in den Kapiteln *Körper_Hervorbringen*, *Objekt_Konfigurieren*, *Setting_Verräumlichen* aber vor allem auch *Agencement_Materialisieren* thematisiert, bieten Ausstellungen ganz besondere Arrangements, in denen sich Verhältnisse aktualisieren und stabilisieren. Was Löfflers Ansatz dabei pointiert, ist aber allem voran die Aufmerksamkeit für ›Gesamtsituationen‹. Atmosphäre werde damit folglich weder schlicht subjektzentriert gedacht, noch an die Dinge ›angeknüpft‹, sondern

---

Bewegungssuggestionen‹ […], also der Anmutung sozial und kulturell codierter Bewegungsfreiheiten und Unfreiheiten.« (Löffler 2013, 29)

25 Löffler bezieht sich hier auf Hauskeller 1995, 77f. Als gewissermaßen komplementär zu Hauskelles Position führt Löffler außerdem den Ansatz von Niklas Luhmann (1995) an: »Atmosphären erscheinen als Hinweis auf einen dem Kontingenzmedium inhärenten Möglichkeitsüberschuss: Der Raum macht es möglich, daß Objekte ihre Stelle verlassen. […] Bezogen auf Einzeldinge, die die Raumstellen besetzen, ist Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind, nämlich die andere Seite ihrer Form; also auch das, was mitverschwinden würde, wenn sie verschwanden. […] Atmosphäre sei ein ›Überschusseffekt der Stellendifferenz‹ […].« (Ebd., 28) Jene systemtheoretische Fassung von Atmosphären als Überschusseffekt liefere laut Löffler einen weiteren wichtigen Punkt, denn in »[…] Atmosphären tritt die Möglichkeit der Varianz von Beziehungen und Weltverhältnissen, vermittelt durch das unsichtbare Medium Raum, zu tage« (ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als etwas verstanden, was Situationen mit sich stets ereignenden Affordanzen und Aktualisierungspotenzen in den Fokus rückt.[26]

Gleichzeitig machen die Überlegungen den Punkt deutlich, dass das, was wir an dieser Stelle etwa als Atmosphäre bezeichnen, ihren Teil dazu beiträgt, dass wir überhaupt von Ausstellungen sprechen können und nicht lediglich von Versammlungen oder Ansammlungen von Objekten – in welcher Art auch immer. Dies macht sich, wie auch bereits im Kap. *Setting_Verräumlichen* diskutiert, darin bemerkbar, dass wir uns beispielsweise im Kontext von Online-Ausstellungsformaten ganz dezidiert die Frage stellen müssen, wie diese operieren können, um nicht lediglich informative oder unterhaltende Präsentationsseiten zu sein, sondern einen atmosphärischen Zug zu generieren. Wenn wir folglich von Affizierung oder Ergriffenheit – auch im Hinblick auf Ausstellungssituationen – sprechen, dann sind die technischen Konfigurationen stets auch mit der Frage nach dem Atmosphärischen verknüpft. Diesen Aspekt betont auch Löffler:

> »Das Atmosphärische, das die parallelzeitlich-virtuellen, symbolischen Interaktions- und Erlebensräume mit Anmutungen und Ergriffenheiten erfüllt, scheint den leiblich-emotionalen Anschluss an die abstrakten Symbolwelten der Bildschirme und technischen Apparate erst zu erlauben. Es begründet die leibliche Erfahrbarkeit und Involviertheit, die sonst in der Leere des reinen Zeichens verebben würde.« (Ebd., 24)

Mit diesem Gedanken lässt sich eine Anknüpfung zu den Überlegungen von Gumbrecht finden, denn mit Gumbrechts Forderung, sich etwa durch Bildschirme im affektiven Sinne berühren zu lassen (vgl. Gumbrecht 2004, 163), geht ebenfalls der Gedanke einher, dass die technischen Ensembles – als welche auch die Ausstellungen begriffen werden können – nur dann zu Ausstellungssituationen führen, wenn darüber auch Präsenzeffekte generiert werden können (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). In den Fokus rücken damit zum einen Momente des Präsentischen, die im Sinne einer affektiven Ansprache verstanden werden, zum anderen aber auch Momente von wechselseitigen Einstimmungen, die, wie Löfflers Text betont, schließlich auch auf der Ebene des Organischen situiert werden können:

---

26 Im Hinblick auf Ausstellungssituationen – vor allem wenn wir jene als ›technische Ensembles‹ (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) begreifen – ist der Ansatz außerdem insofern von Interesse, als dieser Kognition nicht lediglich auf menschliche Entitäten reduziert: »In der atmosphärisch vermittelten Interaktion in Immersionswelten ist es gleich, ob ein echtes Gegenüber, ein imaginäres oder zukünftiges Selbst oder eine KI die Anmutung auslöst, vergesellschaftet zu sein. Im Atmosphärisch-Immersiven tritt der Mensch mit dem Intensitätsgefühl von Gesellschaftlichkeit an sich in Kontakt.« (Ebd., 35)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Der äußere Situationswandel gleich welcher semantischen oder konzeptuellen Ebene geht einher mit einer innerorganistischen Umstellung, einem ›attunement‹ […] von Handlungsbereitschaften zur Resynchronisation gegenüber neuen Situationsverläufen und folgenden Handlungsangeboten. Zeitgestalten, wie sie Situationen enthalten, sind zugleich also auch Gestalten der Veränderung der Bereitschaftspotentiale des Organismus.« (Löffler 2013, 32)[27]

Damit wird vor allem die grundsätzliche Dimension eines ökologisch orientierten Denkens sichtbar, denn der Ansatz macht vor allem deutlich, dass sich das wechselseitige Einstellen nicht lediglich als eine Justierung von bereits bestehenden Positionen begreifen lässt, sondern als ein stetiger Prozess von Resynchronisierungen und Reorganisationen, die aufs Engste und Sensibelste aufeinander reagieren bzw. sich immer wieder aufs Neue *mit* und *aus* dem Anderen heraus ergeben. Dieser Gedanke des Mit- und Aus-dem-Anderen-Heraus wird auch im weiteren Verlauf der Arbeit genauer verfolgt. Nun soll der Fokus zunächst aber auf den Begriff der Stimmung gelenkt werden, der es uns ermöglicht, jene Momente der ›Aufeinander-Bezogenheit‹ mit einem weiteren Zugriff in den Blick zu nehmen.

Stimmung

Im historischen Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe (2003) beschreibt David E. Wellbery Stimmung als einen Begriff, der in der deutschen Sprache insofern Einmaligkeit genießt, als er nicht in andere Sprachen übersetzbar sei. Zwar lassen sich in verschiedenen Sprachen Synonyme bzw. verwandte Begriffe finden[28], doch können diese nicht das breite Spektrum an Bedeutungen und Bezügen aufgreifen, das das deutsche Wort vermag:

> »Wenn man Stimmung durch frz. humeur übersetzt, hat man zwar für die subjektbezogene Seite des Begriffs ein passendes Wort, aber dieses läßt sich nicht vom subjektiven Träger lösen (humeur d'un paysage ist unzulässig), wie das bei Stimmung sehr wohl möglich ist. ›Atmosphère‹ hingegen ist für den ich-unabhängigen Gebrauch geeignet, lässt sich aber nicht als Bezeichnung einer subjektiven Qualität (mon atmosphère) verwenden.« (Wellbery 2003, 703)[29]

Auch der englische Begriff *mood*, der etymologisch mit dem deutschen ›Mut‹ (wie etwa bei Schwermut) verwandt sei, greife zwar einige Momente auf, die bei ›Stim-

27 Löffler bezieht sich hier auf Fuchs 2001.

28 Etwa »engl. mood, attunement, atmosphere; frz. humeur, accord, atmosphère; ital. umore, intonazione, atmosfera; span. humor, afinación, atmósfera; russ. настроение, настройка« (Wellbery 2003, 703).

29 Wellbery bezieht sich hier auf Spitzer/Hatcher 1963.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mung‹ wiederzufinden seien, lasse jedoch die Dimension des Musikalischen aus (vgl. ebd., 704). Die skizzierten Übersetzungsschwierigkeiten markieren demnach eine »doppelte Spezifik des Stimmungsbegriffs […]: erstens daß er sich einer eindeutigen Kategorisierung als subjektiv bzw. objektiv entzieht; zweitens daß er durch seine metaphorische Herkunft stark geprägt ist« (ebd.). Aufgrund dieser Spezifik gestaltet sich der Begriff als besonders spannungsgeladen im Kontext unserer Auseinandersetzung mit Ausstellungen.

Im Hinblick auf den ästhetischen Gebrauch des Begriffs weise ›Stimmung‹, Wellbery zufolge, vor allem drei Aspekte auf. Zum einen sei es die Ichqualität, denn der Begriff ermögliche es, ›meine‹ emotionalen Empfindungen beschreibbar zu machen: »Aber Stimmungen sind – im Gegensatz zu Gefühlen – nicht intentional auf einen Gegenstand gerichtet. Sie sind diffus, teilen sich allem, was man einzeln wahrnimmt oder denkt, mit, ohne daß sie an ein spezifisches Objekt gebunden wären.« (Ebd.)[30] Zugleich habe die Stimmung nicht nur eine subjektive Färbung, sondern vermöge es darüber hinaus eine integrative Funktion zu erfüllen, indem sie eine geschlossene Ganzheit im Sinne einer Atmosphäre erschaffe (vgl. ebd., 705).[31] Und als dritter Punkt lasse sich die kommunikative Dimension nennen, wie sie etwa an der Börse oder im Kontext einer politischen Stimmung auftrete: »Sie resultiert in einer Gemeinschaftlichkeit der Orientierung, der Einstellung, der Disposition, die allerdings unstabil ist, weil nicht durch ausdrücklich symbolisierte Normen befestigt.« (Ebd.) So werden die drei angeführten Aspekte – die Ichbezüglichkeit, das Intergrationspotential sowie die kommunikative Wirksamkeit – vor allem auf den gemeinsamen Nenner eines »präreflexiven Charakter[s]« (ebd.) zurückgeführt, denn die »jeweilige Leistung der Stimmung vollzieht sich vorthematisch« (ebd.).

Doch neben der etymologischen Varianz sowie den unterschiedlichen Dimensionen des Begriffs muss vor allem ein bestimmter Aspekt markiert werden: die diskursabhängige Wandelbarkeit der Existenz und Verwendung von ›Stimmung‹ als

30 Hier bezieht sich Wellbery auf Rudolph Herrmann Lotze und seine Metapher »Färbungen des Gemüthszustandes« (Lotze 1852, 514).

31 Böhme versucht Stimmung dagegen wie folgt zu kategorisieren: »Eine weitere Gruppe [der Charaktere von Atmosphären, Anm. d. V.] bilden die, die man vielleicht als ›Stimmungen‹ im engeren Sinne bezeichnen sollte. Es sind insbesondere die, die als szenische Charaktere von den Theoretikern des englischen Gartens benannt wurden: heiter, ernst, sanft-melancholisch, heroisch usw. Natürlich sind alle Atmosphären quasi-objektive Stimmungen und ihre Charaktere werden deshalb häufig mit den Namen der Stimmungen bezeichnet, in die man durch sie geraten kann. Wo das ausdrücklich geschieht, wollen wir diese Charaktere ebenfalls Stimmungen nennen. – Als eine weitere Gruppe von Charakteren habe ich an anderer Stelle die kommunikativen genannt: also solche, die kommunikative Situationen charakterisieren, etwa als gespannt, ruhig, feindlich usw. Schließlich wurden als letzte Gruppe solche genannt, die als Bewegungsanmutungen erfahren werden, wie drückend, erhebend, weit, bewegend usw.« (Böhme 2002, 47)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Begriff. Demnach lasse sich, wie auch Wellbery betont, keine überzeitliche Sinnkonstante nachzeichnen (vgl. ebd.). Deshalb gilt es nun, sich einige Verschiebungen anzuschauen, wohlwissend um den stark fragmentarischen Charakter der Darstellung, die aber zumindest einige der Grundfragen und -bewegungen nachzeichnet, die allesamt Stimmung im weitesten Sinne betreffen.[32]

Bewegen wir uns, Wellberys Schilderungen folgend, in einem historisierenden Modus, dann taucht zunächst die Frage auf, in welchem Kontext Stimmung als Begriff anfänglich aufkommt. Ein Blick in Wörterbücher[33] stellt dabei zum Ende des 18. Jahrhunderts hin insbesondere die musikalische Dimension heraus. So wird Stimmung definiert als ein »In-Verhältnis-Setzen von Teilen (z.B. Saitenlängen) eines Instruments oder von mehreren Instrumenten; Ziel dieses Vorgangs ist die Koordinierung (Harmonisierung) ihres – der Teile bzw. der Instrumente – Zusammenspielens« (ebd., 706). Damit könne dreierlei gemeint sein: erstens der Vorgang des Stimmens, »zweitens das Ergebnis dieses Vorgangs (das Gestimmtsein) und drittens das Bereitsein des Instruments zu dem, wozu es gestimmt wurde, nämlich dem Spielen« (ebd., 707). Folglich initiiert insbesondere das Moment der Koordinierung bzw. des Ins-Verhältnis-Setzens respektive der Disposition einen metaphorischen Gebrauch.[34]

Im Zuge dessen lassen sich zwei Dimensionen vorzeichnen, die im Kontext unserer Beschäftigung von besonderem Interesse sind: das Moment des Gestimmt-Proportionierten, der Selbst-Stimmung sowie das Moment eines übergreifenden Gemütszustands – eines Zustands des Ästhetischen.[35] Damit zeichnet sich, wie ein-

32 In Ihrer Monografie verweist Marianne Streisand auf die Nähe zwischen den Begriffen Stimmung und Intimität um 1900: »Auch die Rede von den ›Stimmungen‹ wurde überaus populär. Ästhetisch ›Intimes‹ und ›Stimmungen‹ waren miteinander verschwistert. Bei dem Stichwort ›Stimmungen‹ handelte es sich – wie beim ›Intimen‹ – um komplexe und komplizierte Begriffsstrukturen. […]« (Streisand 2001, 128) Des Weiteren betont sie bei Beiden eine wichtige Ebene der Gemeinschaftlichkeit: »Auch die ›Stimmung‹ konnte – wie das ›Intime‹ – eine Sozietät in einer nicht-logozentrischen, die Gefühlswerte herausstellenden Weise einen.« (Ebd., 130)

33 Wellbery bezieht sich hierbei vor allem auf Adelung 1774–1786.

34 Dies führte dazu, dass Stimmung beispielsweise etwa von Kant und Schiller als Figur in Gebrauch genommen wurde: »[…] Ein zentraler Aspekt dessen, was Kant dem musikalischen Stimmungsbegriff abgewann – nämlich: das ›proportionierte‹ Verhältnis unter den Vermögen – fällt bei Schiller weg. Damit aber funktioniert der Stimmungsbegriff nicht mehr als Kennzeichnung eines intramentalen Verhältnisses, sondern als Terminus, der einen global verstandenen Gemütszustand – eben den ästhetischen Zustand – bezeichnet.« (Ebd., 710) Für Schiller sei Stimmung damit ein »Zustand der Freiheit und der Bestimmbarkeit, der aus der Negation der Bestimmungen resultiert, und diese Stimmung kommt nicht den einzelnen Vermögen in ihrem Verhältnis zueinander zu, sondern dem Gemüt als ganzem« (ebd.).

35 Wellbery verweist ebenfalls auf Wilhelm von Humboldt (vgl. Humboldt 1904). Hier bannt sich eine Verknüpfung zwischen Stimmung und Individualität an: »›Stimmung‹ bedeutet hier

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gangs angedeutet, eine Bewegung ab, die zwischen unterschiedlichen Konnotationen oszilliert: der Frage nach den jeweiligen Verwendungskontexten, nach dem metaphorischen Gebrauch und nicht zuletzt nach der Art und Weise des Subjekt- bzw. Ichbezugs. Der semantische Wandel lasse sich folglich anhand jener Punkte zumindest im Ansatz konturieren (vgl. ebd., 710).

Eine Verfestigung des Ichbezugs lasse sich für den Verlauf des 19. Jahrhunderts festhalten. Im Kontext dessen werden Stimmungen, Carl Gustav Carus folgend (s. hierzu Carus 1847; ders. 1982), als eine Art Grundschicht der Seele des Menschlichen, als ein Resonanzverhältnis des Alls sowie gleichzeitig als Wechsel unterschiedlicher Gemütseinstellungen beschrieben (vgl. Wellbery 2003, 712f.). Die Stimmung sei damit »gleichsam ins Innere des Subjekts versenkt worden, ihre Modulationen sind nunmehr die Signatur von Subjektivität selbst, das Medium, in dem sich das Ich unmittelbar verspürt« (ebd., 713). Und eben jene »Intimität der Stimmung« (ebd.) sorgte folglich dafür, dass »der Ichbezug (das Selbstverhältnis im Gegensatz zum proportionierten Verhältnis unter kognitiven Vermögen) zu ihrer Definition [gehört]« (ebd.). Mit Hugo von Hofmannsthal (vgl. von Hofmannsthal 1951) komme dann, wie Wellbery herausstellt, eine weitere Verschiebung zutage, die zwar ebenfalls die Innerlichkeit betone, diese jedoch nicht im Sinne einer Ichbezüglichkeit, sondern einer ichlosen Prozessualität denke (vgl. Wellbery 2003, 717): »Dieses Konzept von Stimmung als einer sich in der Gegenwart fühlbar machenden Simultaneität von Zeitschichten setzt allerdings ein Gedächtnis voraus, das die Regungen speichert. Die Gedächtnisfunktion übernimmt bei Hofmannsthal einerseits der Leib, andererseits die Sprache.« (Ebd.) Diese werden demzufolge als Resonanzkörper und damit auch als notwendige Elemente innerhalb jenes Prozesses verstanden (vgl. ebd.). Eine weitere Markierung wird mit der Position Alois Riegls gesetzt. In seinem 1899 erschienenen Aufsatz »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst« (vgl. Riegel 1899) werde die These vertreten, »moderne Kunst (seit der Renaissance) zeichne sich gegenüber anderen historischen Ausprägungen von Kunst dadurch aus, daß sie auf die Herstellung von Stimmung ziele« (Wellbery 2003, 718). Damit werde der Stimmungsbegriff, wie Wellbery herausstellt, erstmalig historisch gefasst bzw. »vielmehr zu einer umfassenden historischen Kategorie, die ihrerseits aus einer Funktionsbestimmung von Kunst überhaupt abgeleitet wird« (ebd.).[36]

---

nicht nur das Verhältnis unter den kognitiven Kräften, sondern auch und vornehmlich die Art, wie Welt überhaupt aufgefaßt wird.« (Ebd., 711)

36 Ein weiterer Begriff, der im Kontext von Stimmung präsent ist, ist der der Einfühlung. Teils an romantische Diskurse geknüpft, manifestiert sich dieser beispielsweise auch in der Auseinandersetzung mit der Landschaft. Für Georg Simmel sei dies, Wallbery zufolge, ein zu einer besonderen Einheit zusammengefasstes Nebeneinander von natürlichen Erscheinungen, und der Träger dieser Einheit, sei »das, was man die ›Stimmung‹ der Landschaft nennt« (ebd., 721). Das von Theodor Lipps initiierte und durch Moritz Geiger fortgeführte Konzept der Einfühlung basiere zunächst auf einer ›qualitativen Verwandtschaft‹ »zwischen den objekti-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zeichnen wir die fragmentarisch skizzierten Konzepte erneut nach, zeigen sie ihre Gemeinsamkeit allem voran im Moment der Innerlichkeit, das aber je nach Auslegung unterschiedliche Funktionen und Konnotationen erfährt (vgl. ebd., 724). Gewissermaßen eine Verschiebung fort von der Innerlichkeit respektive der dichotomen Unterscheidung zwischen Innen und Außen nehme in seinen Überlegungen wiederum Martin Heidegger vor. So stellt Wellbery heraus:

> »Der umwälzende Charakter von Heideggers Beitrag ist darin zu sehen, daß er die Rede vom ›Seelischen‹ oder ›Psychischen‹, von der ›Färbung der Erfahrungsinhalte‹, von ›subjektiven Nuancen‹, von ›Gefühlsqualität‹, kurz: die Hinsichtnahme auf die Stimmungen gemäß der Leitdifferenz Innen/Außen, für irrelevant erklärt. Stimmungen sind keine Ereignisse, die innerhalb von Köpfen oder Seelen oder Bewußtseinen stattfinden, und irgendwie mit Ereignissen der Außenwelt korreliert oder verbunden sind.« (Ebd.; vgl. Heidegger 1953)

Die Umkodierung bestehe folglich darin, »die Stimmung als ein Existential zu begreifen, als ein konstitutives Moment des Daseins. Die Stimmungen sind ein Modus, in dem sich die Seinsart des Daseins erschließt.« (Wellbery 2003, 725) Das, was die Stimmungen offenbaren, sei deshalb ein »ontologischer Sachverhalt, nämlich: die ›Geworfenheit‹ des Daseins, seine Überantwortung an das ›Da‹, in dem es als Existenz ist und zu sein hat. In den Stimmungen manifestiert sich erschütternd die unergründliche Faktizität der eigenen Existenz […].« (Ebd.)[37]

---

ven Charakteren einerseits und den Gefühlstönen andererseits […]« (ebd., 723). Mit Rückgriff auf Geiger führt Wellbery aus, damit sei ein Standpunkt erreicht, »von dem aus sich die Subjektives und Objektives vereinigende Semantik des Stimmungsbegriffs erklären läßt« (ebd.). Jedoch erweise sich dieses Konzept der Einfühlung, wie Wellbery betont – berücksichtige man die Komplexität der Vorgänge und Verflechtungen – eher als irreführend oder vereinfachend (vgl. ebd.). Die Rede von der Stimmungseinfühlung sei gar »als Neuauflage des romantischen Mythologems vom Einssein mit der Natur innerhalb der sich als wissenschaftlich verstehenden psychologischen Ästhetik« (ebd.) aufzufassen. Für eine weitergreifende Auseinandersetzung mit Einfühlung s. Curtis/Koch 2009 sowie Freedberg/Gallese 2007.

37 Jener Gedanke wird, wie im Text von Wellbery angemerkt, bereits von Fritz Kaufmann aufbereitet: »Denn wenn man davon ausgeht, daß die Stimmungen einen ontologischen Gehalt vorbegrifflich artikulieren, und wenn man weiterhin voraussetzt, daß es zwischen Kunst und Stimmung einen engen Zusammenhang gibt, dann ist die Brücke geschlagen zu einer hermeneutisch verfahrenden, sich an ontologischen Gehalten orientierenden Theorie der Kunst als eines besonderen Modus der Seinserschließung.« (Ebd., 726) So führt Wellbery aus: »Es ist das Hauptverdienst Kaufmanns, erkannt zu haben, daß der phänomenologische Stimmungsbegriff Möglichkeiten bietet, diese zentrale Frage der künstlerischen Kommunikation zu klären. Denn ein Grundzug der Stimmung ist ihr präreflexiver Charakter: ›Wahrhafte Stimmung kann nicht in spontanen Akten intendiert werden; sie steigt auf und überkommt mich vom Boden der mir überkommenen Wirklichkeit‹.« (Ebd., 726f.) Siehe hierzu Kaufmann 1960.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Eine weitere Spannungsebene entsteht zudem in der Verknüpfung des Stimmungsbegriffs mit dem Begriff des Rauschs. Diese Konstellation lasse sich vor allem auf Heideggers Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsche zurückführen (vgl. Heidegger 1996). ›Rausch‹, in seiner Bedeutung als künstlerischer Zustand, werde von Heidegger als ein zentraler Begriff in Nietzsches Ästhetik ausgemacht und, wie auch Wellbery betont, im Sinne eines Stimmungsbegriffs gedeutet:

> »Dieser Begriff, der bei Nietzsche eine stark ›physiologische‹ Akzentuierung aufweist, wird im Sinne des in *Sein und Zeit* eingeführten Stimmungsbegriffs umgedeutet. Eine Berechtigung für diese Umdeutung des Rauschbegriffs könnte man darin sehen, daß Nietzsche an einer Stelle der Tragödienschrift den Stimmungsbegriff verwendet, um die dionysische Grundlage des lyrischen Schaffens herauszustellen. […] Das heißt, es geht bei Nietzsche gerade nicht um die Stimmung als ›das Innerste und Eigenste der Subjektivität‹ […] wie bei Hegel, sondern um das ›Aufgeben‹ der ›Subjektivität‹ im ›dionysischen Prozess‹ […]. Heidegger erwähnt diese Stelle nicht, obwohl auch er die Stimmung des Rausches als Überwindung der Subjektivität des Subjekts deutet.« (Wellbery 2003, 728; vgl. Hegel 1928, 448; Nietzsche 1972, 40)

Trotz einer recht starken Manifestierung im Leib[38], die sich bei Nietzsche nachzeichnen ließe, gehe es Heidegger mit seiner gedanklichen Fortführung aber vor allem darum, die Stimmung als eine Art des Außer-Sich zu beschreiben:

> »Es geht bei dem ästhetischen Rausch nicht um Vorgänge wie Blutzirkulation, Hormonausstoß oder erhöhte Reizbarkeit der Nerven, obwohl das durchaus Dinge von der Art sind, die Nietzsche häufig thematisiert. […] Dagegen will Heidegger den künstlerischen Rausch als Stimmung verstehen, als Kundgabe der eigenen Existenz mitten im Ganzen des Seienden und als gestimmt durch dieses Seiende. ›Die Stimmung ist gerade die Grundart, wie wir *außerhalb* unserer selbst sind.‹« (Wellbery 2003, 729; vgl. Heidegger 1996, 100)

Als Begriff bietet Stimmung damit ein Verhandlungsfeld, auf dem mehrere Punkte gebündelt werden. Zum einen ist es die Ebene des Dispositionalen, die die Stimmung vor allem in ihrer Präpositionalität und Proportionalität betont. Zum anderen ist es aber jenes Außer-Sich, das der Begriff ebenfalls impliziert: als ein Moment des Rauschs, der nicht an eine feststehend gedachte Subjektivität gekoppelt gedacht wird. In Kontext der Auseinandersetzung mit Ausstellungen scheint es deshalb vor allem von Bedeutung, die Stimmung als eine Figuration aufzufassen, die uns, nicht zuletzt auch aufgrund ihrer etymologischen Verflechtungen, die Möglichkeit gibt,

38 Siehe hierzu die Auseinandersetzung mit der Thematik des Leiblichen bzw. des Leibkörpers im Kap. *Körper_Hervorbringen*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das Aufeinander-Eingestellt- und Eingestimmt-Sein als wesentliche Momente festzuhalten, die es uns erlauben, Formationen im Kontext von Ausstellungen genauer in den Blick nehmen zu können.

Aura

Ein weiterer Begriff, der im Kunstkontext eine starke Verbreitung aufweist, ist der Begriff der Aura. Doch während dieser nicht selten in eine spiritualistisch-animistisch anmutende Richtung hingedeutet wird – wie etwa bei der ›Aura des Originalkuntswerks‹ –, weist ein Nachzeichnen des Terminus eine viel größere Komplexität, zugleich aber auch Potentialität im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Ausstellungssituationen auf. Während der Begriff der Stimmung, wie bereits aufgezeigt, (kon-)figurierende Momente von Einstimmungsprozessen in den Fokus rückt, inhäriert der Begriff der Aura, wie nachfolgend zu zeigen sein wird, Momente des Responsiven bzw. der Resonanz sowie der Ereignishaftigkeit. Doch ebenso wie zuvor Atmosphäre und Stimmung weist auch Aura als Terminus unterschiedliche Konnotationen und Färbungen auf. Nähern wir uns dem Begriff der Aura an, dann liefert der von Peter L. Spangenberg verfasste Beitrag im Historischen Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe (2000) zunächst folgende Beschreibung:

> »Der Begriff der Aura wird im gegenwärtigen Sprachgebrauch im Sinne eines konnotativen Sinnbildungsschemas verwendet, das in erster Linie in Verbindung mit Personen (z.B. Schauspieler, Models, Politiker), aber auch mit natürlichen und artifiziellen Objekten der Erfahrung (z.B. Landschaften, Medienangebote, Architektur) sowie zur Charakterisierung von Kommunikationssituationen oder Erlebnisumgebungen (z.B. Popkonzerte, Freizeitparks) angewandt wird. Alltagssprachlich bezeichnet Aura eine diffuse, im naturwissenschaftlichen Sinne nicht objektivierbare, oft jedoch intensiv empfundene physisch-materielle ›Ausstrahlung‹, die einen Wahrnehmungsgegenstand zu umgeben scheint. Der vormoderne Aurabegriff gehörte einer religiös-metaphysischen Weltsicht an, in der die sensuell-auratische Wahrnehmung die transzendental legitimierte Autorität von Personen bzw. Gottheiten verbürgte.« (Spangenberg 2000, 400)

Als »partielle und säkularisierte Synonyme« (ebd., 401) werden des Weiteren etwa Charisma und Atmosphäre genannt. Insgesamt wird zwischen einem fremd- und einem selbstreferentiellen Aurabegriff unterschieden. Bei Ersterem werde die Eigenschaft X dem Objekt situativ, meist durch eine institutionelle Aufladung verliehen, bei Letzterem zeichne sich das Objekt selbst »aufgrund der ihm eigentümlichen Konfiguration als Individualtyp« (ebd.) aus. Semantisch bzw. wortgeschichtlich betrachtet liege eine Verwandtschaft zum griechischen Wort *nimbus*, das etwa

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Bedeutung »leichtes Lüftchen, Hauch, sanfter Wind« (ebd., 402) aufweist.[39] Jenem Wortsinn folge auch der lateinische Ausdruck *aura*: »Metaphorisch wird aura auch in der Bedeutung Himmel oder Höhe bzw. Lebensluft, Atem verwendet. Ovid benutzt aura als poetische Metapher für Welt, Oberwelt; bei Vergil findet sich die Bedeutung von Tageslicht und Öffentlichkeit (aliquod ferre sub auras, etwas bekanntmachen).« (Ebd., 403) Hinzu komme außerdem ein Bedeutungshorizont des Esoterisch-Okkultischen, der von einer jedem lebendigen Körper innewohnenden Substanz ausgeht, die durch eine besondere Kraft bzw. Disposition zu einer besonderen Sensibilität wahrgenommen werden kann (vgl. ebd.).[40]

In den Bereichen der Philosophie, der Kunst- und Kulturwissenschaften sowie den Medienwissenschaften gehen die gegenwärtigen Auseinandersetzungen hauptsächlich auf den Aurabegriff von Walter Benjamin zurück, der (u.a. in seinem Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«) den Auraverlust im Zuge von technisch-sozialen Umwälzungen thematisiert. Aura wird von Benjamin als etwas beschrieben, das mit einer paradoxen Verflechtung von einer An- und Abwesenheit operiert und dabei von Spur – einem weiteren Begriff von Benjamin – begleitet wird.[41] Im Passagen-Werk heißt es im Hinblick auf dieses Verhältnis: »Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.« (Benjamin 1991, 560)[42] Aus jener Verflechtung von Nähe und Ferne resultieren auch Benjamins Überlegungen im Hinblick auf den Status von Kunstobjekten sowie die damit einhergehenden Rezeptionssituationen, denn durch die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken ergebe sich eine entscheidende Verschiebung, die im Verkümmern ihrer Aura resultiere (vgl. Benjamin 2019, 16)

---

39 Wie Spangenberg anführt, hat der lateinische Ausdruck *nimbus* »die denotative Bedeutung von Wolke bzw. Gewölk« (ebd., 403), bezeichnet aber zugleich auch die die Erscheinung von antiken Göttern begleitende »Feuer-, Licht- oder Nebelhülle« (ebd.).

40 Jene Konnotation hängt, wie Spangenberg in Anlehnung an Georges Didi-Huberman (vgl. Didi-Huberman 1982) anführt, nicht zuletzt auch mit der in die antike Medizin zurückreichende Vorstellung zusammen, bei der unter Aura die Gesamtheit von Symptomen verstanden wurde: »[…] Angst- und Beklemmungsgefühle, Wahrnehmungshalluzinationen –, die einem epileptischen oder hysterischen Anfall vorausgehen können bzw. ihn anzeigen. Im 19. Jh. versuchte der positivistische Psychiater Hippolyte Baraduc, die dem bloßen Auge unsichtbare Aura von Personen durch fotografische Aufnahmen zu objektivieren.« (Ebd., 403f.)

41 Spangenberg führt im Hinblick auf die Kopräsenz von Nähe und Ferne zwei Quellen an, auf die sich die Benjamin'schen Überlegungen zurückführen lassen: »Sie findet sich zum einen als Metapher und als Sinnbildungsschema in Texten von Marcel Proust, während als zweite Quelle die lebensphilosophische Urbildtheorie von Ludwig Klages herangezogen werden kann.« (Spangenberg 2000, 406)

42 Im Kunstwerkaufsatz heißt es: »Diese letztere [Aura, Anm. d. V.] definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.« (Benjamin 2019, 19)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und schließlich den ontologischen Status der Werke in Frage stelle.[43] Ohne an dieser Stelle eine Diskussion entfalten zu können, die Verschiebungen im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit thematisiert, sei das Augenmerk hier vielmehr auf eine Frage gelenkt, die bei Benjamin in einer starken Offenheit bzw. Ambivalenz gehalten wird, nämlich die Frage, ob Aura im Sinne einer Objektinhärenz oder aber als ein Moment des Relationalen verstanden werden kann.[44] Einen Vorschlag, den Aurabegriff im ›relationalen‹ Sinne zu begreifen, macht dabei etwa Dieter Mersch. In seiner Monografie »Ereignis und Aura« (2011) spricht sich Mersch u.a. für eine »Neubegründung der Ästhetik aus der *Aisthesis*, des *Sich-Zeigens*, der Materialität, der Begegnung mit Andersheit, schließlich die Verbindung von Ethik und Ästhetik aus der Umkehrung von Intentionalität zu ›Responsivität‹« (Mersch 2011, 9) aus. Im Kontext der Arbeit erscheint dabei vor allem die letztgenannte Umkehrung im Verhältnis zwischen dem Intentionalen und dem Responsitiven von großer Bedeutung: »Gedacht wird also vom Vorrang der Alterität her, als eines *Zuvorkommenden*, das sich dem Sinn, dem Verstehen gleichwie den Produzenten der Signifikation, der Schrift und der Differenz verweigert. Für diesen elementaren Entzug steht der Begriff des ›Ereignens‹.« (Ebd.) Folglich gehe es weniger um Prozesse von Inszenierung und Darstellung, sondern um Widerfahrnisse (vgl. ebd.) (s. Kap. *Intimität_Exponieren*): »Widerfahrnisse wiederum begegnen von einem Anderen, einem Ungemachten oder Unverfügbaren her. Ihnen kommt die Dimension der ›Aura‹ zu. So schließen sich *Ereignis und Aura* zusammen. Dabei bedeutet das Auratische nichts anderes als das Ereignis im Modus von Wahrnehmung, von *Aisthesis*.« (Ebd., 9) Ereignisästhetik wird folglich von auratischen Erfahrungen ausgehend gedacht, »und zwar so, daß in ihr das »*Daß*« *(quod) des Erscheinens* vorrangig berührt wird«

43 Der Auraverlust soll jedoch nicht primär im Sinne einer nostalgischen Geste verstanden werden, sondern, wie auch Spangenberg anführt, »als Chance für die Entwicklung einer antifaschistischen Ästhetik des Films zu propagieren« (Spangenberg 2000, 405). In ihrer Einleitung zum Band »Politik eines Rituals« führen Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister in Bezug auf Didier Maleuvre außerdem an: »Dem von Walter Benjamin herausgestellten Verlust der Aura, den das aus seinem Kontext gerissene Kunstwerk erleidet, stellt Maleuvre die Reauratisierung der Dinge in der Ausstellung gegenüber. Denn was das aus seinem Zusammenhang herausgehobene, ins Museum verfrachtete Kunstwerk an liturgischem Wert verliert, gewinnt es zugleich an Objektwert. Die Ausstellung wird dabei zu einem Ort, an dem ein veritabler Kult des Objekts zelebriert wird.« (von Hantelmann/Meister 2010, 13f.)

44 In Anlehnung an Burkhardt Lindner beschreibt Spangenberger zwei divergierende Definitionsebenen: »Eine Beobachtungsrichtung ergibt sich daraus, daß Benjamin versucht, die Aura zunächst introspektiv und phänomenologisch als ein basales, ganzheitliches Erfahrungsmuster zu plausibilisieren, das auf historisch-ästhetische Wahrnehmungsgegenstände – Kunstwerke – übertragen werden kann; die andere ergibt sich aus der Definition von Aura als objektinhärenter Qualität, die diese Kunstwerke auszeichnet und bei der Beschäftigung mit ihnen wirksam wird.« (Spangenberg 2000, 405f.; vgl. Lindner 1992, 223f.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(ebd., 10). Damit werde das Auratische nicht, wie etwa Brecht Benjamin vorgeworfen hatte (s. hierzu Brecht 1974), in einem mystischen Sinne verstanden, sondern die Erfahrung von ›Ex-sistenz‹ werde aufgefasst »im Wortsinne eines ›Aus-sich-Haltenden‹ oder ›Aus-sich-herausstehenden‹. Ihm eignet *Ekstasis*: Hervortreten in der Bedeutung eines Erscheinens. Beide bedeuten dasselbe: *Sich-Zeigen*.« (Mersch 2011, 10) Damit werde auch Wahrnehmung als eine ursprüngliche Erfahrung eines Entzugs, der Begegnung mit einem ›Außer-mir‹ verstanden, dem zugleich ein ›Zug‹, eine ›Anziehung‹ inhärent sei (vgl. ebd., 27).[45] Mit der Emphase des Präsentischen (vgl. ebd., 12) fokussiert sich Merschs Auseinandersetzung nicht zuletzt auf ein ›An-gehen‹. Die jenem ›An-gehen‹ inhärente Responsivität impliziere damit eine Disposition zum Antworten und zeige darin nicht zuletzt auch ihr ethisches Potential (vgl. ebd., 10). Die »Ethik des Responsivität« (ebd.) habe ihre Grundlage demzufolge ebenso im Aisthetischen, was schließlich in folgender begrifflicher Verknüpfung resultiert: »Alle drei Begriffe: Aisthesis, Alterität und Responsivität binden, wie Aura, Ereignis und Ex-sistenz, einen einträchtigen Knoten.« (Ebd.) Diesem Gedanken folgend heißt es weiter: »Verwiesen auf die Unverfügbarkeit des ›Daß‹ ereignet sich folglich das Auratische wie Erhabene als Ekstasis des Seins (*Ex-sistenz*): ›Zuvorkommen‹ (Schelling) oder ›Geburt des Anderen‹ (Lyotard), das nur so lange ›nichts‹ bleibt, wie es vom Denken, der Reflexion oder den Texturen der Zeichen her gefaßt wird; andernfalls erscheint es als ›das Seyn selber‹, als Fülle: ›Es zeigt sich‹.« (Ebd., 50; vgl. Schelling 1977, 167; Lyotard 1984, 152) D.h. wiederum: »[…] Wahrnehmung – das Ohr, das hört, die Hand, die fühlt, das Auge, das erblickt – beginnt im *Anderswo*, das herausfordert. Es nötigt zum *Respons*. (Es) widerfährt mir – ›es‹: sein Ereignis, und zwar so, daß ich unmöglich nicht reagieren kann.« (Mersch 2011, 52) Jenes Moment des Reagierens, des Responsiven, werde, wie sowohl Mersch als auch Spangenberg herausstellen, auch bei Benjamin zu einem wesentlichen Punkt. Die Aura, die als eine absolute Ausnahme gedacht werde (vgl. ebd., 48) und »ein Bannendes [inhäriert], das seine Macht, wie der Gesang der Sirenen, über den

45 Wie Mersch selbst betont, spricht sich seine Auseinandersetzung für Momente des Präsentischen aus und setzt sich gewissermaßen gegen das dekonstruktivistische Denken der ›Nachträglichkeit‹ von Jacques Derrida ein: »Anstatt also von Schrift und Spur oder von Wiederholung und Differenz zu sprechen, geht es den vorliegenden Studien überall um das, was ›an-geht‹, was im buchstäblichen Sinne ›an-fällt‹ und seine Irreversibilität behauptet und die Texturen der Signifikanz verwirrt. Aufmerksam gemacht wird auf diese Weise auf jene ›Intensitäten‹ (Lyotard), die zu denken ›geben‹ und erst nachträglich zur ›Spur‹ oder zum ›Graphem‹ werden.« (Ebd., 13f.) Während Mersch damit das Präsentische gewissermaßen gegen das Denken der Nachträglichkeit ausspielt, macht die vorliegende Arbeit den Vorschlag, beide Momente miteinander zu verflechten und damit den ›Entzug‹ bzw. das Nicht-Greifbare ebenfalls als wesentliche Momente von Präsenz herauszuarbeiten, die schließlich das ausmachen, was die Arbeit als Intimität zu beschreiben ersucht. Siehe hierzu das Kap. *Intimität_Exponieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gewahrenden verhängt, der sich ihr aussetzt« (ebd., 49), evoziere ein aufklaffendes Ereignis, ein Überkommen (vgl. ebd.) (s. Kap. *Intimität_Exponieren*). Jenes Ereignis gehe zugleich, wie Benjamin in seinem Text zu Baudelaire (vgl. Benjamin 1990) herausstellt, mit einem ›Aufschlagen des Blicks‹ einher:

> »Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funde der memoire involontaire entsprechen dem.« (Benjamin, zit.n. Spangenberg 2000, 408)[46]

Mit der Betonung des Responsivität wird ein Moment herausgestellt, das sich auch für Ausstellungssituationen als entscheidend gestaltet. Und während die Thematik der ›Alterität‹[47] sowie des Widerfahrens in einer weiter gefächerten Form im Laufe des Kapitels *Intimität_Exponieren* aufkommen, gilt es an dieser Stelle zunächst den Gedanken festzuhalten, dass Aura im Sinne einer Ereignishaftigkeit begriffen wird und folglich auch im Kontext von Ausstellungen nicht von einer Dinginhärenz ausgeht (und damit Kunst folglich auch nicht substanzialistisch oder essentialistisch (vgl. Bertram 2016, 21f.) bestimmt), sondern Momente eines Zusammenkommens betont, das sich als ein Überkommen ereignet. Bevor wir unseren Fokus expliziter auf jene Bewegungen des Überkommens bzw. Überkommen-Werdens richten, soll nun zunächst der Begriff des Erscheinens ins Blickfeld rücken, der die Frage nach Präsenz in ihrem ›Vollzug‹ verhandelt.

---

46 Spangenberg führt weiter aus: »Die damit einem Objekt halluzinatorisch zugeschriebene Subjektivität […] ist für Benjamin sowohl Erfahrungsinhalt der Aura als auch Auslöser einer produktiven ästhetischen Haltung. Diese Überlegungen gipfeln dann in der These, daß die kreative Fähigkeit des Betrachters, eine Erscheinung mit jenem Vermögen auszustatten, ›den Blick aufzuschlagen‹, als ›Quellpunkt der Poesie‹ angesehen werden kann.« (Ebd.; vgl. hierzu Link-Heer 1996)

47 Mersch führt des Weiteren Lévinas' ›Antlitz‹ an, der die Exteriorität, im Gegensatz zu Derrida, phänomenologisch, d.h. aus dem Modus der Wahrnehmung heraus begründet: »Ja, es ist sogar die ›auratische‹ Präsenz der Nacktheit oder ›Blöße‹ dieses Antlitzes, die für Lévinas die Alterität *auftauchen* lässt. Er formuliert daher nicht eigentlich eine Ethik der Gabe – eine ›Ethik der Differenz‹, sondern eine ›Ethik der Alterität‹, die den Begriff positiv umwendet: Herkommen von einem Anderen, das sich ebenso gegen Erkenntnis und Verstehen sperrt, wie es umgekehrt den Augen-Blick einer Fülle benennt, der das Denken gleichwie die Zeichen in Bann zieht und ›wach‹ hält: ›Diese Weise des Anderen, um meine Anerkennung nachzusuchen und dennoch zugleich das *Inkognito* zu wahren, die Zuflucht zum einverständlichen oder komplizenhaften Augenzwinkern zu verschmähen, diese Weise in Erscheinung zu treten, ohne zu erscheinen, nennen wir […] *Enigma*, Rätsel. […] das Rätsel ist die Transzendenz selbst, die Nähe des Anderen als eines Anderen‹.« (Mersch 2011, 15; vgl. Lévinas 1987, 246; 254) Siehe hierzu auch das Kap. *Intimität_Exponieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. Erscheinen

Bewegen wir uns in und durch Ausstellungssituationen, dann offenbart sich ein grundlegendes Moment dessen, was in einer Ausstellung passiert – nämlich das Moment, dass sich etwas zeigt.[48] Befinden wir uns in der Black Box der Videoinstallation *Poor Magic* von Jon Rafman (2017), finden wir uns den ›Fleischsesseln‹ gegenüberstehend, die uns mal als Sitzgelegenheiten, mal als skurrile, Ekel auslösende, ambigue Objekte, mal als theaterkulissenhafte Schaumstoffgebilde gegenübertreten, in einer Situation, deren Aufladung – je nach Videosequenz – zwischen bedrohlich und entschleunigt wechselt, dann stellt sich für uns die Frage nach der jeweiligen Weise jenes ›Erscheinens‹. Damit rücken für uns folglich in erster Linie Ausstellungen als Wahrnehmungssituationen in den Fokus. Gewissermaßen vollziehen wir also eine ›Blow-Up-Bewegung‹, die Situationen und die darin aufkommenden ›Objekte‹ ins Blickfeld rückt, diese Situationen aber gleichzeitig zu qualifizieren versucht. Betont sei an dieser Stelle aber auch, dass auch hier – bei der Auseinandersetzung mit dem Erscheinen – wir es nicht mit ›feststehenden‹ Subjekt- und Objektpositionen zu tun haben, die sich lediglich einander zeigen. Auch das Erscheinen, von dem wir hier sprechen wollen, ist im Sinne einer Ereignishaftigkeit zu verstehen, aus der die jeweiligen Positionen erst resultieren können. Sprechen wir von uns entgegenkommenden Sesseln, setzen wir also bereits voraus, dass ›da etwas passiert sein muss‹, aus dem sowohl ›wir‹, als auch ›die Sessel‹ und auch jenes ›Entgegenkommen‹ resultieren.

---

48 In ihrem Beitrag »Zeigen, Sich-zeigen und Sehen-lassen. Intentionalität in phänomenologischer Sicht«, das im Band »Politik des Zeigens« (2010) erschien, greift Hilge Landweer die Thematik der Unterscheidung zwischen dem Begriff des Sich-Zeigens und des Erscheinens bzw. der Erscheinung auf. In Anlehnung an Martin Heidegger bzw. seinen Phänomenbegriff thematisiert sie das angestrebte Unterlaufen der Dichotomie, sowohl zwischen Subjekt und Objekt als auch zwischen Passivität und Aktivität, das der Begriff des Sich-Zeigens in Gang setzt (vgl. Landweer 2010, 44). Der Begriff der Erscheinung, den Heidegger vom Sich-Zeigen des Phänomens abgrenze, könne, in Anlehnung an Kant, als ein »vulgäre[r] Phänomenbegriff« (ebd., 47) bezeichnet werden und habe seinen Geltungsanspruch lediglich »im Sinne desjenigen Seienden, das in der empirischen Anschauung zugänglich ist« (ebd.). Zudem kommt eine weitere Komponente ins Spiel. Nach Heidegger besage »Erscheinung als Erscheinung ›von etwas‹ […] demnach gerade *nicht*: sich selbst zeigen, sondern das Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt. Erscheinen ist ein *Sich-nicht-zeigen*.« (Heidegger 1986, 29, zit.n. Landweer 2010, 48) Und während in der vorliegenden Arbeit keine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Begriff des Sich-Zeigens bzw. Heideggers Lesart stattfinden kann, sei an dieser Stelle jedoch vermerkt, dass die Thematik der Verflechtung zwischen Präsenz und Entzug sowohl im Laufe dieses Kapitels als auch im Kap. *Intimität_Exponieren* immer wieder aufgegriffen wird. Und da dieses Kapitel in der Tat von Situationen einer empirischen Anschauung ausgeht, mutet gerade der Begriff des Erscheinens einige produktive Impulse an, denen explizit nachgegangen wird.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wahrnehmungssituationen

In seiner Monografie »Ästhetik des Erscheinens« (2003) beschreibt Martin Seel das Erscheinen als eine »Wirklichkeit, die alle ästhetischen Objekte miteinander teilen« (Seel 2003, 9): »Wir begegnen dem, was unseren Sinnen und unserer Imagination hier und jetzt entgegenkommt, um dieser Begegnung willen. Dies ist einer der Gründe dafür, warum ästhetische Aufmerksamkeit eine Form des Gewahrseins darstellt, die aus der menschlichen Lebensform nicht wegzudenken ist.« (Ebd., 45) Damit zeichnet Seel mehrere Ebenen vor: die Ebene der (eher subjektgebunden gedachten) ästhetischen Aufmerksamkeit, die Ebene der Begegnung sowie die des Erscheinens (die vor allem auch die Objekte ins Blickfeld rückt). Doch mutet der Auseinandersetzung vor allem deshalb eine Produktivität an, weil es nicht darum geht, diese einzelnen Komponenten für sich zu behandeln, sondern ihre Konfiguration, ihr Zusammenspiel zu thematisieren. Aus diesem Grunde spricht Seel in seinem Text von Wahrnehmungssituationen (vgl. ebd.) und betont die Interdependenz zwischen den Begriffen der ästhetischen Wahrnehmung und dem ästhetischen Gegenstand, als unterschiedliche Aspekte eines Zusammenhangs der ästhetischen Wahrnehmungssituation. Ästhetische Objekte[49] seien demnach »Objekte *in* einer besonderen Situation der Wahrnehmung oder *für* eine solche Situation; sie sind Anlässe oder Gelegenheiten einer bestimmten Art des sinnlichen Vernehmens« (ebd., 46).[50] Ferner differenziert der Text zwischen sinnlichem Sosein[51] und dem ästhetischen Erscheinen, wobei Letzteres als ein »Modus des sinnlichen Gegebenseins von etwas« (ebd., 47) beschrieben wird. Des Weiteren könne das ästhetische Erscheinen eines Gegenstands als »ein *Spiel seiner Erscheinungen*« (ebd., 70) beschrieben werden.[52] Im

49 Hierbei gehe es Seel nicht allein um ›Einzeldinge‹ und ›ruhende Dinge‹, sondern auch um Konstellationen und Ereignisse (vgl. ebd., 98).

50 Das ästhetische Objekt falle jedoch nicht mit dem Begriff des Wahrnehmungsgegenstands zusammen: »Denn was sensitiv wahrnehmbar ist und somit Anlass einer ästhetischen Wahrnehmung werden kann, ist nicht darum bereits ein ästhetisches Objekt.« (Ebd.). Jene Objekte seien uns »in einer ausgezeichneten Weise sinnlich gegeben; sie werden von uns in einer ausgezeichneten Weise sinnlich erfasst« (ebd., 47).

51 Dazu führt Seel aus: »Den Ausdruck ›Sosein‹ verwende ich dabei als eine Abkürzung für das in propositionaler Erkenntnis aspekthaft fixierbare phänomenale Soundsosein eines Gegenstands der Wahrnehmung. Den Ausdruck ›Erscheinen‹ dagegen reserviere ich für die Interaktion der am Gegenstand je gegenwärtig vernehmbaren Erscheinungen. Diese Interaktion ist als ein ›Spiel‹ von Qualitäten zu verstehen, die in einem Gegenstand aus einer jeweiligen Warte und zu einem jeweiligen Zeitpunkt vernehmbar sind.« (Ebd., 83) Neben dem Sosein bildet das Erscheinen folglich keinen Kontrapost zu dem ›eigentlichen‹ Sein, sondern bietet eine bestimmte Modalität einer Wahrnehmungssituation.

52 Die Erscheinung eines Gegenstands sei wiederum das, »was an ihm in feststellender Wahrnehmung erkannt werden kann« (ebd., 82), wogegen der Begriff des Wahrnehmungsgegenstands vielmehr auf Entitäten verweist, »die zu unterschiedlichen Zeiten sehr unterschied-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Begriff des Erscheinens werden nicht alle phänomenalen Eigenschaften angesprochen, die einem Gegenstand zu einem Zeitpunkt zukommen, vielmehr handele es sich um ein »simultanes und momentanes *Erscheinen* dieser Erscheinungen. Hierbei kommt es nicht auf die faktische, hier kommt es auf die phänomenale Simultaneität der an einem Gegenstand sensitiv wahrnehmbaren Aspekte an: auf das Wie ihres Gegebenseins hier und jetzt.« (Ebd., 83) Dem Objekt begegnen wir auf eine besondere Weise:

> »Hier kommt eine Fülle sinnlicher Kontraste, Interferenzen und Übergänge, […] hier kommt eine Interaktion der sinnlich wahrnehmbaren Aspekte ins Spiel, die sich der feststellenden Bestimmung entzieht. Es kommt erst zur Wahrnehmung, wenn wir der sinnlichen Präsenz eines Gegenstands um dieser sinnlichen Präsenz willen begegnen – wenn uns daran liegt, ihn in der augenblicklichen Fülle seiner Erscheinungen wahrzunehmen. Das Erscheinen tritt hervor, wird spürbar und vernehmlich, solange wir einen Gegenstand der Wahrnehmung ohne eine Festlegung auf Aspekte seiner Verfassung oder Funktion zur Wirkung kommen lassen.« (Ebd., 84f.)

Das Erscheinen sei demnach ein »konstitutives Element aller Formen der ästhetischen Herstellung und Wahrnehmung. Auch alle relevanten *künstlerischen* Unterschiede sind an ästhetische Unterschiede – an Unterschiede des Erscheinens gebunden.« (Ebd., 48) Kunstwerke seien außerdem »nicht Erscheinungsdinge mit daneben noch einem geistigen Gehalt, sie sind genuine Ergebnisse des Erscheinens« (ebd., 48). Ästhetische Wahrnehmung beziehe sich damit in erster Linie darauf, etwas »um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen« (ebd., 49) und unterscheide sich »durch eine besondere Polung des Sehens, Hörens, Tastens, Riechens und Schmeckens. Wir dürfen also keine Trennung der ästhetischen von der sonstigen Wahrnehmung vornehmen, sondern müssen ihre besondere Akzentuierung erkennen.« (Ebd., 50) Insgesamt lassen sich drei Dimensionen der Wahrnehmung benennen: Wahrnehmung-*von*; Wahrnehmung-*dass* und Wahrnehmung-*als* (vgl. ebd., 51): »Die Wahrnehmung von etwas als etwas ist eine Bedingung dafür, etwas in der unübersehbaren Fülle seiner Aspekte, etwas in seiner unreduzierten Gegenwärtigkeit wahrnehmen zu können.« (Ebd., 52) Hierbei werde die Aufmerksamkeit auf die phänomenale Präsenz des Objekts gelenkt (vgl. ebd.). Jenes propositionale Sehen, in dem etwas als etwas wahrgenommen werde, werde zugleich

---

liche Konstellationen von Erscheinungen zeigen können. Daher ist die Identität von Wahrnehmungsgegenständen wesentlich mit ihrer kausalen Geschichte verbunden, also mit einer *Abfolge* oder *Dauer* von Zuständen, die für ihren Weg durch Raum und Zeit charakteristisch ist.« (Ebd., 72) Eine explizite Auseinandersetzung mit ›Gegenständen‹ findet außerdem – mit der Fokussierung ihrer prozessontologisch verstandenen Konfigurationen – im Kap. *Objekt_Konfigurieren* statt.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von unterschiedlichen Interessen geleitet (vgl. ebd., 53) und bringe demnach eine Variationsoffenheit mit sich.[53] Unterschieden werden kann demzufolge zwischen nichtästhetischen und ästhetischen Zuständen (vgl. ebd., 63). Denn so wie Situationen Modalitäten des Ästhetischen aufrufen können, können Formationen von quasi ›gleichen‹ Elementen ebenfalls eine, wie Seel hier differenziert, nichtästhetische Modalität evozieren. Uns in einem Ausstellungsraum befindend, können wir von den flimmernden Bildern von *Poor Magic* affiziert werden, oder uns um ein bewusstes, ›inventarisierendes‹ Auseinanderhalten der Szenen bemühen. Doch wäre es verkehrt, würden wir jene Modalitäten als beliebige proklamieren. So betont auch Seel, dass es beispielsweise Orte gibt, an denen es schwerfalle nicht ästhetisch zu reagieren (vgl. ebd., 64), was nicht bedeutet, dass es Orte gibt, die *per se* ästhetisch oder nichtästhetisch seien, sondern – wenn wir den Gedanken auf das Hauptinteresse dieser Publikation übertragen – dass die jeweiligen Konfigurationen und Momente des Hier und Jetzt von historischen, kulturellen und auch individuellen Bedingungen abhängen und als komplexe eingestimmte und einstimmenden Gefüge begriffen werden müssen (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Die Beachtung des Spiels der Erscheinungen komme jedoch nur zustande, wenn wir in seiner Gegenwart verweilen »und ihm in *selbstzweckhafter* Aufmerksamkeit begegnen« (ebd., 56). Dem gegenüber lasse sich ein feststellendes Sehen kontrastieren – etwa von einer/m Kommissar:in oder einer Pilzsucher:in (vgl. ebd., 57), deren Wahrnehmung von einem benennbaren, fixierten Interesse konturiert werden könne. Als Gegenpol dazu lasse sich wiederum eine ›konfuse‹ Wahrnehmung anführen:

> »Diese Struktur einer nicht auf einzelnes fixierten Wahrnehmung hatte Baumgarten im Auge, als er der ästhetischen Anschauung das Adelsprädikat einer ›konfusen‹ Erkenntnis verlieh. Sie zielt nicht auf Distinktionen, sie verfolgt ein bewegtes Ineinander von Aspekten auch da, wo es sich um einen ruhenden Gegenstand handelt. Sie verweilt bei einem Prozess des Erscheinens.« (Ebd., 58)

Daraus lässt sich ebenfalls schlussfolgern, dass keine ästhetische Wahrnehmung einzig auf einen Sinn beschränkt sei (vgl. ebd.). Maßgeblich sei demnach ein unentwegtes Ineinandergreifen der Sinne, sodass uns beispielsweise kein Pfirsich ohne die visuelle und haptische Vorstellung schmecken könnte (vgl. ebd., 59). Was diese

53 Von Bedeutung ist außerdem ein zeitlicher Aspekt, sodass sinnliche Präsenzen sowohl ausgehend von ihrer Simultaneität (verstanden als Dauer) und ihrer Momentaneität (verstanden als Veränderung) berücksichtigt werden müssen (vgl. ebd., 55f.): »Wie stark oder schwach aber die Momentaneität von Wahrnehmungsobjekten akzentuiert sein mag, immer ist die Simultaneität ihrer bleibenden oder vergehenden Erscheinungen der zentrale Gesichtspunkt ihrer ästhetischen Auffassung. Indem sie sich von bestimmten bestimmenden Hinsichten fernhält, nimmt sie Rücksicht auf die *phänomenale Individualität* ihrer Objekte. Sie lässt etwas in der Fülle seiner Erscheinungen gegenwärtig sein.« (Ebd., 56)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Erfahrung dabei ausschlaggebend begleite, sei ein »spürendes Sich-gegenwärtig-Sein« (ebd., 60), das sich in der jeweiligen Situation einstelle.

Dimensionen des Erscheinens

Wie bereits im vorangegangenen Unterkapitel thematisiert, spielt die Frage nach Präsenz eine gewichtige Rolle, wenn es um Ausstellungssituationen geht, weil jene, der These der vorliegenden Arbeit nach, eine spezifische Überlagerung von Gegenwärtigkeiten initiieren. Die Thematik von Gegenwart bzw. Gegenwärtigkeit wird auch in der Monografie von Martin Seel im Kontext seines Begriffs des Erscheinens zu einem grundlegenden Moment. Im, wie Seel betont, elementaren Sinne verstanden, werde Gegenwart aufgefasst als

> »[…] ein Kontinuum von (Zuständen von) Dingen und Ereignissen, wie sie in der Umgebung eines Menschen sinnlich vernehmbar anwesend sind. Das Wie dieses Gegebenseins ist hier wichtig. Das bloße Vorhandensein von Objekten einschließlich des bloßen Vorbeigehens von Ereignissen macht allein keine Gegenwart aus. […] Gegenwart ist ein offener – und darin unübersehbarer, unfaßlicher und unbeherrschbarer – Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden *Begegnung* mit Vorhandenem. Diese Begegnung ist nicht als solche ästhetisch; die ästhetische Aufmerksamkeit stellt vielmehr einen *Modus* dieser Begegnung dar. Dieser stellt sich ein, wo es in einer wesentlich sensitiven Begegnung um diese – wesentlich, aber keineswegs ausschließlich – sensitive Begegnung geht, wo es also zu einer selbstzweckhaften Begegnung mit dem Gegebenen kommt.« (Ebd., 61f.)[54]

Demnach komme es auf die jeweilige phänomenale Besonderheit an, auf das »jeweilige Sichdarbieten des sinnlich Gegebenen« (ebd., 62).[55] Daraus – aus der damit einhergehenden Aufmerksamkeit für die momentane Konfiguration der Erscheinungen – entstehe »ein anschauendes Bewusstsein der Gegenwart – ein Bewusstsein *eines* Hier und Jetzt, daß zugleich ein Bewusstsein *meines* Hier und Jetzt umfasst« (ebd.). Besinnung auf Gegenwart liefere damit ein »basales Motiv aller ästhetischen Anschauung« (ebd.), denn im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem realisiere sich auch das Verspüren der eigenen Gegenwart.[56] Ästhetische Anschauung wird damit als eine »radikale Form des Aufenthalts im Hier und Jetzt« (ebd. 62) begriffen, sodass wir uns regelrecht zur Gegenwart entführen lassen (vgl. ebd.). Unab-

54 An dieser Stelle verweist Seel auf Heidegger (vgl. Heidegger 1975, 376), laut dem die Gegenwart im existentialen Sinne nicht gleichzusetzen sei mit Anwesenheit bzw. Vorhandenheit (vgl. Seel 2003, 61).

55 Mit Heidegger lasse sich, wie Seel anführt, von einer »*ekstatischen* Gegenwart sprechen, von einer Lage *inmitten* weitreichender räumlicher, zeitlicher und sinnhafter Bezüge« (ebd., 160).

56 Hierbei bezieht sich Seel vor allem auf Bohrer 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hängig davon, welche Ebene zum Zuge komme, es handele sich just um ein Erscheinen realer Präsenz, die jedes Mal anders konfiguriert sei und anders ›aufscheine‹.

Im weiteren Verlauf unterscheidet Seel drei grundlegende Dimensionen des Erscheinens, die davon abhängig sind, »ob und auf welche Weise die Aufmerksamkeit für das Erscheinende zugleich für die Sensationen eines sinnlichen oder imaginativen Scheins sowie für den Mitvollzug von Darbietungen offen ist, die im Medium des Erscheinens operieren« (ebd., 146). Die Dimensionen rücken folglich jeweils eine andere Situation des Erscheinens in den Vordergrund:

> »Wenn wir uns ganz auf das sinnliche Gegenwärtigsein von etwas beschränken, kommt es in seinem *bloßen* Erscheinen zur Wahrnehmung. Sobald die phänomenale Präsenz eines Objekts oder einer Situation als Widerschein einer Lebenssituation aufgefasst wird, tritt ein *atmosphärisches* Erscheinen in den Vordergrund der Beachtung. Werden Objekte der Wahrnehmung hingegen als (meist imaginative) Darbietungen einer besonderen Art verstanden, haben wir es mit Formen eines *artistischen* Erscheinens zu tun.« (Ebd., 148f.)

Demnach könne die sinnliche Verfassung von Wahrnehmungsobjekten auf drei unterschiedliche Arten in eine ästhetische Gegenwärtigkeit treten, gleichwohl die Grenzen meist als fließend beschrieben werden müssen (vgl. ebd., 149).[57] Bei der ersten Dimension, dem bloßen Erscheinen, lassen wir uns »von der bloßen Präsenz der an ihm koexistierenden und interferierenden Erscheinungen fesseln« (ebd., 150). Diese Form der sensitiven Begegnung schlägt Seel alternativ vor als »*kontemplative* ästhetische Wahrnehmung« (ebd.) zu bezeichnen: »Die ästhetische Kontemplation verweilt bei den Phänomenen – ohne Imagination und ohne Reflexion. Sie geht in keiner Weise über die Gegenwart hinaus, sie geht nicht ins Exemplarische oder Allgemeine, sie sucht und findet keinen Sinn; sie bleibt in einem leiblichen Vernehmen der sinnlichen Präsenz ihrer Gegenstände stehen.« (Ebd., 151) Das atmosphärische Erscheinen – die zweite Kategorie – sei »nicht mit der generellen Spürbarkeit von Atmosphären gleichzusetzen; es ist vielmehr als ein sinnlich-emotionales Gewahrsein existenzieller Korrespondenzen zu verstehen« (ebd., 153):

> »Etwas zeigt sich in einem atmosphärischen Erscheinen, wenn es für die Wahrnehmenden in einer existenziellen Bedeutsamkeit anschaulich wird. So erinnert der Ball an das Lärmen der Kinder, die längst abwesend sind; so inszeniert eine

57 So operieren die drei Dimension auch mit unterschiedlichen Zeitkonfigurationen und geben gewissermaßen »eine Zeit für einen jeweils anderen Augenblick frei« (ebd., 150). Jedoch seien diese Augenblicke nicht isoliert, sondern können sich jeweils ablösen bzw. überlagern und erzeugen damit – allem voran in der Wahrnehmung von Kunst – eine »spannungsreiche Zeitdauer« (ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Wohnungseinrichtung einen Wohlstand, dem man ansehen kann, dass er trügerisch ist. Atmosphäre ist ein sinnlich und affektiv spürbares und darin existenziell bedeutsames Artikuliertsein von realisierten oder nicht realisierten Lebensmöglichkeiten.« (Ebd., 152)

Seel betont des Weiteren, dass Atmosphären »keine ominösen ›Halbdinge‹ [sind], wie es bei Böhme unter Hinweis auf Herrmann Schmitz heißt, sie sind ein aus Temperaturen, Gerüchen, Geräuschen, Sichtbarkeiten, Gesten und Symbolen bestehendes Erscheinen einer Situation, das die, die sich in dieser Situation befinden, auf die eine oder andere Weise berührt und betrifft« (ebd., 153).[58] Das Atmosphärische ergebe sich demnach »aus einer Korrespondenz zwischen – längerfristigen oder augenblicklichen – Lebensvorstellungen und Lebenserwartungen und dem, wie eine Situation – längerfristig oder augenblicklich – im Licht dieser Dispositionen erscheint« (ebd., 154).[59]

Die dritte Dimension – das artistische Erscheinen – ermöglicht uns wiederum eine Auseinandersetzung mit Kunst, die weder durch Begriffe der ästhetischen Kontemplation (das bloße Erscheinen) noch der Korrespondenz (das atmosphärische Erscheinen) hinreichen erfolgen könne (vgl. ebd., 156). Seels Ausführungen nach unterscheiden sich Kunstwerke dadurch von anderen Objekten des Erscheinens, dass sie Darbietungen seien, und zwar Darbietungen im Medium des Erscheinens (vgl. ebd., 156f.). Außerdem seien es ›konstellative‹ Darbietungen, denn ihr Sinn sei »an eine nichtsubstituierbare (durch keine andere Kombination von Elementen ersetzbare) Ausführung ihres Materials gebunden« (ebd., 157). Hier komme es

58 Einen Punkt gilt es an dieser Stelle zu problematisieren: Teilweise werden Atmosphären bei Seel als ›gesetzt‹ behandelt, d.h. die Atmosphären seien ›da‹, auch wenn niemand auf sie achte (vgl. ebd., 152). Die Atmosphäre könne sich folglich mit der ästhetischen Aufmerksamkeit schlagartig verändern (vgl. ebd., 153), was uns zu der Frage führt, welchen Status diese letztlich in Seels Ausführungen erhält. Seel räumt zwar ein, dass die Atmosphären sich korresponsiv ändern (können), jedoch wird ihnen offenbar eine bestimmte ›Vorgängigkeit‹ zugesprochen: »Dass Landschaften, Wohnungen oder Städte eine bestimmte Atmosphäre dauerhaft *haben*, bedeutet, dass sie eine bestimmte Gestimmtheit in ihrer Gegenwart *nahelegen*, wenn nicht andere Interessen und Stimmungen die Empfänglichkeit für die von ihnen entfachten Korrespondenzen überlagern.« (Ebd., 154) Im Kontext der vorliegenden Publikation interessiert uns aber insbesondere die Frage nach den ›Bedingungen‹ von jenem ›Atmosphäre-Haben‹, verstanden als ein Resultat von mannigfaltigen Metastabilisierungsprozessen.

59 Bei der sich daraus ergebenden »korresponsiven ästhetischen Wahrnehmung« (ebd. 154) spielen des Weiteren Aspekte des biografischen und historischen Wissens eine Rolle, denn das »Bewusstsein für Atmosphären aktiviert ein Wissen um kulturelle Bezüge, in denen ihre Wahrnehmung steht« (ebd.). Im Zentrum des Bewusstseins des atmosphärischen Erscheinens stehe »das perzeptive Verspüren, wie etwas *in* dieser Situation – oder wie diese *Situation* – mit meinem Wohl und Wehe (positiv oder negativ) korrespondiert oder korrespondieren könnte« (ebd., 155). Damit ergebe sich ein anderer Charakter der Besinnung auf Gegenwart als beim bloßen Erscheinen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

folglich auf die genaue, individuelle Anordnung der Zeichenelemente an (vgl. ebd.). Des Weiteren handele es sich um ein artikuliertes Erscheinen (vgl. ebd., 158), das schließlich einen besonderen Mitvollzug verlange. Der Mitvollzog impliziere jedoch nicht zwangsläufig ein interpretatives, kognitives Verstehen in einem verbalen Sinne, sondern könne als eine leibliche Bewegung erfolgen (vgl. ebd.). Entscheidend sei dabei aber vor allem, dass sich die unterschiedlichen Formen des Erscheinens für einander öffnen und miteinander verflechten können:

> »So sind die Objekte eines bloßen Erscheinens oft Ausgangspunkt eines Wachwerdens für die Atmosphäre, die sie umgibt, oder für kunstbezogene und künstlerische Imaginationen. So sind die Orte aufscheinender existentieller Korrespondenzen oft zugleich Anlässe einer kontemplativen Befreiung von den eigenen Passionen oder einer imaginativen Erweiterung des Spielraums der eigenen Existenz. In der Situation der ästhetischen Wahrnehmung kreuzen sich die Phänomene eines bloßen, eines atmosphärischen und eines artistischen Erscheinens.« (Ebd., 169f.)[60]

Nicht zuletzt macht sich darin eine doppelte Gegenwärtigkeit der Objekte der Kunst bemerkbar: So »stellen [diese] eine besondere Gegenwart her und bieten eine besondere Gegenwart dar« (ebd., 159).[61] D.h. Objekte »lassen sich als Darbietungen von Gegenwart verstehen, die sich unterschiedlicher Techniken der *Herstellung* einer besonderen Gegenwart bedienen« (ebd.). Die auf diese Weise sich vollziehende ›Anschauung‹[62] der Gegenwart gehe folglich mit einer doppelten Geste einher: »Jede Verausgabung an die *Gegenwart* der Kunst verlangt eine Hingabe an die Gegenwart der *Kunst* – an das Erscheinungsspiel der künstlerischen Objekte« (ebd., 218).[63]

---

60 Diese Überlegung impliziere zugleich die Frage, ob und inwiefern sich eine Ansprechbarkeit für ästhetische Sensationen einstelle (vgl. ebd., 171).

61 Damit verbunden sei auch eine der Streitfragen der Philosophie, nämlich die Frage nach der ›Hinwendung zum‹ vs. ›Transzendierung des‹ Wirklichen (vertreten etwa von Schiller, Nietzsche, Bloch) (vgl. ebd., 101).

62 Im Zuge dessen betont Seel vor allem das Spiel der Erscheinungen, das dabei zu Tage trete. Doch zeichne sich jenes dadurch aus, dass hier nicht einfach um Gegenwart gespielt werde, sondern um eine »*Anschauung* von Gegenwart« (ebd., 216). Was gefordert und verlangt wird, sei das Spiel und die Aufmerksamkeit für dieses Spiel – darin bestehe die Besonderheit der ästhetischen Wahrnehmung (vgl. ebd., 217): »Der höchste immaterielle Gewinn, der hier erzielt werden kann, betrifft nicht allein eine gesteigerte Intensität eines leiblich-seelischen Sich-gegenwärtig-Seins, sondern darüber hinaus eine gesteigerte Intensität des *Bewusstseins* von Gegenwart; nicht so sehr eine körperliche *Verausgabung*, sondern vor allem ein anschauendes *Innehalten* in ihr. Wenn wir spielen, lassen wir uns ganz auf die Gegenwart ein. Wenn wir ästhetisch spielen, lassen wir uns ganz auf die Anschauung einer Gegenwart ein.« (Ebd., 218)

63 Jene Hingabe an die Gegenwart der Kunst (s. Kap. *Intimität_Exponieren*) gehe wiederum damit einher, was Seel als die ästhetische Lust bezeichnet: »Die ästhetische Lust ist eine Lust

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Weitere Begrifflichkeiten, die in Seels Ausführung im Hinblick auf die Dimensionen des Erscheinens eine Rolle spielen, sind Schein bzw. ästhetischer Schein, Vorstellung sowie Imagination (als ästhetische Vorstellung):

> »Ich werde von Phänomenen des *Scheins* allein dort sprechen, wo etwas sinnlich anders gegenwärtig ist, als es tatsächlich ist. Von Zuständen der *Imagination* hingegen spreche ich überall dort, wo etwas vergegenwärtigt wird, das die wahrnehmbare Gegenwart überschreitet. Weder Schein noch Imagination freilich sind per se ästhetische Zustände. Sie sind es nur, wenn sie in eine Liaison mit dem Erscheinen treten.« (Ebd., 103)[64]

Unter einem ästhetischen Schein werden wiederum »sinnliche *Vorspiegelungen* verstanden […], denen in der Situation ihrer Wahrnehmung keine phänomenale Realität entspricht – oder aber sinnliche *Vorstellungen*, die sich auf reale oder fiktive Welten (weit) außerhalb der Situation der ästhetischen Wahrnehmung beziehen« (ebd., 102). Während folglich in einem Fall sich etwas phänomenal anders gibt, wie etwa bei einem Theaterdonner oder einer »›wie gemalt‹ erscheinende Szenerie« (ebd.), werde im anderen Fall »eine andere Gegenwart vergegenwärtigt als die, die gegenwärtig ist – man denke an die Lektüre von Romanen oder den Besuch im Kino« (ebd.). Die Macht des ästhetischen Scheins gründe damit »in der Gegenwart des Erscheinenden und reicht dennoch weit über Gegenwart und Wirklichkeit hinaus« (ebd.).[65] Fernab einer Fehlleistung oder einem (Ent-)Täuschungsmoment intensi-

---

des endlichen Daseins am endlichen Dasein. In dieser Endlichkeit aber entdeckt die ästhetische Anschauung die Gelegenheit einer Vergegenwärtigung unendlicher Möglichkeiten, die in der theoretischen und praktischen Verfügung nicht erfahren werden können. Das ästhetische Objekt ist ein in seiner Unbestimmbarkeit erfahrenes Objekt, die ästhetische Situation ist eine für die Unbestimmbarkeit ihrer und aller Welt offene Situation.« (Ebd., 220) Während die Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit der Welt einerseits lähmend wirken kann, habe diese aber auch einen befreienden Gestus inne: »Befreiend wirkt es, wenn es sich als Bewusstsein unausgeloteter, nicht festgelegter, offenstehender, gleichwohl hier und jetzt bestehender Möglichkeiten ereignet. Dieses Bewusstsein entsteht, wenn etwas in seiner sinnlichen Besonderheit um dieser Besonderheit willen wahrgenommen wird. Ihm wird gewahr, dass nicht die Zukunft, sondern die Gegenwart das radikal Unbestimmbare ist.« (Ebd., 221) Zwar mag die Zukunft weit weniger bestimmbar erscheinen, aber sie »ist *zu* unbestimmt, um in der Fülle ihrer Unbestimmbarkeit *erfahren* werden zu können, wie es das Privileg der vergänglichen Gegenwart ist« (ebd.).

64 An dieser Stelle gestaltet sich die Bezeichnung als ›tatsächlich‹ mitunter als problematisch, da diese eine oppositionale Gegenüberstellung suggeriert, die Seel an einer anderen Stelle (vgl. ebd., 101) selbst problematisiert.

65 Ein entscheidender Unterschied komme hierbei dem Punkt der Täuschung bzw. ihrem Ausbleiben zu. Während im Modus einer nichtästhetischen Wahrnehmung das Erkennen einer Uneinstimmigkeit als eine Fehlleistung verbucht werde (der Ball auf dem Rasen offenbart sich plötzlich fälschlicherweise als ein Helm; vgl. ebd., 104), bewirke »die Aufdeckung einer

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

viert das »Entstehen oder Zulassen eines ästhetischen Scheins […] das ästhetische Spiel der Erscheinungen […]« (ebd., 107). Dies heißt zugleich aber auch, dass ästhetische Wahrnehmung niemals eine bloße Illusion ist, denn es ist tatsächlich ein Klang, eine Bewegung o.Ä. vernehmbar (vgl. ebd., 108). Der Schein gestalte sich als eine sensorisch nachvollziehbare Erscheinung und könne einem intersubjektiven Anspruch zu einem gewissen Grad standhalten (vgl. ebd., 111f.). Im Kontext einer ästhetischen Wahrnehmung ›überlebe‹ der Schein gewissermaßen sein Durchschautwerden (vgl. ebd., 110) und erhalte in der Begegnung eine »relative, an die Art dieser Begegnung gebundene Realität« (ebd., 112).

Vorstellungen kommen für Seel wiederum ins Spiel in Bezug auf »Objekte und Zustände, die sich nicht in der Reichweite der Wahrnehmung befinden – sofern sie denn überhaupt existieren. Im vorstellenden Bewusstsein halten wir uns abwesende Objekte und Situationen in einer mehr oder weniger klaren oder komplexen sinnlichen Verfassung präsent.« (Ebd., 120)[66] Wenn wir nun weitergehen und, Seels Text folgend, die ästhetische Vorstellung zu spezifizieren versuchen, dann unterscheidet sich diese vor allem dadurch von der nichtästhetischen, dass in ihr »sinnliche Objekte *in ihrem Erscheinen* vorgestellt werden« (ebd.). Sie zeichnet sich durch eine imaginierte sinnliche Gegenwärtigkeit des Vorgestellten aus (vgl. ebd., 125). Objekte, bei denen es zu einer Verbindung zwischen einer ästhetischen Vorstellung und einer ästhetischen Wahrnehmung komme, initiieren damit zweierlei: »[…] eine gesteigerte Hinwendung zur Gegenwart und ein gesteigertes Hinausgehen aus ihr, oft sogar: eine intensivierte Anschauung der momentanen und zugleich einer imaginären Gegenwart« (ebd., 119). Als eine Art begriffliche Abkürzung setzt Seel das ästhetische Vorstellen von etwas mit Imagination gleich (vgl. ebd., 125), was wiederum bedeutet »sich an ein sichtbares, hörbares, fühlbares, schmeckendes, riechendes Objekt *in seinem Erscheinen* zu erinnern oder es sich vorzustellen« (ebd.).[67]

Dass uns Fantasien fesseln, sei nicht zuletzt daran geknüpft, dass uns die Referenzen und Bezugspunkte nicht völlig fremd seien (vgl. ebd., 142).[68] Ästhetische

---

Sinnestäuschung [in der ästhetischen Wahrnehmung, Anm. d. V.] nicht notwendigerweise eine Korrektur dieser Wahrnehmung: Der ansonsten *täuschende* Schein kann hier eine positiv bewertete Wahrnehmung *tragen*« (ebd.). Demnach herrsche hier nicht die Logik von einem Faktum und einem trügerischen Anschein, sondern »ein für sich selbst bemerkenswerter Aspekt der Präsenz des Objekts – als ein zusätzliches Element seines Erscheinens« (ebd., 105).

66 Für weitere Ausführungen zur Thematik von An- und Abwesenheit bzw. deren ambivalenten Verschränkung s. Kap. *Intimität_Exponieren*.

67 Hierbei kommt der Erinnerung eine besondere Rolle zu: einer Erinnerung an das *Wie* etwa einer sinnlichen Präsenz, einer Atmosphäre oder dem Erleben eines Ortes. Erinnernde Emotionalität sei aus diesem Grunde nicht ohne eine erinnernde Sensualität denkbar (vgl. ebd. 126).

68 Im Hinblick auf die Freiheit der Imagination bzw. deren Referenzen unterscheidet Seel des Weiteren zwischen gebundenen und ungebundenen Imaginationen und betont vor allem

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wahrnehmung sei demnach *per se* für einen Umgang mit jenen Bezügen offen. Während imaginierte Objekte so gesehen keine ›Objektivität‹ in dem Sinne haben, dass sie für die ästhetische Wahrnehmung Anderer nicht zugänglich seien (vgl. ebd., 131), verhalte es sich bei Objekten der Imagination wiederum anders. Bei Letzteren – und zu jenen zählen vor allem Kunstobjekte im erweiterten Sinne[69] – handele es sich um »*gestaltete* Imaginationen, die Objekte einer ästhetischen Wahrnehmung sind, die ihrerseits ein imaginatives *Mitgehen* verlangen« (ebd., 132).[70] Damit vermag ästhetische Wahrnehmung gewissermaßen beides: einen Rückgang auf die Gegenwart, aber auch ein Hinausgehen über sie (vgl. ebd., 145). So werden die Lust und das Bedürfnis nach Sein in einem Hier und Jetzt gestillt, aber auch die Lust auf ein anderes Hier und Jetzt. In dieser Verflechtung sieht Seel »vielleicht die stärkste Triebkraft der ästhetischen Wahrnehmung« (ebd.).[71] Welche Züge dies im Endeffekt annehmen kann, sei gänzlich abhängig von der Intensität und Kreativität des jeweiligen Vorstellens (vgl. ebd., 129).

Gegenwarten

Wenden wir uns nun expliziter Kunstwerken zu. Diese werden von Seel als Objekte eines ›anderen Erscheinens‹ beschrieben, die eine ›andere‹ Wahrnehmung erfordern (vgl. ebd., 172). Doch würde es zu kurz greifen, würden wir versuchen Kunstwerke verallgemeinernd lediglich darauf zurückführen, dass diese uns *per se* in eine andere (und vor allem mehr oder weniger ›narrative‹) Gegenwart entführen. So stellt auch Seel in seinem Text heraus, dass Kunstwerke durchaus auch andere Verfahrensweisen initiieren. So verzichte z.B. Barnett Newman mit *Who's Afraid of Red,*

---

die Rolle, die ästhetische Produktionen als eine Art (wie man es hier nennen könnte) *role models* spielen (vgl. ebd., 141). Als Beispiel führt Seel in seinem Text u.a. Orte an, die an Combray erinnern (vgl ebd. 140), d.h. Marcel Prousts »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« (1917/1923) fungiert als ein eingeprägtes und imaginationsgenerierendes Bild (etwa verstanden im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses, das sich in Bildern manifestiert). Unsere Fantasie projiziere dann lediglich eine phänomenale Autonomie auf das vorgestellte Objekt (vgl. ebd., 130), doch bleibt diese Autonomie eine ›geliehene‹.

69 Im Anschluss daran scheint die Verknüpfung zu Bruno Latours Existenzweise der Fiktion produktiv (vgl. Latour 2014). Siehe weitere Ausführungen im Kap. *Objekt_Konfigurieren*.

70 Seel charakterisiert drei verschiedene Formen jenes imaginativen Umgangs: die Ausführung, die Fortführung sowie die Erweiterung (vgl. ebd., 143). Die Ausführung verlange von Anfang an ein imaginierendes Mitgehen; von einer Fortführung könne gesprochen werden, wenn Objekte, die schon ästhetisch auffällig geworden seien, als Objekte der Imagination behandelt werden; und als Erweiterung werde eine darüberhinausgehende imaginierende Tätigkeit aufgefasst (vgl. ebd.).

71 Damit ergibt sich eine Asymmetrie zwischen ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischer Vorstellung: »Während die ästhetische Wahrnehmung etwas in *seinem* Erscheinen aufnimmt, vergegenwärtigt die ästhetische Vorstellung etwas in *einem* Erscheinen.« (Ebd., 129)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Yellow and Blue IV (1969/70) auf die Imagination einer grundsätzlich anderen Situation. Dennoch könne es als Objekt der Imagination gelten: »Das Kunstwerk selbst ist hier Teil einer von ihm exponierten allgemeineren Situation. Das dem Betrachter gegenwärtige Objekt wird zum Zeichen einer weit über die Situation seiner Wahrnehmung hinausreichenden Gegenwart.« (Ebd., 135) Die Arbeit als Objekt »verweist hier nicht auf irreale oder aktuell unzugängliche Objekte und Situationen, sondern exponiert einen generellen Zustand, der durch ein interpretatives Verweilen in *seiner* Gegenwart erfahren werden kann« (ebd.). In Folge dessen könne auch das Interpretieren als eine Form von Imaginieren verstanden werden (vgl. ebd., 136) (was uns eine zusätzliche Spannungsebene bzw. Verflechtung im Hinblick darauf liefert, was sich im Kontext von Ausstellungen ereignet – das Ästhetisch-Epistemologische):

> »Hier werden keine abwesenden Objekte zur Vorstellung gebracht, hier wird ein künstlerisches Objekt dargeboten, das sich zum Schauplatz der anschaulichen Vergegenwärtigung einer allgemeinen, nicht an seine Präsenz gebundenen Situation erhebt. Die Überschreitung der gegebenen Situation liegt hier *in* der künstlerisch arrangierten Situation selbst – im Aufweis eines über diese Situation hinausreichenden, gleichwohl in ihr wirksamen Sinnprozesses.« (Ebd.)

Auf diese Weise erfolge eine anschauliche Vergegenwärtigung von Sinnprozessen, die sich ereignen und zugleich auf sich selbst darin verweisen. Doch während das Beispiel von Newman eine bestimmte Form der Imagination vergegenwärtigt – das Exponieren eines bestimmten Zustands oder Prozesses –, betont Seel, dass ›gegenständliche‹ Kunst dagegen meist beide Formen von Imagination zu initiieren vermag (das Verweisen über die aktuelle Gegenwart in eine andere hinaus sowie das Exponieren der Situation als solche). Zugleich könne diese Legierung von Wahrnehmung und Imagination zwar mit künstlerischen Mitteln verweigert werden – wie es etwa bei einigen Gesten des Ready-Mades der Fall sei (vgl. ebd., 137), doch liege selbst in der Verweigerung ein Bezug auf das imaginative Potential der Kunst vor, da sonst jene List und Paradoxie der Objekte gar nicht erst bemerkbar wäre (vgl. ebd.). Demnach sei es ebenfalls entscheidend Kontexte zu kennen, um einen Zugang (oder Zugänge) gewinnen zu können (vgl. ebd., 139), denn ohne die adressierten Kontexte und Referenzen wäre zwar durchaus eine Form der Rezeption möglich, die aber gleichzeitig keine Aussagen mehr dahingehend treffen könnte, welche Form der Imagination gerade ›aktiviert‹ oder ›realisiert‹ wird, folglich welche Formen von Gegenwärtigkeiten auf welche Weise produziert werden (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*).

Der Prozess des Erscheinens von Kunstwerken verlange es zudem, als ein performativer Prozess[72] beschrieben zu werden, »durch den sie etwas in seiner

72 Siehe hierzu die Diskussion des Begriffs des Ausstellungsakts am Ende des Kapitels.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gegenwärtigkeit zur Darbietung bringen. Die besondere Präsenz von Kunstobjekten geht zusammen mit einer besonderen Präsentation von Präsenz.« (Ebd., 186)[73] Das Kunstwerk könne demnach nur dann als Kunstwerk wahrgenommen werden, »wenn wir es in seinem Erscheinen ernst nehmen: in seiner prozessierenden Sinnlichkeit, die das Medium der Gehalte ist, die wir im Spiel ihrer Elemente exponiert finden können« (ebd., 188) (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Die Erkundung sei »immer ein fragiles, oft unberechenbares und nicht selten verwirrendes Geschehen, aber es ist *ein* Wahrnehmungsprozess, in dem und für den sich der Prozess des artistischen Erscheinens entfaltet« (ebd.). Jener Prozess bringe uns »in eine gesteigerte Gegenwart, indem er uns in eine zur Anschauung gesteigerte (anwesende oder abwesende) Gegenwart führt« (ebd.). »In der Wahrnehmung von etwas als eines Objekts der Kunst wird diese Präsenz auf eine besondere Weise vernommen« (ebd., 191) – dadurch zeige sich ein anderes, sonst nicht zugängliches Erscheinen, das aber nur in der Gegenwart des Werks erkannt werden könne. Darin bestehe ein wesentlicher Unterschied zur empirischen und sonstigen theoretischen Erkenntnis, denn das ästhetische Erscheinen könne nicht in Form von Aussagen gesichert werden (vgl. ebd.). Darin lässt sich nun erneut eine Parallele zu Überlegungen von Hans Ulrich Gumbrechts Begriffen der Sinn- und Präsenzeffekte ziehen, denn diese sind ebenso wenig im komplementären Sinne aufeinander reduzierbar und bilden ein nicht substituierbares Verhältnis. Ästhetische Erkenntnis könne deshalb ebenfalls nicht »mit propositionaler Bestimmtheit festgehalten werden. Sie mag zu begrifflich bestimmten Erkenntnissen führen oder bei ihnen ihren Anfang nehmen, aber sie *ist* keine begriffliche Erkenntnis.« (Ebd., 192)

Diskursiv betrachtet schwingt damit die Frage nach dem ›Status‹ von Kunstobjekten respektive nach dem Verhältnis zwischen Sensualität (d.h. der sinnlich-affektiven Ansprache) sowie der Intellektualität (d.h. ihrer hermeneutischen Auslegung) mit. So geht Seel auf den Einwand ein, *nach* und *mit* Marcel Duchamp seien Kunstwerke vielmehr als Resultate der Konzeption und Interpretation aufzufassen, statt in der Abhängigkeit von ihrer sinnlichen Präsenz (vgl. ebd., 172).[74] Doch zeigt Seels Beschäftigung auf, dass die Sensualität sowie die Intellektualität von Kunstwerken gerade als eine Sache betrachtet werden müssen (vgl. ebd., 173). Dementsprechend

73 Seel verweist darauf, dass von Kunst dargebotene Situationen keineswegs immer ästhetische Situationen sein müssen (vgl. ebd., 187).

74 Seel erörtert die Frage nach der Produktion ›anderer imaginativer Welten‹ durch Kunstwerke wie folgt: »Auch diejenigen, die keine schlechthin *andere* Gegenwart imaginieren (wie das Bild von Newman), sind eine imaginative Vergegenwärtigung der Situation, die sie im Medium ihres Erscheinens erzeugen. Auch diejenigen, die überhaupt nichts imaginieren (wie das Objekt von Duchamp) *inszenieren* eine Situation der Betrachtung, deren Bezüge sie exponieren.« (Ebd., 196) Die für das Sehen eines außerkünstlerischen Objekts ausreichende Wahrnehmung reiche für die Wahrnehmung eines Kunstobjekts deshalb auch nicht aus (vgl. ebd., 197).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

komme es zu einem entscheidenden Teil auf das Sich-Präsentieren an, sodass sich künstlerische Objekte »in der genauen Organisation ihres Materials aus[stellen], um auf diese Weise etwas zur Darbietung zu bringen« (ebd., 176). Der Status der Objekte sei damit nicht zuletzt von der jeweiligen ›Behandlung‹ abhängig und gestalte sich folglich in einer normativen Form (vgl. ebd., 180), was uns im Grunde erneut zu dem Punkt führt, Ausstellungen bzw. Ausstellungssituationen insofern ›ernst‹ zu nehmen, als diese nicht lediglich als beiläufige, festgesetzte Präsentationsformen fungieren.[75] Gleichzeitig bedarf es einer Aufmerksamkeit für das sinnliche Medium jener Darbietung: »Dieses Medium besteht in sinnlich wahrnehmbaren Differenzen, die in das Spiel einer nichtbeliebigen zeichenhaften Konfiguration gebracht worden sind. Wo dieses Spiel auffällig wird, werden Objekte in ihrem artistischen Erscheinen auffällig. Es stellt sich nur ein, wo ein Prozess von Erscheinungen als Medium einer Darbietung verstanden wird […].« (Ebd., 177) Schließlich geht es dabei, wie wir schlussfolgern können, um Weisen der Weltbegegnung, die sich in der Darbietung realisieren:

> »Arten der *Weltbegegnung* werden so zur Darbietung gebracht, wodurch Arten der *Begegnung mit Weltbegegnung* möglich werden. Auf die eine oder andere Weise wird die prozessuale Sinnlichkeit der künstlerischen Objekte zu einem komplexen Zeichen der Prozessualität menschlichen Inderweltseins. Darin besteht ihr artistisches Erscheinen.« (Ebd., 184)

Ein weiteres Phänomen bzw. eine weitere Figur, die Seel in seinen Überlegungen vor allem im Kontext von Kunst gebraucht, ist die des Rauschens. Als »ein nachhaltig fremdes Element innerhalb des Prozesses der künstlerischen Artikulation« (ebd., 229), wie Seel künstlerisches Rauschen[76] beschreibt, scheint diese Figur von besonderem Interesse, denn sie bietet einen Anschluss an die Diskussion um die Atmosphäre, die Aura und die Stimmung sowie um die Frage nach Präsenzeffekten. Das Rauschen wird beschrieben als »ein Geschehen ohne ein phänomenal bestimmbares Etwas, das geschieht« (ebd., 233), dennoch sei es »nur selten so, dass im Rauschen *gar nichts* mehr unterscheidbar wäre; oft tritt es als eine Diffusion des Unterscheidbaren ein, als ein permanenter Gestaltenschwund, der einen sicheren Mitvollzug der sich ereignenden Transformationen unmöglich macht. Insofern ist

75 Nach Valéry seien gelungene Kunstwerke, wie Seel schildert, »Objekte, die *imaginieren und demonstrieren*, worin die Dinge in unserem Verhältnis zu ihnen unbestimmbar sind. Diese Doppelheit ist wesentlich für alles, was Kunstwerke können.« (Ebd., 188) ›Gelungene‹ Ausstellungen operieren demnach ebenfalls mit einer Doppelheit und reflektieren zugleich die Modalitäten des Ausstellens (und damit folglich auch jegliche Bezugs-, aber auch Entzugsmomente etc.).

76 Seel unterscheidet zwar zwischen künstlerischem und außerkünstlerischem Rauschen, im vorliegenden Kontext erfolgt jedoch eine Fokussierung lediglich auf das künstlerische.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das Rauschen immer eine Sache des Grades […].« (Ebd., 232). Zugleich gehe mit dem Rauschen immer auch eine ›Ohnmacht‹ einher (vgl. ebd., 230). So geben wir im »Vernehmen des Rauschens […] unser Bestimmen preis; wir bestimmen uns auf ein Nichtbestimmen hin« (ebd., 235), was sich als ein Sichverlieren »in einem Gegenwärtigen, das nicht länger als Gegenstand des Erkennens und Handelns erscheint« (ebd.), vollziehe. Dieses Sichlösen des Wahrgenommenen, das mit einem Sichlösen der Wahrnehmung einhergehe, sei folglich nicht auf etwas hin organisiert und bestehe deshalb in einem radikalisierten Verweilen bei dem Erscheinenden[77] (vgl. ebd., 234f.):

> »Wir geben es auf, das *Phänomen* zu bestimmen, wir geben es auf, uns dem Phänomen *gegenüber* zu bestimmen. Wir geben *uns* auf, soweit wir dadurch bestimmt sind, uns behauptend und bestimmend und beherrschend gegenüber der Welt zu verhalten. Alles Interesse am Rauschen rührt aus einer Lust an der Selbstpreisgabe her.« (Ebd., 235)[78]

Wenn es vor allem um das Rauschen der Kunst gehe, dann sei es ein »arrangiertes Rauschen und seine Wahrnehmung eine arrangierte Begegnung mit einem Rauschen« (ebd., 237) – womit wir erneut einen Bezug etwa zum Begriff der Stimmung, dem (Ein-)Gestimmt-Werden sehen können. Im Rauschen der Kunst vollziehe sich eine Gestaltung eines gestaltlosen Erscheinens (vgl. ebd.):

> »Wie es auch angelegt sei, das Rauschen ereignet sich im Kunstwerk als eine Auflösung oder als ein Nichteintreten von klanglichen, sprachlichen, figuralen, choreographischen Gestalten, produktionstheoretisch gesprochen: als ein Gestalten über das Bilden von Gestalten hinaus. Das Werk macht sich zur Gestaltung einer

77 Ästhetische Handlung werde demnach begriffen als ein Unterlassen, eine Art »ästhetische Lethargie« (ebd., 234), die jedoch nicht ohne eine ästhetische Energie auskommt – »die Energie, die es kostet, das eigene Wissen und Wollen für eine Weile zu vergessen« (ebd.). Siehe zur Thematik des Kunstwerks als Handlung Tatari 2017.

78 Das, was Seel hier mit Selbstpreisgabe beschreibt, impliziert eine doppelte Bewegung sowie ein vorausgreifendes zeitliches Verhältnis, das im Kap. *Intimität_Exponieren* etwa mit Rückgriff auf Überlegungen von François Jullien, Bernhard Waldenfels sowie Jacques Derrida entfaltet wird. Im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Intimität wird außerdem deutlich, dass hier gerade nicht von einem *a priori* existierenden Selbst gesprochen wird, das dann ›aufgegeben‹ wird, sondern dass erst in jenem ›intimen‹ Rauschen sich überhaupt erst Positionen herausbilden können. Des Weiteren liegt die Überlegung nahe, dass das Rauschen mit jeglicher Form von Erfahrung einhergeht und sich aber im Ästhetischen auf eine ganz explizite Weise zeigt. Deshalb scheint der Begriff des Rauschens einen nicht unwesentlichen Zug dessen zu beschreiben, was die Arbeit als Intimität herausarbeitet. Seel geht außerdem auf die sich im Anschluss an Nietzsche ergebende Frage ein, ob das Rauschen als Transzendenz oder radikale Immanenz des Erscheinens gesehen werden kann und spricht sich aber für Letzteres aus (vgl. ebd., 227).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Gestaltungslosigkeit, der seine Gestalten entspringen, in der sie verschwinden, gegen die sie sich behaupten müssen. Es macht sich zum Zeichen eines Prozesses der Gestaltungsfindung und des Gestaltungsverlusts.« (Ebd., 244)[79]

Dennoch werde hierbei angemerkt, dass das künstlerische Rauschen nicht generell asemantisch sei (vgl. ebd., 246). In den Phasen seines Rauschens »intensiviert das Werk […] die Interaktion der Formen; es steigert die Sensation dieser Formen, indem es sie aus dem Rauschen entstehen oder im Rauschen vergehen lässt. Auf diese Weise nimmt das Rauschen am Spiel der Werk-Gestalten teil« (ebd., 245), was schließlich zu einem Ausufern der Energien des Werks führe: »Wir sind eins nicht mit dem Werk, aber mit der Bewegung des Werks. Alle Wahrnehmung eines Rauschens in der Kunst hat die Form eines Tanzes, wie reglos wir diesen auch ausführen mögen.« (Ebd., 247)

Kehren wir erneut zu der am Anfang des Kapitels skizzierten ›Wahrnehmungssituation‹ von *Poor Magic* (Jon Rafman, 2017) zurück, zeigen sich darin die mit Martin Seel diskutierten Momente des Erscheinens auf eine besonders gesteigerte und überlagerte Weise. Das Setting von *Poor Magic* – eine dunkel gehaltene Videoscreeningsituation mit einer Projektionsfläche an der Wand sowie im Raum verteilten, dem Video zugewandten Sesselformationen – überlagert verschiedene Ebenen. Situiert in einer Black Box innerhalb eines Ausstellungraums gestaltet sich das Setting zum einen als eine ›tatsächliche‹, oder, mit Seel gesprochen, als eine ›bloße‹ Screening- bzw. Kinosituation, gleichzeitig verweist *Poor Magic* als Installation auf ihre eigene Ausgestelltheit und inszeniert sich auf dieser Ebene – so gesehen selbstreflexiv – als eine Kinosituation. Jene Inszenierung findet aber nicht nur auf der Ebene der zur Installation gehörigen ›Gegenstände‹ (etwa ›Kinosessel‹, Leinwand etc.) statt, sondern reproduziert sich ebenfalls auf der Ebene des gezeigten Videos. Hier wird, wie bereits am Anfang des Kapitels kurz nachgezeichnet, die Innen-Außen bzw. Beobachter:in-Beobachtendes-Relation unentwegt verhandelt, sodass

79 Seel verweist darauf, dass Deleuze in seinem Bacon-Aufsatz (vgl. Deleuze 2016) eher fehlgeleitet davon spreche, dass Kräfte sichtbar und hörbar gemacht werden, denn jene Formulierung impliziere, diese Kräfte würden schon irgendwo existieren: »Das Kunstwerk bringt aber nichts zum Vorschein, es bringt zum Erscheinen, und zwar allererst sich, aber so, dass wir, die Betrachter, darin nicht selten *etwas* zum Erscheinen gebracht finden können.« (Ebd., 245) Dennoch betont Seel, dass »Deleuzes Hinweis auf ›Kräfte‹, ›Energien‹ oder ›Sensationen‹ wichtig [ist]. Gerade in den Zuständen des Rauschens nämlich, so könnte man sagen, gewinnt das energetische Moment des Werks gegenüber den aus diesen Energien gebildeten Formen überhand. Das Werk präsentiert sich als Formendes, nicht als Geformtes. Es präsentiert das Formende in seinen Formen und über sie hinaus.« (Ebd.) Die vorliegende Arbeit schlägt im Zuge dessen vor, nicht in dem Sinne von ›seinen‹ Kräften zu sprechen, sondern diese als relationale zu begreifen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sich das Setting gewissermaßen *mise en abyme*-artig gestaltet: Platz im ›Zuschauer:innenraum‹ eingenommen, befinden wir uns in einer Betrachtendensituation, bei der wir uns auf der Leinwand Figuren anschauen, die in einigen Sequenzen (vgl. Rafman 2017, [02:12-02:36]) wiederum selbst zu Zuschauenden werden und einer Screeningsituation beiwohnen. Ziehen wir den Gedanken hinzu, dass diese Kinosituation selbst innerhalb einer Ausstellungssituation verortet ist, wird an dieser Stelle eine Fraktalität deutlich, denn mit jeder/m neuen Besucher:in werden die im ›Kinosaal‹ platzgenommenen Zuschauer:innen selbst zu Objekten des Beobachtens.

Im Hinblick auf die Frage nach Gegenwarten, wie Seel diese beschreibt, zeigt sich das Setting von *Poor Magic* zum einen als Produktion einer bestimmten Kinosaal-Gegenwärtigkeit als auch einer Situation, die über jene Gegenwart, diese zugleich reflektierend, hinausgeht. Damit wird folglich eine Narration in einer Narration geschaffen.[80] Doch macht sich diese Form des Ineinandergreifens nicht nur auf der Ebene des Raums bemerkbar, sondern schreibt sich auch im Hinblick auf die bereits kurz thematisierten ›Kinosessel‹ fort. Während diese – der Narration der Kinosituation nach – als ›Mobiliar‹ durchgehen können und sich dabei als Objekte mit klar konturierten Affordanzen zeigen (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*), entziehen sie sich zugleich dieser klaren Funktionalität, sobald wir unser Augenmerk auf ihre Materialität richten. Wie zu Beginn des Kapitels beschrieben, spielt auch das Lichtverhältnis eine gesonderte Rolle, denn durch das Changieren zwischen einer diffusen Dunkelheit sowie Momenten eines flimmernden Erhellens durch den Lichtwechsel des Videos variiert auch die Art des Erscheinens der Sesselobjekte. Muten diese bei diffusem Licht zunächst lediglich ihre Funktion als Sitzgelegenheiten an, wird diese in den Momenten des Heller-Werdens plötzlich durch einen anderen Modus überlagert. So offenbaren sich die ›Möbel‹ bei hellerem Licht als ambigue skulpturale Objekte, die ein reges Als-Ob-Spiel initiieren: Schaumstoffgebilde, die nach Hautstücken und Fleischfetzen aussehen. Auf dieser Ebene gestaltet sich das Spiel von Erscheinungsweisen als ein doppeltes. So oszillieren die ›Sessel‹ als *objets ambigus* (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*) nicht nur zwischen einem Funktionsobjekt und einem Kunstobjekt, sondern spalten sich weiter auf zwischen einem Erscheinen als Kinosessel, Erscheinen als mit Schaumstoff bestückte Objekte und ihrem (›täuschenden‹) (Er-)Scheinen als Fleischfetzengebilde. Doch wie auch Seel betont, fällt das Erscheinen jener ›artistischen Objekte‹ nicht in dem Moment zusammen, indem wir die Fleischfetzen lediglich als Schaumstoff enttarnen. So überlagert die Ebene der Materialität sowohl den Modus der Imitation, der Illusion, aber auch einer darüberhinausgehenden Materialästhetik, die den Körper auf einer affektiven Ebene adressiert. Eine Materialimitation offenbarend bleiben die Objek-

80 Die hierbei entstehende Dynamik und Eigenaktivität, die aus diesem *Mise en abyme*-Verhältnis resultiert, lässt sich des Weiteren etwa als Figuration bzw. figural-akteurielle Kraft beschreiben (s. Kap. *Referenz_Intitutionalisieren* sowie *Objekt_Konfigurieren*).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

te dennoch ›abjekt‹. Was die beschriebene Ausstellungssituation folglich evoziert, ist eine ständige Hin- und Herbewegung, bei der unentwegt unterschiedliche Modi des Erscheinens und damit auch ›Gegenwartsangebote‹ vermengt werden: eine flimmernde Narrations- und Materialitätssituation, die uns zu flimmernden Subjekten macht. Bemühen wir uns um die Frage nach der ontologischen Bestimmung jener ›Sessel‹, dann wird klar, dass sich diese situativ ereignet, unter Berücksichtigung all jener Spiele und ephemeren Kippmomente.[81]

Damit versammeln und verflechten sich in der Frage nach dem Erscheinen unterschiedliche Aspekte, die Ausstellungssituationen betreffen. Während Fragen nach dem ›Objektstatus‹ sowie seinen Affordanzen in den Vordergrund rücken und Momente der materialästhetischen Ansprache sichtbar werden, gehen damit ebenfalls Thematiken von Präsenzeffekten, Stimmungen, dem Auratischen sowie auch dem Atmosphärischen einher, die allesamt zu der jeweiligen ›Wahrnehmungssituation‹ beitragen. Doch auch damit sind die zu berücksichtigenden Kontexte noch lange nicht nachgezeichnet, denn auch die Frage nach Normen und Habitus macht sich in der Thematik der Berührbarkeit der ›Objekte‹ bemerkbar. Folglich haben wir es auch mit institutionellen Einbettungen und Aufladungen zu tun, die wiederum temporale Strukturen, räumliche Konfigurationen, aber auch körpernormierende und -produzierende Praktiken umfassen. Wie sich in dieser sehr groben Skizze zeigt (und wie auch das Kap. *Agencement_Materialisieren* verdeutlicht), müssen Ausstellungssituationen allem voran in einer Verflechtung all jener unterschiedlichen Bewegungen, Parameter und Praktiken verstanden werden.

Während wir *Poor Magic* – so wie jede der im Laufe der Arbeit diskutierten Ausstellungssituationen – auch auf andere Momente und Verflechtungen hin ›befragen‹ könnten, zeigt jene ›Wahrnehmungssituation‹ ein bestimmtes Moment besonders deutlich: Das Kippen, in dem sich unterschiedliche Erscheinungsformen überlagern, ein Rauschen produzieren und schließlich dazu führen, dass wir als ›Ausstellungsbesuchende‹ oder auch ›Kunstobjekte‹ oder ›Mobiliar‹ daraus resultieren. Wenn wir uns mit Ausstellungen auseinandersetzen, dann rückt eine bestimmte Modalität des Erscheinens in den Vordergrund – eines Erscheinens, das auf eine gesteigerte Weise mit Präsenzeffekten operiert und sich im Aufkommen bzw. Aufscheinen dessen, was wir im Verlaufe des Kapitels mit dem Begriff der Atmosphäre, der Stimmung sowie der Aura beschrieben haben, ›zeigt‹. Demzufolge metastabilisieren sich die Positionen in der Interferenz des (u.a. auch ästhetischen) Erscheinens. Als ›Resultat‹ dieser Überlagerung bzw. Faltung kommen wir als Betrach-

81 Dass sich diese Wahrnehmungssituation auch gänzlich anders gestalten bzw. ereignen kann, wird spätestens etwa in dem Moment deutlich, als eine andere Person ohne zu zögern Platz auf dem ›Möbelstück‹ nimmt.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ter:innensubjekte heraus, sowie die Sessel als ›Kunstobjekte‹. Doch auch hier wären auch andere ›Metastabilisierungen‹ bzw. Positionierungen denkbar.

5. Der Ausstellungsakt

Der Begriff des Erscheinens, wie dieser von Seel entwickelt wird, fragt, wie bereits skizziert, nach Wahrnehmungssituationen, die entstehen, wenn »ein so und so geartetes sinnliches Objekt in der Simultaneität und Momentaneität seiner Erscheinungen und damit in einer unreduzierten phänomenalen Präsenz wahrgenommen wird« (Seel 2003, 191). Wird damit der Vorschlag gemacht, Erscheinungsweisen in ihrer Wahrnehmung zu thematisieren, soll nun der Fokus insofern verlagert werden, als wir jene ›unreduzierte phänomenale Präsenz‹ vom ›Objekt‹ aus befragen, d.h. unsere Aufmerksamkeit auf die Ebene der (Eigen-)Aktivität bzw. Performativität, jedoch nicht lediglich von Kunstobjekten/künstlerischen Positionen[82], sondern von Ausstellungen rücken.

Dass Handlungsmacht (*Agency*) nicht nur von (menschlichen) Subjekten aus gedacht werden muss, sondern nicht-menschliche Entitäten im weitesten Sinne, d.h. auch Material bzw. Materialprozesse berücksichtigt werden müssen, wurde spätestens seit der letzten Jahrhundertwende etwa mit der interdisziplinären Verbreitung der Akteur-Netzwerk-Theorie sowie zahlreichen Publikationen im Kontext von *New Materialism* und den Ansätzen von *posthuman-* bzw. *more-than-human-worlds* virulent (s. Kap. *Agencement_Materialsieren* und *Objekt_Konfigurieren*). Das Rücken der Materie bzw. des Materials[83] als aktiv bzw. handelnd ins Blickfeld, vollzog und vollzieht einige Umdenkbewegungen im Hinblick darauf, was dies auch für den Kontext von Kunst bedeutet, denn damit offenbart sich die Notwendigkeit einer Dezentrierung – fort von einem/r in der ›Mitte‹ stehenden ›Künstler:in‹ als omnipotente/r Schöpfer:in hin zu einem ökologischen Verständnis, in dem künstlerische Positionen als metastabile Resultate von multiskalaren und verteilten Praktiken verstanden werden. ›Handeln‹ im weiteren Sinne wird auch im Zuge des Begriffs der Performativität (s. hierzu Schwarte 2019) präsent, denn die Sprechakttheorie[84], auf die der Begriff hauptsächlich zurückgeführt werden kann, fokussiert den Akt den Sprechens und attestiert diesem indes eine nicht ›konstatierende‹ Ebene, sondern eine ›Handlungen vollziehende‹.[85] Performativität umfasst damit folglich diskursi-

82 Siehe zur Thematik der Performativität der Kunst etwa Hantelmann 2007.

83 Siehe hierzu die Ausführungen zu Tim Ingold im Kap. *Agencement_Materialisieren*.

84 Siehe etwa den Begriff der Illokution bei John L. Austin (vgl. Austin 1975).

85 Der Begriff der Performativität wird insbesondere durch Judith Butler insofern weitergedacht, als Butler die hervorbringend-zuschreibenden Praktiken (vor allem im Hinblick auf die Frage des Geschlechts) mit einem kritischen Impetus in den Fokus rückt. Siehe hierzu etwa Butlers Konzept von *doing gender* (vgl. Butler 2004).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ve Effekte und impliziert nicht nur bewusste Adressierungen, sondern fokussiert Resultate von sich in unterschiedlichen Kontexten generierenden Praktiken. In der Überlagerung beider Denkbewegungen – der Performativität des Sprechens sowie der Handlungsfähigkeit von Materie bzw. Material – kann auch Horst Bredekamps ›Bildakt‹ verortet werden. Angelehnt an die Sprechakttheorie entwickelt Bredekamp ein Konzept, das das Bild in den Fokus rückt und als ›handelnd‹ begreift. Bei seinem Ansatz gehe es grundsätzlich um »Bündnisse des Bildes mit der Sprache und dem Körper« (Bredekamp 2015, 17), was auf dieser Ebene als ein Dezentralisierungsvorschlag gelesen werden kann, bei dem es nicht um das Situieren von Aktivität auf Seiten eines ›rezipierenden Subjekts‹ geht, sondern gerade um das kritische Infragestellen und Verschieben jener Situierung.[86] Wie Bredekamp u.a. mit Rückgriff auf Leonardo da Vinci aufzeigt, begleite die Kunst seit jeher die Frage nach der Aktivität und zugleich nach der Anziehung des Bildes, die sich etwa im folgenden ›vom Bild aus gesprochenen‹ Zitat Leonardos bemerkbar mache: »Nicht enthüllen, wenn dir die Freiheit lieb ist, denn mein Antlitz ist Kerker der Liebe.« (da Vinci, zit.n. ebd., 27). Bilder affizieren uns folglich, verführen, kommen uns entgegen. Entwickelt als eine »*radikale Philosophie des Entgegenkommens*« (ebd., 17), gehe der Bildaktansatz deshalb von einem engen Wortverständnis des Bildes als *ob-jectum* aus – als das »*Geworfene[], das entgegenkommt*« (ebd., 19). Gleichzeitig rücken damit Fragen nach Einbettungen und Umweltverhältnissen in den Vordergrund: Das Bild wird also in seiner Aktivität verstanden, die jedoch nicht als eine ›hermetisch-isolierbare‹ Größe in irgendeiner Weise ›vorliegt‹, sondern im prozessualen und ebenfalls körperbezogenen Sinne verstanden werden soll[87], der sich zugleich einem »ego-logische[n] Zugang zur Welt« (ebd.) entgegensetzt.[88]

Gestaltet sich die Thematik einer Bildfokussierung zwar einerseits nicht als ein absolutes ›Novum‹, denn es lassen sich unterschiedliche Ansätze anführen, die allesamt danach fragen[89], blieb eine der zentralen Fragen – so Bredekamps Feststellung – bis dato eher außen vor bzw. konnte nicht explizit beantwortet werden. Da-

86 Im Zuge dessen lassen sich weitere Ansätze anführen wie Didi-Hubermans »Was wir sehen, blickt uns an« (Didi-Huberman 1999); die Figur des Antlitzes bei Lévinas (Lévinas 1987) oder auch Mitchells »Das Leben der Bilder« (Mitchell 2008). Bredekamp verweist außerdem auf die Ansätze von Lacan und Heidegger, die die Thematik von Bildaktivität aufgreifen (vgl. Bredekamp 2015, 51–55).

87 Eine produktive Verknüpfung verspricht sich außerdem im Hinblick auf das Konzept der ikonischen Differenz von Gottfried Boehm (vgl. Boehm 2015) und auch in der Auseinandersetzung mit den Begriffen des Figuralen bei Philippe Dubois (vgl. Dubois 2003).

88 Im Zuge dessen thematisiert Bredekamp etwa Ansätze der neuronalen Ästhetik. Diese berücksichtigen zwar die Umwelt, aber fokussieren wiederum nicht die »Sphäre der gestalteten Objekte« (ebd., 19).

89 Bredekamp führt hierbei exemplarisch Ansätze von Henry Lefebvre, Philippe Dubois, Jan Assmann, Beat Wyss, Gottfried Boehm sowie Hans Belting an (vgl. ebd. 56).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bei handele es sich um die Frage, ob »den Bildern eine autonome Aktivität zugesprochen werden kann oder ob sie erst durch die handlungsstiftenden Aktivitäten der Benutzer zum Bildakt veranlaßt werden« (ebd., 57). Und eben dieser Frage geht Bredekamp bei seinem Ansatz des Bildakts nach.

Versuchen wir uns die Manöver des Bildakts zu vergegenwärtigen, dann stellt sich zunächst einmal die Frage nach seinem Verhältnis zum Sprechakt. Bei der Sprechakttheorie, hauptsächlich zurückgeführt auf John L. Austin, wird jeder Äußerung zunächst eine Illokution zugesprochen, d.h. im Fokus steht vor allem die ›handelnde‹ Komponente, die durch das Sprechen vollzogen wird.[90] Dabei betont Bredekamp, dass seither so manche Kurzschlüsse im Kontext des Sprechakts hätten vermieden werden können, wenn etwa Ansätze von Friedrich Daniel Schleiermacher oder Charles Sanders Peirce mehr Berücksichtigung gefunden hätten. So stelle Schleiermacher heraus, dass im Akt des Redens ebenfalls das Hören und Verstehen enthalten seien (vgl. Schleiermacher/Kimmerle 1959, 57). Und jene grundlegende Implikation einer Wechselwirkung sei auch bei Charles Sanders Peirce (vgl. Peirce et al. 1934), Bredekamps Lesart nach, zu finden (vgl. Bredekamp 2015, 57), wurde aber – diskurshistorisch – überwiegend vernachlässigt. Versuche, die Sprechakttheorie auf Bilder zu übertragen, lassen sich dann wiederum etwa bei Søren Kjørup (1974) finden. Bei diesem Ansatz sollten Worte durch Bilder ›ersetzt‹ werden und damit einen »pictorial speech act« bzw. »pictorial act« (Bredekamp 2015, 59) begründen (»How to do Things with Pictures« (ebd. 58)). Diese Form der Übertragung weise jedoch einen starken Widerspruch auf, denn »[d]er ›Sprechakt‹ bezieht sich auf das als Kontinuum entfaltete Sprechen, nicht aber auf das einzelne Wort, das dem Bild in seiner inneren Konsistenz entsprechen würde« (ebd. 58). Bredekamps Vorschlag bietet insofern ein Umdenken an, als das Bild nicht an die Stelle der Wörter, sondern der Sprechenden gesetzt werde (vgl. ebd., 59). Es gehe folglich um die »Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen« (ebd.):

> »Reziprok zum Sprechakt liegt die Problemstellung des Bildakts darin, welche Kraft das Bild dazu befähigt, bei Betrachtung oder Berührung aus der Latenz in die Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen. […] In Sinne dieser Frage soll unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden, die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht.« (Ebd., 60)

90 Austin unterscheidet des Weiteren zwischen einem illokutiven, lokutivem und perlokutivem Sprechakt (vgl. Austin 1975); John Searle schlägt wiederum eine weitere Ausdifferenzierung vor und unterscheidet zwischen vier Formen: Äußerungsakt; propositionaler Akt; illokutionärer Akt sowie perlokutionärer Akt (vgl. Searle 1971).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Demnach gehe es nicht um ein Konkurrenzverhältnis zwischen Bild und Sprache, sondern um die Betonung der »semiologischen Aufwertung des Körpers und seines Verhältnisses zur Umwelt. Sie äußert sich etwa als Theorie der *verkörperten Kognition*, als Körper und Raum einbeziehende *Affordanzstruktur*, als vorbegriffliches *Körperschema* und als *Körperliche Resonanz* der ästhetischen Erfahrung […].« (Ebd., 18) Weiterhin schlägt Bredekamp eine differenzierte Betrachtung jener Kraft der Bilder vor und entwickelt im Zuge dessen eine Klassifizierung, die drei unterschiedliche Momente bzw. Formen der Aktivität und Wirkung herausstellt:

> »Diese Wirkkraft äußert sich zunächst im *schematischen Bildakt*. Er geschieht durch eine in Körperkompositionen, Automaten und Biobildwerken unmittelbar wirksame oder instrumentell eingesetzte Verlebendigung des Bildes. Die zweite Wirkmöglichkeit ist durch den *substitutiven Bildakt* markiert. Er entsteht durch den wechselseitigen Austausch von Körper und Bild in Religion, Naturforschung, Medien, Recht, Politik, Krieg und Bildersturm. Die dritte Wirklatenz liegt im *intrinsischen Bildakt*. Er entzündet sich aus der Kraft der gestalteten Form als Form. Die Form prägt nicht minder auch den schematischen und den substitutiven Bildakt, aber hier gewinnt sie eine selbstreflexive Konsequenz, die eine von innen kommende Wirkung erlaubt.« (Ebd., 60)

Mit diesem Ansatz gehe es um die »Ausbildung einer bildaktiven Phänomenologie, die auf die in der Form steckende *potentia* abzielt: zur Kraft der Bilder selbst« (ebd., 62). Wie im Kapitel *Körper_Hervorbringen* näher erläutert, schlägt John M. Krois eine weitere Unterscheidung zwischen Aktivitätsebenen des Bildes vor. Zum einen handelt es sich um die physikalische Ebene (Alterungsprozesse etc.), zum anderen kommt die Aktivität in einem apparativ-instrumentellen Sinne hinzu (wie die Unkontrollierbarkeit bei Fotografien), als dritte Ebene führt Krois die Dimension der jeweiligen historischen Einbettung an und schließlich, als viertes – die diagrammatologische Ebene (vgl. Krois 2011, 7). Hinzu komme außerdem eine affektive Dimension.

Im Kontext einer Auseinandersetzung mit Ausstellungen sind der Ansatz des Bildakts sowie die Überlegungen von Krois insofern von Bedeutung, als diese eine Ebene markieren, die mitberücksichtigt werden muss, wenn wir analytische Kurzschlüsse vermeiden wollen – die Ebene der Wirkkraft von Ausstellungen bzw. konkreten Ausstellungssituationen.[91] Deshalb thematisiert die Arbeit, in einer im weitesten Sinne verstandenen Anlehnung an den Ansatz des Bildakts, die Ebene von Aktivität, die sich durch Ausstellungen vollzieht: den Ausstellungsakt.[92] Hierbei

91 Die Thematik der Wirkkraft wird außerdem im Zuge des Begriffs der Figuration im Kap. *Objekt_Konfigurieren* diskutiert.

92 Zum Begriff des Ausstellungsakts, jedoch in einem mitunter anderen Verständnis, vgl. auch Schwarte 2010, 130. Auch Paolo Bianchi verwendet in seinem Artikel den Begriff des Aus-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

soll zwar ebenfalls zwischen drei Formen differenziert werden, die jedoch nicht mit der Unterscheidung zwischen dem Schematischen, dem Substitutiven und dem Intrinsischen kongruent sind, denn so wie die Verschiebung von ›Sprechenden‹ auf das ›Bild‹ Rekonfigurationen nach sich zieht, die die Spezifik des jeweiligen Akts herausstellt, verlangt das Fruchtbarmachen des Ansatzes im Hinblick auf die Ausstellung ebenfalls ein genaues Hinterfragen dessen, was ihre Modalitäten auszeichnet. Von Ausstellungen auf eine schematisierende Weise zu sprechen, verlangt folglich eine zugleich abstrahierende Bewegung, denn – auch im Vergleich zum Sprech- und Bildakt – Ausstellungen bringen ein enormes Spektrum an medialen, materiellen, temporalen und damit auch sinnesmodalen Konfigurationen mit sich, die sich nur schwer subsummieren oder gar pauschalisieren lassen. Deshalb verfolgt die Arbeit einen Ansatz, der jenes ›multiskalare‹ Spektrum aufzugreifen vermag, indem drei Formen bzw. Weisen ausdifferenziert werden, die jeweils beschreiben, wie respektive wodurch Ausstellungen etwas vollziehen. Zu diesen drei Formen gehören – so der hier entwickelte Ansatz– die Affordanz, die Affektion sowie die Konstituierung, die nun nähergehend erläutert werden.

Wenn wir uns in Ausstellungssituationen befinden, dann gestalten sich diese – unabhängig davon, wie die jeweilige Displayausführung und Szenografie aussehen – ganz grundsätzlich als Settings, die in irgendeiner Form einen ›Angebotscharakter‹ produzieren (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Setting_Verräumlichen*). Ob wir also dazu ›aufgefordert‹ werden, uns im Raum zu bewegen, die Arbeiten zu umgehen, einen Raumplan in die Hand zu nehmen oder gar im direkten ›partizipativen‹ Sinne etwas zu betätigen, es handelt sich stets um Affordanzen als eine Wirk- und Handlungsweise von Ausstellungen. Die ›Aufforderung‹ muss folglich als eine Aktivitätsform begriffen werden, die sich in der spezifischen Situation einstellt und deshalb – und darin liegt eine bedeutende Unterscheidung – nicht lediglich als von ›handelnden Subjekten‹ intendierte Formation aufgefasst werden kann. Gibson beschreibt es wie folgt: »The *affordances* of the environment are what *it offers* the animal, what *it provides* or *furnishes*, either for good or ill.« (Gibson 1986, 127) Während zweifelsohne etwa bestimmte architektonische ›Entscheidungen‹ dazu beitragen, dass sich z.B. bestimmte Bewegungschoreografien ergeben können[93], dürfen die Ereignishaftigkeit und materielle Involviertheit respektive ›Eigenaktivität‹ dessen nicht außer Acht gelassen werden. Wenn wir folglich die weiter oben angestellten Ausführungen zum Erscheinen aufgreifen, dann macht sich bei dieser Form, der Affordanz, bemerkbar, dass uns Objekte – oder ›Entitäten‹ – in ihrem umweltbezogenen und -resultierenden ›Angebot‹ erscheinen. Was sich – so

stellungsakts, versteht diesen aber als etwas, das von menschlichen Subjekten im Zuge des Ausstellens vollzogen wird (vgl. Bianchi 2007).

93 Als einen empirischen Ansatz zur Erforschung von Bewegungen im Ausstellungsraum vgl. Tröndle 2016.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gesehen ›andersherum‹ gedreht – einstellt, ist damit eine Verflechtung zwischen Wahrnehmung-*von* und Wahrnehmung-*dass*, wie Seel es differenziert (vgl. Seel 2003, 51). Grave, Holm, Kobi und van Eck betonen im Hinblick auf den Begriff der Affordanz außerdem, dieser zeichne sich vor allem dadurch aus, dass er sich von der Frage nach der jeweiligen Funktion absetze, was bedeutet, dass jene Dinge oder Entitäten nicht *per se* klassifiziert werden müssen (vgl. Grave et al. 2018, 10; s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Für die Frage nach der Aktivitätsform von Ausstellungen bzw. Ausstellungssituationen ergibt sich daraus eine Verflechtung zwischen einem aus den jeweiligen Situationen resultierenden Angebotscharakter, der sich zugleich in einer Ambiguität vollzieht. Mit *Poor Magic* gesprochen initiiert sich hierbei also ein Spiel, bei dem die Affordanz zu einem flimmernden Momentum wird: Die ambiguen ›Fleischsessel‹ fordern zum Sitzen auf, zugleich distanzieren sie sich von dieser Aufforderung und gestalten diese als ein Verbot (die Unberührbarkeit des Kunstobjekts). Im Setting einer verdunkelten Blackbox ereignet sich ein Kippspiel, bei dem sich unterschiedliche Modalitäten und Affordanzen überlagern und damit eine Situation generieren, die das Verhandeln dessen, was (wieder ›subjektbezogen‹ formuliert) in welcher Form berührt oder betätigt werden kann, zu ihrem eigenen Modus macht. Die Affordanz von Ausstellungen gestaltet sich folglich in Form von Angeboten, von sich abzeichnenden Möglichkeiten, die aber unentwegt sowohl mit der Ebene des institutionellen Gebots (wie etwa der Unberührbarkeit) als auch mit der Ebene von Entitäten und deren materiell-medialen Umgebungen ›spielen‹.

Die zweite Form, die hier erarbeitet wird, beschreibt die Ebene der Affektion und fokussiert vor allem die Materialität von Ausstellungssituationen. Im Sinne einer Ökologie von Materialien gestalten sich Ausstellungen als Versammlungen, die ›eigenaktiv‹ agieren. Es vollziehen sich Materialprozesse – seien es Alterung, Transformationen im Sinne von chemischen Reaktionen, Wechsel von Aggregatzuständen etc.[94] Das Material wird präsent – ob bezogen auf die konkreten künstlerischen Arbeiten oder aber auf die Szenografie, die Wände, die Sockel, die Fußböden etc. Und jenes Präsent-Werden der materiellen Eigenaktivität geht mit der Ebene der Affektion einher. So gestalten sich Ausstellungssituationen als multisensorische Ereignisse, d.h. als Ereignisse, die sich – wiederum von der Ebene ihrer Wahrnehmung aus gedacht – eine körperliche Adressierung evozieren, die sich nicht auf einen Sinn beschränken lassen, sondern in ihrer Multi- und Intermedialität und Materialität uns als ›multisensorisch wahrnehmende Subjekte‹ hervorbringen. Damit verorten wir uns explizit im Bereich des Enaktivismus (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), denn was Ausstellungssituationen mit der Aktivitätsform der Affektion vollziehen, ist das Markieren der sensomotorischen, umgebungssensitiven Ansprache. Die Ebene der Affektivität bzw. Affektion regt demnach eine sensuelle Involvierung

94 Siehe zum Thema des Zusammenspiels der Materialien Strässle/Kleinschmidt/Mohs 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

an bzw. mehr noch, sie produziert ›uns‹ als Wesen in einer multimodalen Wahrnehmungssituation. Jene Multimodalität wird auch in der Ausstellungssituation von *Poor Magic* präsent, denn, in einem extra abgetrennten und verdunkelten Raum verortet, initiiert es sowohl auf der Ebene des Visuellen, des Akustischen als auch des Sensomotorischen eine Ansprache, die jedoch nicht kontinuierlich ›stabil‹ bleibt, sondern stets Ambiguitäten entstehen lässt: flimmerndes Lichtverhältnis, Wechsel zwischen hell und dunkel, zwischen laut und leise, zwischen schnellen und langsamen Bildabfolgen des Videos, zwischen dem Sich-Zeigen der ›Fleischobjekte‹ als Sitzgelegenheiten und als ambigue Gebilde, zwischen Ekel und Berührungslust.

Die dritte Form besteht wiederum in der Konstituierung, verstanden als eine Aktivitätsform, die nicht nur die Ebene des Ästhetischen fokussiert, sondern Momente des Normierens und Habitualisierens ins Blickfeld rückt. Ausstellungen agieren demnach insofern normierende Gesten aus, als sie bestimme Verhaltensweisen fordern (z.B. Abstandnahme von Objekten, langsame Bewegung durch den Raum, Einwählen in eine ›*Zoom*-Sitzung‹ bei Online-Ausstellungen etc.). Ausstellungen werden demnach einerseits von bestimmten institutionellen Formationen generiert, erzeugen aber andererseits auch jene sozialisierend-institutionellen Effekte, indem sie das ›Erscheinen als Ausstellung‹, d.h. die Ausgestelltheit der jeweiligen Situation mitverhandeln – ob durch die Abstände zwischen skulpturalen Objekten, die Höhe der Bildhängung, die Installierungsweise einer Videoarbeit, die angebrachten Distanzklebestreifen auf dem Boden oder eben auch den Verzicht auf jedwede Markierungen. Die beteiligten Entitäten erlangen demnach eine Präsenz als ›Entitäten-in-Ausstellungen‹, mit denen eine bestimme Diskursivität einhergeht: Es vollziehen sich Habitualisierungen, es entstehen Figurationen, Narrationen, Wissen – und all das nicht zuletzt als ein Resultat von ephemeren, situativen bzw. ereignishaft begriffenen Eigenaktivitäten von Ausstellungen. So wird die Frage nach der Normativität sowie dem Habitus auf eine beinahe evidente Weise durch die Weise der Installierung von *Poor Magic* aufgeworfen: Wie sich verhalten, wenn sich ambigue Gestalten einer Leinwand gegenübergestellt zeigen? Wie bewegen, wenn der Raum ins Dunkle übergeht und keine Ränder mehr wahrnehmbar macht?

Die drei hier vorgestellten Formen – die Affordanz, die Affektion sowie die Konstituierung – liefern folglich, subsummierend gesprochen, drei Facetten der Eigenaktivität von Ausstellungen, ausgehend von der Vorstellung, dass diese nicht im passivistischen Sinne produziert und rezipiert werden, sondern so gesehen selbst ›handeln‹ und als *Agency* begriffen werden müssen. Ist es einerseits klar, dass es sich bei der vorgeschlagenen Dreiteilung um eine heuristische Trennung handelt, ermöglicht jene Teilung andererseits ein fokussiertes Herausgreifen von einem jeweils bestimmten Momentum der Eigenaktivität. Auf diese Weise können unterschiedliche Konfigurationen und Modalitäten adressierbar und beschreibbar gemacht werden, wohlwissend um ihre gleichzeitige Verflochtenheit.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

6. Fazit

Ausstellungen vollziehen etwas. Ausstellungen handeln. Ausstellungen generieren Wahrnehmungssituationen. In der Existenzweise Ausstellung erscheint etwas, und zwar auf eine Art, die sich insofern von anderen unterscheidet, als sie sich selbst zugleich mit ausstellt. All diesen Überlegungen ging das vorliegende Kapitel nach. Indem zunächst eine Auseinandersetzung mit der Ausstellungssituation *Poor Magic* (»Blind Faith«, 2018) stattfand, in der etwa Momente des Atmosphärischen, Kippspiele von Erscheinungsweisen und deren Ausgestelltheit thematisiert wurden, erfolgte dann eine genaue Fokussierung dessen, was unter Präsenz verstanden werden kann. Im Zuge dessen wurde in Anlehnung an Hans Ulrich Gumbrecht ins Blickfeld gerückt, dass Ausstellungen stets zwischen Sinn- und Präsenzeffekten oszillieren und sich auf diese Weise einem geschlossen verstandenen, hermeneutischen Zugang entziehen. Mit Affektstrukturen operierend initiieren Ausstellungssituationen nicht zuletzt leibliche Adressierungen, erzeugen ein Überkommen-Werden, generieren semantische Überschüsse. Darauffolgend fand eine Auseinandersetzung mit drei Begrifflichkeiten bzw. Phänomenen statt, die im Kontext von Ausstellungen stets als quasi-immaterielle Phänomene mitschwingen: Atmosphäre, Stimmung und Aura. Diese drei Phänomene, verstanden als ›Spuren‹ oder ›Realisierungen‹ von Präsenz, stellten dabei jeweils einen bestimmten, spezifischen Fokus heraus, wie etwa die Körper-Umwelt-Relation bei der Atmosphäre, das Moment des Sich-Einstimmens bei Stimmung sowie die ereignishafte und zugleich mit einem Entzug einhergehende Responsivität bei Aura. In einer Blow-Up-Bewegung wurde im nächsten Schritt der Begriff des Erscheinens diskutiert, der es ermöglicht hat, uns Wahrnehmungssituationen als solche anzuschauen und den Fokus auf Momente eines ereignishaften ›Sich-Zeigens‹ zu setzen. Im Zuge dessen wurden unterschiedliche Aspekte und Dimensionen des Erscheinens diskutiert und dabei die These aufgestellt, dass sich die Ausstellung als eine spezifische Existenzweise vor allem durch eine bestimmte Konfiguration der Erscheinungsweisen auszeichnet: Das bloße, das atmosphärische und das artistische Erscheinen (mit Martin Seel gesprochen) werden nicht lediglich überlagert, sondern erzeugen ein Kippspiel, das auf sich selbst verweist bzw. mit jenen Verweisen spielt. Schließlich wurde im letzten Teil des Kapitels der Fokus auf die Ebene der Eigenaktivität von Ausstellungen gelenkt, indem im Anschluss an Horst Bredekamps Bildakt der Ansatz eines Ausstellungsakts enzwickelt wurde. Demnach stand es im Fokus des Kapitels herauszustellen, dass Ausstellungen Gegenwarten generieren, darauf verweisen, sich entziehen, leibliche Involvierungen voraussetzen sowie bedingen und folglich nicht nur Situationen darstellen, in denen etwas präsentiert wird, sondern, eigenaktiv und ereignishaft verstanden, mit Erscheinungsweisen und Materialisierungen hantieren. Damit impliziert das Ausstellen *per se* eine Verflechtung, denn die Ebene der Erfahrung, der Rezeption muss zwangsläufig mit der Ebene

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Produktion einhergehend verstanden werden, jedoch ohne, dass jene beiden Ebenen als *a priori* festgesetzte zu begreifen sind, sondern als sich wechselseitig bedingende und generierende. Als Existenzweise initiiert die Ausstellung folglich ein jeweils ganz spezifisches Spiel mit Erscheinungsweisen und lässt Gegenwärtigkeiten entstehen, die zwischen unterschiedlichen Modalitäten oszillieren. Es kann der Versuch einer gesteigerten Hier-und-Jetzt-Erfahrung sein, ein Spiel mit Verweisen auf etwas Anderes, oder aber ein radikales Entziehen. Bei all dem wird aber deutlich, dass jedes Setting, jede materiell-mediale Konfiguration ganz eigene Wahrnehmungssituationen entstehen lässt, und ob in Form eines Onlineformats, einer VR-Erfahrung oder einem ›klassisch‹ verstandenen physikalischen Ausstellungssetting – stets geht es darum, sensitiv für Nuancen zu bleiben und die jeweilige Wahrnehmungssituation, die jeweilige Konfiguration von Präsenz ins Blickfeld zu rücken.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ZEITLICHKEIT _ RHYTHMISIEREN

Temporale Strukturen eruieren

1. Einleitung | S. 271
2. *Nightlife*: Eigenzeitlichkeit | S. 273
3. Rhythmisieren | S. 281
   Verzeitlichung | S. 284
   »Ye Olde Food« | S. 286
   Ritornell | S. 288
4. Gleichzeitigkeit | S. 291
   Interferenz | S. 292
   Chronoferenz | S. 293
5. (Dis-)Kontinuitäten | S. 297
   Aus-Setzen | S. 297
   Ereignis | S. 299
6. Fazit | S. 304

1. Einleitung

Dass Ausstellungen im weitesten Sinne auch ›Zeitphänomene‹ sind, macht sich auf eine mannigfaltige Weise bemerkbar. Fangen wir an, Ausstellungssituationen dahingehend zu befragen, fächern sich unterschiedliche Momente auf, die allesamt Zeitlichkeit implizieren sowie direkt oder indirekt ausagieren. Von Ausstellungsdauer, Öffnungszeiten über Besuchsdauer bis hin zu Fragen nach ›Materialzeiten‹, Verzeitlichung von Phänomenen im Modus des ›Zeigens‹ oder Produktion von Gegenwärtigkeit, zeigt sich das breite Spektrum dessen, was Ausstellungen im Hinblick auf Zeit adressieren. Diese Momente aufgreifend fokussiert das Kapitel deshalb Zeitlichkeit als einen Parameter von Ausstellungen, der es ermöglicht die Spe-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zifik zeitlicher Konfigurationen im Kontext von Ausstellung adressierbar und verhandelbar zu machen.[1]

Im Zuge dessen wird es im Kapitel nicht zuletzt darum gehen, aufzuzeigen, dass es Ausstellungen nicht einfach ›gibt‹, die wir dann benennen und beschreiben können. Ausstellungssituationen und Ausstellungen ›liegen‹ folglich nicht ›vor‹, sondern ereignen sich stets als Resultate von Verdichtungen und Metastabilisierungen – d.h. in ›intrarelationaler‹ Abhängigkeit von zeitlichen bzw. verzeitlichenden Prozessen und Praktiken. Ausstellungen werden demnach nicht als gegebene Formen begriffen, die schlicht institutionell begründet werden, sondern als metastabile Resultate von Operationalisierungen, die ihrerseits selbst hervorbringend agieren. Diese faltende Geste im Blick behaltend, erarbeitet das vorliegende Kapitel den Parameter der Zeitlichkeit heraus, der insbesondere die Prozesse und Praktiken des Rhythmisierens – verstanden als ein wechselseitig hervorbringender, ›intrarelationaler‹ Prozess – ins Blickfeld rückt.[2]

So wird im Verlaufe des Kapitels zunächst, ausgehend von zwei Ausstellungssituationen von Cyprien Gaillards *Nightlife* in Berlin und in Basel, die Frage nach Ausstellungsmodalitäten im Sinne eines ›temporalen Settings‹ aufgeworfen, um von dort aus den Begriff der Eigenzeitlichkeit im Kontext von Ausstellungen fruchtbar zu machen. Daraufhin wird – unter Einbezug von Ed Atkins »Ye Olde Food« in Düsseldorf – der Gedanke stark gemacht, dass sich in Ausstellungssituationen bestimmte Rhythmisierungen einstellen, die solche Momente wie Pausen, Leerstellen, Verdichtungen, Wiederholungen, Intervallisierungen u.Ä. ins Blickfeld rücken. Im Zuge dessen wird zudem der Begriff des Ritornells eingeführt, mit dem eine spezifische zeitliche Modalität von Ausstellungen in den Blick genommen wird. Im nächsten Teil rücken Ausstellungen als Versammlungen unterschiedlicher Zeitmomente (als temporale Ensembles) in den Fokus, indem das Phänomen der Gleichzeitigkeit ausgehend von zwei Begrifflichkeiten diskutiert wird: der Interferenz sowie der Chronoferenz. Am Ende des Kapitels werden Ausstellungen schließlich als Ereignisse befragt: als Phänomene des Aus-Setzens, die eine

1 Wie sich bereits in dieser Passage zeigt, werden bei einer Auseinandersetzung mit temporalen Phänomenen sowohl der Begriff der Zeit als auch der Zeitlichkeit präsent. Werden diese in manchen Diskursen synonym gebracht, oder aber, wie etwa bei Martin Heidegger (vgl. Heidegger 1953) in einer sich bedingenden Differenz zueinander bestimmt (s. hierzu etwa Kupke 2001), geht es in dieser Arbeit nicht darum, philosophische bzw. philosophiegeschichtliche Distinktionen zu erarbeiten, sondern die Thematik des Temporalen auf eine mannigfaltige Weise anzusprechen, die sich nicht primär für die Zeit als ein Abstraktum interessiert, sondern allem voran nach Prozessen in Ausstellungen fragt, d.h. nach Verzeitlichungen. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird im vorliegenden Kapitel deshalb überwiegend von Zeitlichkeit gesprochen.

2 Zur Thematik von vorausgreifender Nachträglichkeit des *Futur Antérieur* im Kontext technischer Prozesse und Artefakte vgl. Hayles 2017, 144.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

polyvalente zeitliche Struktur implizieren und damit unauflösbar sowohl mit Kontinuitäten als auch mit Diskontinuitäten hantieren.

2. *Nightlife:* Eigenzeitlichkeit

Berlin. Eine kleine, überschaubare Ansammlung von Menschen vor den Türen markiert den Eingang: Hier geht es (gleich) weiter, zur nächsten Etappe der 2018 im Gropius Bau stattfindenden Ausstellung »Welt ohne Außen« (vgl. Berliner Festspiele 2018b). Doch bevor es weitergehen kann, muss zunächst der Wartemodus ausgehalten werden, denn die ›Sichtung‹ beginnt zu festgesetzten Zeiten und erlaubt nur einer bestimmten Personenanzahl das gleichzeitige ›Rezipieren‹. Die Wartepause überbrückt, kann nun der dunkle Raum, mit einer 3D-Brille ausgestattet, betreten werden. Das Hineintreten sowie Sich-Verteilen auf dem Boden der Blackbox des Screeningraums markieren ritualisiert den Anfang der Videoarbeit: Cyprien Gaillards *Nightlife* (2015) setzt mit den Tönen des Refrains *I was born a loser* aus dem Song *Black man's world*[3] (Alton Ellis, 1969/1970)[4] sowie mit den ersten Bildern der zerstörten Denker-Skulptur von Auguste Rodin auf dem Platz vor dem Cleveland Museum of Art ein. Die 14:56 Minuten dauernde 3D-Videoarbeit greift fünf verschiedene Szenen bei Nacht auf, allesamt menschenleere Orte, die aus unterschiedlichen Perspektiven umkreist werden. Zu den visuell repräsentierten Akteuren gehören, neben der teils zersprengten Rodin-Skulptur, auch Feuerwerkskörper, aber vor allem – gleich in mehreren Szenen – Pflanzen: eine Eiche, Palmenblätter sowie eine wuchtige, großgewachsene Zypresse, die sog. *Hollywood Juniper*[5]. Was auf den ersten Blick nicht direkt ersichtlich ist, ist die Konnotation und historische Aufladung der gezeigten Orte, denn die Bilder, die insbesondere im Hinblick auf Momente der Zerstörung vereint werden, greifen verweishaft die Thematik von Rassentrennung, Nationalismus und Aneignung bzw. Assimilation auf.[6]

---

3 Verwiesen sei hier auf eine Publikation, die die Thematik von Zeitlichkeit und Rassismuserfahrung verschränkt: Hartman 2016.

4 Angaben zum Sound: Soundtrack © BLACK MAN'S WORLD Performed by Alton Ellis, (P) 1970 Sanctuary Records Ltd., a BMG Company, Courtesy of BMG Rights Management GmbH. Written and composed by Alton N. Ellis, published by Haka Taka Music, Courtesy of Melodie der Welt GmbH & Co. KG. © BLACK MAN'S PRIDE featuring the performance of Alton Ellis is licensed by Jamaica Recording and Publishing Studio Limited, 13 Studio One Boulevard, Kingston 5, Jamaica. Written and composed by Alton Ellis, published by Third Side Music o/b/o Jamrec Music, Courtesy of Rückbank Musikverlag Mark Chung.

5 Siehe hierzu die Beschreibung auf der Website des K20 in Düsseldorf, wo die Arbeit 2016 bereits ausgestellt wurde (Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2021a).

6 Zu den gezeigten historischen Orten gehören etwa ein ehem. Aufmarschort aus der NS-Zeit am Olympiastadion in Berlin (Feuerwerk); der Platz vor dem Cleveland Museum of Art nach

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

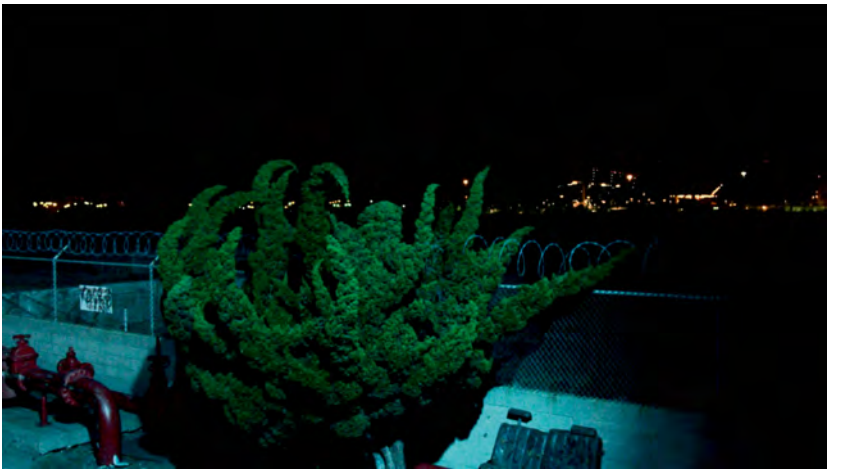


Abb. 14: Cyprien Gaillard: Nightlife (Film still), 2015. © Cyprien Gaillard. Courtesy of the artist and Gladstone Gallery (New York, Brussels, Seoul) and Spüth Magers (Berlin, London, Los Angeles, New York).

Die fokussierten Akteure sind im Verlaufe des Videos in kontinuierlicher Bewegung, die Feuerwerkskörper, die vor allem im letzten Teil der Arbeit präsent werden, beleuchten in ihrem eigenen Rhythmus den nächtlichen Himmel. Doch insbesondere wird die Bewegung – aufgrund ihrer Expressivität und Exzessivität – in den Szenen spürbar, in denen die Pflanzen ins Bild rücken. Die Palmenblätter, bunt angestrahlt bei nächtlicher Dunkelheit, zerflattern im Wind, während sich die Zypresse in einer extremen Materialität und visueller Haptik am Drahtzaun zerreißt (s. Abb. 14). Diese ohnehin sehr präsenten Bewegungen werden des Weiteren durch die ›Kamerabewegungen‹ verstärkt, die einen weichen und kontinuierlichen Fluss erzeugen, gleichzeitig aber auch Nähe- und Distanzbewegungen vollziehen, sodass wir uns teils durch die *Zoom-In*-Bewegung inmitten der Blätter zu befinden scheinen, um dann wieder herausgezoomt zu werden und uns vom exzessiven Pflanzengeschehen zu entfernen. Diese verführende Geste von Nähe und Distanz wiederholt sich auch auf der Soundebene. Während das neun Sekunden lange Fragment *I was born a loser* kontinuierlich wiederholt wird, changiert die akustische Ebene: mal wird es lauter, mal leiser. Der Sound verstumpft an bestimmten Stellen und produziert dadurch ebenfalls ein Nähe-Distanz-Wechselspiel, so, als würden wir uns auf das Geschehen zu und dann wieder – im fließenden Übergang – vom Geschehen fortbewegen.

---

einem (linksmilitanten) Bombenanschlag, bei dem die Rodin-Skulptur beschädigt wurde, das Gelände der James Ford Rhodes High School in Cleveland (vgl. Schwichtenberg 2015).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



Abb. 15: Cyprien Gaillard: Nightlife (Film still), 2015. © Cyprien Gaillard. Courtesy of the artist and Gladstone Gallery (New York, Brussels, Seoul) and Sprüth Magers (Berlin, London, Los Angeles, New York).

Die Kamerabewegung gestaltet sich durchwegs als fluide und nimmt eine umkreisende Geste auf. Das langsame Herantasten wie bei Rodins Skulptur, aber auch die überschauende Sicht von Oben der Stadionsequenz (s. Abb. 15) erzeugen auf diese Weise ein kontinuierlich-immersives Im-Bild-Sein, das zwar Momente des Wechselspiels zwischen Sich-Entfernen und Sich-Annähern innehat, beides aber in einem Überschussmodus zu vollbringen vermag, was schließlich dazu führt, dass es in dem Moment der Intensität kein ›Außen‹ mehr gibt. Wir sind im Bild, visuell eingenommen von der Hypermaterialität der Pflanzen, und zugleich rhythmisiert sowohl von der Bewegung der Kamera und den Schnitten als auch von den neun Sekunden aus *Black man's world*.

Basel. Bei der Eröffnung der Einzelausstellung »Roots Canal« von Cyprien Gaillard im Museum Tinguely (16. Februar-5. Mai 2019) wurde *Nightlife* in einer Konstellation mit einer großflächigen Baggerschaufelinstallation, einer Bilderreihe sowie einer weiteren Videoarbeit (*Koe*, 2015) gezeigt (vgl. Museum Tinguely 2020). In einem weiträumigen, abgetrennten Raum lief die Arbeit in einem Loop und ermöglichte so das kontinuierliche Einsteigen ohne festgesetzte Zeitpunkte, sodass die Rezeption ab einer ›nicht-kuratierten‹ Stelle einsetzen konnte. Ohne klar markierten Anfangs- und Endpunkt wurde *Nightlife* zu einer Erfahrung, bei der das jeweilige Sich-Einlassen auf die Arbeit zu einem selbstverhandelten Moment wurde, wodurch schließlich – neben der Soundebene mit dem sich kontinuierlich wiederholenden Refrain – die gesamte Arbeit in ihrer Zirkularität verstärkt wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Für unsere Auseinandersetzung bieten die beiden angeführten Beschreibungen somit ein Bündel an Fragen, die Zeitstrukturen fokussieren. Die zugespitzte Gegenüberstellung von zeitlichen Festsetzungen einerseits (das Benennen eines klaren Anfangspunktes in Berlin) sowie der Betonung der Zirkularität (Dauerschleife in Basel) andererseits verweisen auf mehrere diskursive Stellen. So werden auf diese Weise sowohl Fragen nach Rezeptions- und Erfahrungsmodalitäten als auch Fragen nach Zeitlichkeitsproduktionen und -ökonomien in Ausstellungsettings aufgegriffen. Über die Frage nach den ästhetischen Rezeptionsbedingungen hinausgehend, markieren die beiden beschriebenen temporalen Settings folglich auch Fragen nach der Zeit im institutionellen Sinne und deuten an, dass die Thematik der Zeitlichkeit als ein komplexes, überlagertes Gefüge in den Blick genommen werden muss.

So wird bei Gaillards *Nightlife* – sowohl durch die Arbeit selbst als auch durch die Art und Weise ihrer Einbettung innerhalb vom jeweiligen Ausstellungssetting – die Frage nach Rezeptionsmodalitäten aufgeworfen. ›Vorchoreografierte‹, gerichtete Zeitstrukturen auf der einen sowie Loops bzw. Dauerschleifenbewegungen auf der anderen Seite markieren zunächst zwei Modi, die verschiedene Setzungen – damit einhergehend aber auch temporale Strukturen – offenlegen. Während die ›Einlasszeiten‹ eine Form von Regulierung erzeugen und dadurch eine Taktung vorgeben (die damit sowohl das Warten als Praktik als auch das Benennen eines Anfangs und eines Endpunkts mitaufnimmt), generieren die Loops eine Struktur, die zunächst ein ambigues Zeitverhältnis produzieren. Demnach bekommt die Zeiterfahrung, kontrastierend und zugespitzt gesprochen, eine gewisse settingsbezogene ›Singularität‹ und Offenheit, denn zumindest die jeweiligen ›Anfangsmomente‹ setzen sich ganz situativ zusammen. Auf diese Weise generiert die Erfahrungsmodalität eine andere Strukturierung: Statt einer die Linearität und Kontinuität betonenden Geste wird das Zirkuläre ins Spiel gebracht und damit ein Verhältnis erzeugt, das zwar gerichtete, aber dennoch ›unbestimmtere‹ Erfahrungssituationen produziert. Betont das Setting in Basel die zeitliche Quasi-Unbestimmtheit, da es nicht auf die Erfahrung eines festgesetzten Anfangspunktes insistiert, zeigt sich die Situation in Berlin als eine Quasi-Aufführungssituation, die vor allem die Ebene des Institutionellen wiederholt bzw. verstärkt reproduziert.

Was durch diese Gegenüberstellung ins Blickfeld rückt, sind zugleich mehrere Momente, denn wir bewegen uns – je nach Skalierung – sowohl *in* der Arbeit als auch im jeweiligen Ausstellungssetting. Zoomen wir ein wenig hinein und fokussieren uns auf die jeweilige Screeningerfahrung, dann lassen sich bestimmte Momente markieren, die sich im Zuge dessen ereignen. So erfahren wir mit *Nightlife* eine Arbeit, die zwar einerseits eine Dauer von 14:56 Minuten aufweist, zugleich aber ein Zeitverhältnis produziert, das sich nicht nach dieser mechanistisch bzw.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

physikalisch[7] verstandenen Zeit ausrichtet. Eben jene Zeit wird in *Nightlife* zu einer nicht primär erspürten. Durch die Refrainwiederholung wird eine Taktung geschaffen, die sich aber nicht schlicht als eine ›auferlegte‹ Struktur beschreiben lässt, sondern als eine Wiederholungsschleife, die uns immer stärker hereinzieht und dazu führt, dass wir – als affektiv adressierte Körper – mit der fluiden Wiederholungsbewegung mitgehen. Auf diese Weise finden wir uns in einer Erfahrungssituation wieder, die einerseits repetitiv, gleichzeitig aber fortführend ist. Denn trotz der kontinuierlichen Wiederholung des Refrains ziehen die Bilder weiter: Alles ist in einer stetigen Bewegung, in einem Fluss, was damit eine zeitliche Ambivalenz produziert. Die Bildebene der Arbeit schreitet voran, während wir akustisch in einer Wiederholung landen, ohne dabei jedoch darin ›festzuhängen‹. *Nightlife* wird damit zu einer affektiv geladenen Dauerschleife, die einerseits mit Wiederholungen operiert, zugleich aber Narrativität erzeugt: zirkulär und fortschreitend zugleich. In und mit der Wiederholung vollzieht sich die Bewegung weiter und bringt eine Zeitlichkeitserfahrung hervor, die sich in einem gleichmäßigen Fluss zugleich von der ›physikalischen‹ Zeit differenziert.

Wenn wir jedoch eine kleine *Zoom-Out*-Bewegung vornehmen und wieder beim jeweiligen Ausstellungssetting ansetzen, dann wird deutlich, inwiefern die eingangs angeführte Gegenüberstellung von Berlin und Basel über das bloße Benennen einer alternativen ›Präsentationsart‹ hinausgeht. Die zeitliche Ambivalenz, die sich, wie bereits skizziert, in der Verflechtung zwischen Zirkularität und Gerichtetheit ereignet, gestaltet sich je nach Setting jeweils in einer anderen Form. So installiert sich die Ausstellungssituation in Berlin als ein ›isolierter‹ Sondermodus, als ein ›abgekapseltes‹ zeitliches Verhältnis, das *Nightlife* zu einem ›gerahmten‹ Event macht. In Basel wird es dagegen zu einem quasi-eigenständigen Parallelgeschehen, zu einer Situation, die ein unmarkiertes Hinzutreten erlaubt und dadurch die Kontinuität der ambivalenten Wiederholungbewegungen fortschreibt. Damit rückt für uns die Überlegung ins Bild, dass die Zeitlichkeitsverhältnisse sich ganz situativ einstellen und damit schon immer – mit Machail Bachtin gesprochen – als chronotope Verhältnisse befragt werden müssen (vgl. Bachtin 2008). Das Fokussieren jener Verhältnisse führt uns damit zu dem Gedanken, dass Ausstellungssituationen gänzlich eigene zeitliche Konfigurationen – Eigenzeitlichkeiten – aufweisen.

In seinem Beitrag im Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten (2020) thematisiert Michael Bies mitunter den Umstand, dass der Begriff der Eigenzeit besonders

7 In Anlehnung an Heidegger unterscheidet Martin Seel etwa zwischen physikalischer und historischer Zeit: »In diesem Sinn unterscheidet sich ein Begriff der homogenen (physikalischen) Zeit – derjenigen, der jedes und alles *ausgesetzt* ist – von einem Begriff dimensionierter (historischer) Zeit – derjenigen, zu der sich ein seiner selbst bewußtes Dasein notwendigerweise *verhält*.« (Seel 2007, 40)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schwer zu greifen sei, was u.a. auf unterschiedliche Kontexte und Diskurse seiner Verwendung zurückgehe (vgl. Bies 2020, 87).[8] Außerdem suggeriere der Terminus durch seine »unscheinbar[e]« (ebd.) Art eine Anschlussfähigkeit, die es schließlich zur Folge habe, dass dieser nicht selten eine Verwendung findet, die keinen Bezug zu den bisherigen Ansätzen nimmt (vgl. ebd.). Vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Verwendungskontexte nennt Bies vier Beispiele: die Verwendung durch den Physiker Hermann Minkowski im Kontext der Relativitätstheorie; die lebenswissenschaftliche Auslegung bei Thure von Uexküll; Eigenzeit in der doppelten Bestimmung als Erfahrung und eigene Zeitstruktur eines Kunstwerks bei Hans-Georg Gadamer sowie die Konnotation als Zeitgefühl in der soziologischen Betrachtung bei Helga Nowotny.[9] Trotz der Polyvalenz verweise der Begriff der Eigenzeit damit, subsummierend gesprochen, auf ein bestimmtes Verständnis von Zeit, die sich »*erstens* gegen eine ›absolute‹ und ›abstrakte Zeit‹ wendet, die sich *zweitens* von anderen ›Eigenzeiten‹ oder eben ›Fremdzeiten‹ absetzt, ja sich eigentlich erst in Differenz zu ihnen konstituiert und die *drittens* eine Affinität zum Wahrnehmbaren und, was nicht dasselbe heißen muss, zum Ästhetischen zeigt« (ebd., 93).

Im Kontext unserer Auseinandersetzungen mit Ausstellungen gestaltet sich insbesondere die Ebene des Ästhetischen, die sich bereits etwa auch bei Gadamer nachzeichnen lässt, von besonderem Interesse. So spezifizieren Michael Gamper und Helmut Hühn den Begriff der Eigenzeit insoweit, als sie von ›ästhetischen Eigenzeiten‹[10] sprechen. Diese beschreiben sie wie folgt:

> »Ästhetische Eigenzeiten werden als exponierte und wahrnehmbare Formen komplexer Zeitgestaltung, -modellierung und -reflexion verstanden, wie sie einzelnen Gegenständen bzw. Subjekt-Ding-Konstellationen eigen sind. […] Derart organisierte Gebilde formieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anders, als sie in der linearen Zeit erscheinen. Es werden so Zeitdimensionen mobilisiert, die zur Funktionszeit quer liegen, umgekehrt können Ästhetische

8 An der Stelle zeichnet es sich als eine produktive Frage ab, wie zwischen Eigenzeit und Eigenzeitlichkeit unterschieden werden kann. Gamber und Hühn verwenden die Begrifflichkeiten überwiegend synonym (vgl. Gamper/Hühn 2014, 25). Zwar kann dieser Frage hier nicht entfaltend nachgegangen werden, dennoch sei darauf verwiesen, dass im Produktiv-Machen der Begriffe im Zusammenhang mit Ausstellungen die Terminologie der Eigenzeitlichkeit verwendet wird, um damit, wie etwa auch im Band von Christian Kupke herausgestellt wird (vgl. Kupke 2001), Erfahrungsmodalitäten zu implizieren.

9 Außerdem konstatiert Bies einen Anstieg der Verwendung des Eigenzeitbegriffs seit den 1990er Jahren und führt in diesem Kontext die Systemtheorie an, denn Niklas Luhmann verwende den Begriff in dem Sinne, dass die Eigenzeit eine Zeit beschreibt, »die soziale Systeme benötigen, um die sie konstituierenden Operationen in Gang zu bringen und in Gang zu halten« (Luhmann 1990, 120; zit.n. Bies 2020, 93).

10 Siehe hierzu das DFG-Forschungsprojekt »Ästhetische Eigenzeiten« (2013–2021) sowie die im Rahmen dessen erschienenen Publikationen (vgl. Richter 2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Eigenzeiten aber auch auf als ›chaotisch‹ erfahrene Zeiterscheinungen ordnend und strukturierend reagieren.« (Gamper/Hühn 2014, 23f.)

In ihrem einleitenden Text zum Band »Ästhetische Eigenzeiten« (2019) betonen auch Michael Bies und Michael Gamper, dass Objekte deshalb eigenzeitlich seien, »weil sie sich, ob affirmativ oder negierend, in eigensinniger Weise auf Prozesse der Synchronisierung beziehen. Die globalen Tendenzen einer Relationierung aller Zeitordnungen sind zugleich die Voraussetzung und der Motor von Eigenzeiten.« (Bies/Gamper 2019, 15) Timo Skrandies spricht wiederum von medialen Eigenzeiten[11] und beschreibt diese als »Resultat ästhetischer Gestaltungen« (Skrandies 2020, 371). Dabei unterscheidet Skrandies jene Eigenzeiten von der sog. ›Realzeit‹, d.h. unserer komplex gefalteten, gelebten Zeit. Jedoch stehen Realzeit und (medial-ästhetische) Eigenzeit damit nicht etwa in einem dialektischen Verhältnis zueinander, sondern gestalten sich in »intrarelationaler Dynamik« (ebd., 372). Folglich verlagert sich die Aufmerksamkeit damit auf Relationen und Konfigurationen, denn Eigenzeitlichkeit wird nicht im Sinne einer ›Objektimmanenz‹ gedacht, sondern als ein Resultat von Praktiken. Mit Skrandies' Betonung der intrarelationalen Dynamik rückt zugleich der prozessontologische Ansatz in den Fokus, mit dem jene von Gamper und Hühn angesprochene Synchronisierung in dem Sinne verstanden werden kann, dass Objekte just in diesem Prozess, als ›metastabile‹ Resultate ›eigenzeitlich‹ werden.

Diesen Gedanken aufgreifend, zeichnet sich damit eine Produktivität ab, die mit der Verwendung des Begriffs der Eigenzeit bzw. Eigenzeitlichkeit im Kontext von Ausstellungen einhergeht. Demnach lautet die These des Kapitels, dass Ausstellungen ihre jeweils ganz spezifische Eigenzeitlichkeit aufweisen, die sich jedoch nicht nur auf Objekte (im Sinne künstlerischer Arbeiten) oder auf Subjekt-Objekt-Konstellationen im Sinne eines Rezeptionsmoments bezieht, sondern die jeweilige Ausstellungssituation in einem sich stetig verändernden, dynamischen und nicht zuletzt materiellen Sinne in den Blick nimmt.[12] Die Eigenzeitlichkeit ereignet sich damit in und mit einem komplexen ›Agencement‹ der jeweiligen Ausstellung bzw. Ausstellungssituation (s. Kapitel *Agencement_Materialisieren*), das sich ebenfalls mitverändert. Während Bies und Gamper betonen, dass »Zeiterfahrung und Zeitreflexion […] deshalb unhintergehbar an die Darstellungskraft von ästhetischen Verfahrensweisen, also an das Zusammenspiel von sinnlich perzipierbaren Techniken, Symbolen, Medien und Institutionen gebunden« seien (Bies/Gamper 2019, 9), stellt das Fokussieren von Ausstellungssituationen als eigenzeitlichen Agencements vor allem – mit Karen Barad gesprochen – die ›Intraaktivität‹ (vgl. Barad 2012) dessen

11 Unter medialen Eigenzeigen greift Skrandies etwa die Echtzeit im Film auf (vgl. Skrandies 2020, 371).

12 Hier lässt sich eine Anknüpfung an Skrandies' Begriff der Materialzeit nachzeichnen (vgl. Skrandies 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

heraus. Die Akteure bzw. die jeweiligen Ebenen wie etwa Medien oder Institutionen sind demzufolge insofern auch Teil von jenen Agencements, als sie diese mitbedingen, zugleich aber mitunter aus den jeweiligen Konfigurationen resultieren.

Kehren wir nun erneut zu unserer Auseinandersetzung mit Cyprien Gaillards *Nightlife* zurückt, dann macht sich die Thematik der Eigenzeitlichkeit auf unterschiedlichen Ebenen bemerkbar. Mit den vorangestellten Überlegungen wurde bereits markiert, dass an dieser Stelle von Eigenzeiten oder Eigenzeitlichkeiten zu sprechen nicht bedeutet, diese ›objektimmanent‹ zu verorten, d.h. *Nightlife* ›hat‹ nicht einfach eine – wenn man so will ›überzeitliche‹ – Eigenzeitlichkeit, sondern diese resultiert bzw. metastabilisiert sich als Folge von Relationen. Folglich wäre nicht viel damit gewonnen, würden wir mit Eigenzeitlichkeit etwa die Dauer einer Videoarbeit oder die Laufzeit einer Ausstellung bezeichnen, obwohl auch diese Momente insofern eine Rolle spielen, als sie mit dazu beitragen, was wir weiter oben mit dem Begriff des Agencements einer Ausstellung beschrieben haben, d.h. mit ihrer ganz spezifischen Weise der Konfiguration von Ebenen und Elementen (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Die Eigenzeitlichkeit von Ausstellungen beschreibt sich vielmehr als eine komplexe Versammlung zeitlicher Momente, die die Ausstellung produziert und aus denen sie wiederum selbst resultiert. Wie die Gegenüberstellung von zwei Ausstellungssituationen von *Nightlife* demnach aufzeigt, gestaltet sich das jeweilige Zeitverhältnis auf eine jeweils ganz spezifische Weise, in Abhängigkeit davon, welche Modalitäten und Techniken, d.h. welche medialen und materiellen Spezifika (wie etwa der Loop in Basel oder die lineare Taktung in Berlin) jeweils prägend sind.

Die jeweilige Eigenzeitlichkeit von *Nightlife* erschließt sich demzufolge nicht lediglich etwa aus der ›Dauer‹ der Arbeit, der ›physikalischen Zeit‹, sondern gestaltet sich ausgehend von dem jeweiligen ›temporalen Setting‹. Damit rücken ebenfalls die räumlichen Bedingungen in den Vordergrund, genauso wie die Beschaffenheit des Bodens, auf dem wir Platz nehmen oder das jeweilige Tempo, mit dem die anderen Ausstellungsbesucher:innen sich durch den Raum bewegen. Wie sich darin aber bereits andeutet, wäre es jedoch ebenfalls ein Kurzschluss, das temporale Setting als eine gegebene Größe zu begreifen, die die Eigenzeitlichkeit als ›Rahmung‹ bedingt, sodass man schlussfolgern könnte, die Eigenzeitlichkeit von *Nightlife* in Berlin ließe sich genauso wie die in Basel als ein feststehender Faktor auffassen. Stattdessen ist Eigenzeitlichkeit primär als ereignishaft zu denken, denn diese impliziert eine Wahrnehmungssituation und realisiert bzw. materialisiert sich als Metastabilisierung immer wieder – situativ – neu. Von der Eigenzeitlichkeit einer Ausstellung bzw. Ausstellungssituation zu sprechen, erlaubt es demzufolge, die Thematik in den Fokus zu rücken, auf welche Weise sich die jeweiligen Zeitverhältnisse in einer Ausstellung gestalten, d.h. etwa welche spezifischen Überlagerungen, Dehnungen, Raffungen, Einschübe o.Ä. sich im Zuge einer bestimmten Ausstellungssituation vollziehen. In Anlehnung etwa an Philippe Dubois ließe sich hier von einer temporalen

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›Figuration‹ sprechen.[13] Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen und insbesondere der Betonung des metastabilisierenden Moments stellt sich für uns in Folge die Frage, *wie* und *wodurch* bzw. *worin* sich die jeweiligen Eigenzeitlichkeiten ›realisieren‹ – oder, stärker von einer Materialitätsebene ausgehend gesprochen – ›materialisieren‹. Damit kommen wir zum Moment des Rhythmisierens.

3. Rhythmisieren

In ihrer Einleitung zum Band »Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting« (2014) beschreiben Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff und Thomas Weski die Ausstellung wie folgt: »The exhibition manifests itself as a transdisciplinary and transcultural set of spatial-temporal relations, which as such is structurally organized in a time-based way.« (von Bismarck et al. 2014, 8) Wie bereits mit der Besprechung von *Nightlife* vorgezeichnet, inhärieren Ausstellungen komplexe Zeitverhältnisse. Allerdings bilden diese Verhältnisse nicht lediglich etwas, *wonach* sich Ausstellungen ausrichten, sondern gemeint ist damit – wie auch der bereits angeführte Begriff der Eigenzeitlichkeit zeigt – eine, erneut mit Skrandies gesprochen, ›intrarelationale‹ Dynamik, d.h. eine wechselseitige Hervorbringung zeitlicher Konfigurationen. Dementsprechend gestalten sich Ausstellungen damit einhergehend als etwas, was wir weiter oben als ›temporale Settings‹ bezeichnet haben. Gleichzeitig generieren sie selbst Zeitlichkeiten: Pausen, Beschleunigungen, Wiederholungen. In eine Videoarbeit versunken vergehen 40 Minuten wie im Flug, während das Warten auf einen freien Platz in der Blackbox oder gar vor dem Kassenhäuschen Unterbrechungen oder auch Dehnungen produziert. So gesehen operieren Ausstellungen mit Intervallisierungen und Rhythmen.[14] Rücken wir das Moment des Rhythmisierens verstärkt in den Fokus, dann lässt sich zunächst eine Ebene vorzeichnen, die zeitlich-normierende Praktiken aufgreift. ›Formal‹ betrachtet sind Ausstellungssituationen in der Regel durch eine grundlegende normierende zeitliche Rahmung – oder nennen wir es hier eher Taktung – gekennzeichnet: Öffnungszeiten, Dauer der Ausstellung etc., die durch solche Veranstaltungsformen wie die Preview, die Vernissage, die Finissage etc. rituell markiert werden. Besonders auffallend wird diese Ebene von Zeitstrukturen vor allem aber gerade bei solchen Formaten, die entweder mit extremen Zeitraffungen arbeiten (wie etwa Pop-Up-Ausstellungen) oder eine andere Form des Zeitverhältnisses mitreinbringen – sei es bei Wanderausstellungen, dem Konzept der Dauerausstellung

13 Der Begriff der Figuration wird vor allem im Kap. *Objekt_Konfigurieren* eingehend entfaltet.

14 Siehe zur Thematik des Intervalls Doetsch 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

oder Ähnlichem. Im Hinblick auf Zeitstrukturen haben wir es bei Ausstellungssituationen folglich schon immer mit teils trivial erscheinenden, aber dennoch ganz entscheidenden Fragen zu tun, die neben beispielsweise ökonomischen Bedingungen auch repräsentative oder politische Dimensionen aufrufen. Welche Auswirkungen hat beispielsweise eine zeitliche ›Verknappung‹ im Hinblick auf die Rezeptionspraktik und -ethik? Welche Statements werden dadurch gesetzt, dass eine bestimmte Ausstellung zeitlich besonders ausgedehnt wird und damit eine Form von Bedeutsamkeit im Hinblick auf eine symbolische Ordnung impliziert? Was produzieren Ankäufe im Hinblick auf Repräsentationsfragen oder welche Implikationen gehen mit sonstigen ›Entfristungen‹ von eigens temporär angelegten Projekten einher? Die Frage der formalen Rhythmisierung – nicht zuletzt auch der institutionellen temporal-ökonomischen Form – scheint folglich nicht minder von Bedeutung zu sein und gleichzeitig aber auch ganz entscheidende ästhetische Implikationen nach sich zu ziehen.[15]

Wie Johannes Grave in seinem Text »Form, Struktur und Zeit« (2016) beschreibt, wurde der Begriff des Rhythmus[16] um 1900 in die Diskurse der bildenden Kunst eingeführt, in der Hoffnung, durch diesen die »Lebendigkeit« (Grave 2016, 146) der Bilder und ihre Energien sowie die affektiven Wirkungen formal-strukturell auffassen zu können.[17] Christian Grüny stellt daneben heraus, dass der Begriff des »*rhythmós* ursprünglich alles andere als auf Musik festgelegt [war], sondern bezeichnet laut Émile Benveniste schlicht und einfach Form – ›die Form in dem Augenblick, in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, flüssig ist‹« (Grüny 2013, 150; vgl. Benveniste 1974, 370f.). In seinen Betrachtungen im Hinblick auf die Form fokussiert sich Grave auf die rezeptionsästhstische Temporalität des Bildes (vgl. Grave 2016,

15 So spricht Martin Seel in seinem Text »Form als eine Organisation der Zeit« (2007) davon, dass ästhetische Formverhältnisse allem voran als Zeitverhältnisse zu begreifen seien und betont dabei zugleich die Interdependenz zwischen Zeit und Raum (vgl. Seel 2007, 34). Im Hinblick auf die Künste und ihre Form heißt es weiter: »die Künste [leihen] uns eine andere Zeit. Das ist der Sinn ihrer Form. Die Form ihrer Werke *gibt* uns Zeit; die läßt uns die Zeit ihrer Form erfahren. Sie verstrickt uns in den Rhythmus ihrer Gestalten. Dadurch *nimmt* sie uns Zeit, die wir nicht länger zur eigenen Verfügung haben; sie übernimmt ihre Gestaltung für die Weile, in der wir ihrer Bewegung ausgesetzt sind. Die Form der Kunst also gibt uns Zeit, indem sie uns Zeit nimmt, und nimmt uns Zeit, indem sie uns Zeit schenkt. […] Sie läßt uns in einer verwandelten Gegenwart sein.« (Ebd., 37) Hierbei scheint es jedoch von entscheidender Bedeutung zu sein, Zeit nicht als etwas Festgesetzt-Geschlossenes zu begreifen, das gegeben oder genommen werden kann, sondern als etwas, das sich stets *in* der Gegenwart und *als* Gegenwart realisiert.

16 Für eine einschlägige Beschäftigung mit dem Begriff des Rhythmus im kunstwissenschaftlichen Kontext s. etwa Gibhardt 2020.

17 Ausgehend von Gottfried Semper wurde der Rhythmusbegriff, wie Grave herausstellt, auch auf die Architektur übertragen. Um 1900 erfolgte schließlich auch ein Transfer in die bildende Kunst (vgl. Grave 2016, 146).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

139) und betont den Wahrnehmungsprozess: »Erst im betrachtenden Nachvollzug kann das räumliche Nebeneinander von Elementen die dem Rhythmus eigene zeitliche Qualität gewinnen.« (Ebd., 148) Grüny greift in seinen Überlegungen zwar ebenfalls den Wahrnehmungsprozess auf, stellt vor allem aber auch die Aktivität auf der Seite des Bildes heraus: »Die Zeitlichkeit des Bildes zeigt sich in seinem Anschauen. Dennoch geht es an der Sache vorbei, diese Zeitlichkeit allein der Betrachtung zuzuschlagen und das Bild davon auszunehmen, und insofern möchte ich von *Realisierung* statt von Rezeption oder gar Wirkung sprechen.« (Grüny 2013, 151)[18] Währenddessen betont Grüny ebenfalls, dass der Rhythmus sich nicht lediglich in einem Nebeneinander von Strukturmerkmalen erschöpfe (vgl. ebd., 152). Folglich geht es, wie im Kapitel *Agencement_Materialisieren* sowie *Objekt_Konfigurieren* aufgezeigt, nicht lediglich um das Moment der Konstellation, verstanden als eine Versammlung von abgrenzbaren, ›autonomen‹ Entitäten, die in einer bestimmten Situation ›ko-existieren‹. So weist auch Grave darauf hin, dass es problematisch wäre zu suggerieren, dass Bilder aus klar nachvollziehbaren, distinkten, formalen Elementen und Kompositionen bestehen (vgl. Grave 2016, 150). Die formalen Elemente im Bild seien nicht als »gegebene, eindeutig und endgültig abgrenzbare Grundeinheiten« (ebd., 158) zu verstehen, denn auch diese unterliegen einer differenziellen Logik: »Im Bild addieren sich nicht einfach zahlreiche Spuren des Entstehungsprozesses nebeneinander auf, die dann in einem zweiten Schritt Relationen eingehen könnten.« (Ebd.) Damit verlagert sich der Fokus hin zur Frage nach Komposition (vgl. ebd., 149) und rückt Relationierungen in den Vordergrund.[19] Diese seien jedoch stets vorläufig und fragil (vgl. ebd., 158).[20]

Zwar beziehen sich sowohl Graves als auch Grünys Auseinandersetzungen primär im ›klassischeren‹ Verständnis auf Bilder, jedoch lassen sich die dem zugrundeliegenden Gedanken auch auf Ausstellungssituationen übertragen. Betont Grave vor allem ein ganz spezifisches Verhältnis im Bild, da jedes Element zugleich ein Teil des

18 Grünys Überlegungen zeigen im Zuge dessen Anschlusspunkte im Sinne einer enaktivistischen Betrachtung, die vor allem im Kap. *Körper_Hervorbringen* herausgestellt wird.

19 Um die Relationalität der Bilder zu beschreiben, schlägt Grave des Weiteren vor, neben dem Formbegriff ebenfalls den Strukturbegriff als Element mit zu der Betrachtung hinzuzuziehen. Strukturen werden jedoch nicht als ein unverrückbares Gefüge, sondern als »dynamische Prozesse der Relationierung« (Grave 2016, 151) verstanden. Jener Strukturbegriff setze voraus, dass »sich die Elemente erst wechselseitig in ihren vielfältigen und veränderlichen Relationen bestimmen lassen« (ebd.). Siehe hierzu das Kap. *Agencement_Materialisieren*.

20 So betonen Michael Bies und Michael Gamper, in Anlehnung an Hans-Ulrich Gumbrecht (vgl. Gumbrecht 2004), dass Zeit »ästhetisch in nicht-semantischen Qualitäten hervor[tritt], wenn sie Präsenz-Effekte im Unterschied zu Sinn-Effekten erzeugt, etwa als Rhythmus, Takt, Stimmung, Tempo, Dauer, Reim, Atem, Körper-Performanz und bewegtes Bild« (Bies/Gamper 2019, 13).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dargestellten Gegenstands sowie eine »eigenständige Erscheinungsform der Darstellungsmittel« (ebd., 160) zu sein vermag, stellt sich für uns die Frage, auf welche Weise ein Transfer auf Ausstellungssituationen stattfinden kann. Während für Graves Überlegungen entscheidend ist, dass das Bild eine starke Involvierung in den Wahrnehmungsprozess verlangt, da die bildliche Darstellung (im Gegensatz zum Bild als Objekt) durch das Umgehen des Bildes oder den Einbezug der Rückseite meist keine neuen Zugänge ermöglicht (vgl. ebd., 161)[21], wird eben dieses Moment des Umgebungseinbezugs entscheidend, wenn wir uns mit Ausstellungen befassen. Damit sind solche Komponenten wie etwa die Bewegung, multimodale Sinnesansprache, räumliches Verhältnis etc. von Bedeutung und prägen die Rhythmizität entscheidend mit (s. Kap. *Körper_Hervorbrigen*).[22]

Verzeitlichung

Die Fokussierung der Komposition führt uns zu einer weiteren grundlegenden Überlegung, nämlich dem Gedanken, dass Ausstellungen (in Analogie zu Bildern in Grünys und Graves Ausführungen) *per se* mit Prozessen der Verzeitlichung operieren.

Das Sich-Aufhalten in einer Ausstellung, das Ausstellungbesucher:in-Werden, geht damit mit Temporalisierungen einher. So stellt Pierre Bourdieu in »Meditationen« insbesondere das Moment der Produktion von Zeit heraus:

> »Mit diesem Standpunkt [der gegenständlich begriffenen Zeit, Anm. d. V.] kann man brechen, indem man den Standpunkt des wirkenden Akteurs wiederherstellt, den der Praxis als Produktion von Zeit als ›Verzeitlichung‹ und damit zum Vorschein bringt, daß die Praxis nicht *in* der Zeit ist, sondern die Zeit *macht*. […] Folglich heißt sich interessieren, eine beliebige Realität zum Interessenzentrum zu erheben: den Prozeß der ›Vergegenwärtigung-Entgegenwärtigung‹, ›Aktualisierung-Inaktualisierung‹, des ›Interesses-Nichtinreresses‹ in Gang setzen, das heißt ›sich verzeitlichen‹ in einer Beziehung zum unmittelbar wahrgenommenen Gegenwärtigen, die nichts von einem Vorsatz an sich hat, Zeit *machen*.« (Bourdieu 2001, 265)

21 Die Bewegungen, die der vorliegende Text damit vorschlägt, nehmen eine fraktale Form an, denn das, was Grüny und Grave an Bildern festmachen, wird ein Stück weit versucht – als *Zoom-Out*-Bewegung – auf Ausstellungssettings zu beziehen. Gleichwohl sind die jeweiligen Spezifitäten nicht außer Acht zu lassen. Bei Graves Betonung der Involvierung in den Wahrnehmungsprozess, der sich bei Bildern dadurch auf eine spezifische Weise ereigne, dass sich diese meist auf der Ebene der bildlichen Darstellung auf eine Ansicht konzentrieren (vgl. Grave 2016, 161), stellt sich dabei im bildwissenschaftlichen Sinne auch die Frage, was überhaupt unter den Begriff des Bildes fällt.

22 Siehe hierzu eine empirisch orientierte Untersuchung zu Bewegungen in einem Ausstellungsraum von Martin Tröndle (Tröndle 2016).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Auf unsere Überlegungen im Kontext der Existenzweise Ausstellung bezogen, heißt es jedoch zugleich, unter dem ›wirkenden Akteur‹, von dem Bourdieu spricht, nicht nur handelnde Subjekte zu verstehen, sondern Ausstellungen selbst akteurielle Kraft zuzuschreiben.[23] Die Produktion von Zeitlichkeit ist damit etwas, das sich *in* und *durch* die Ausstellung – in einer ganz bestimmten Situation – vollzieht. Von Ausstellungen zu sprechen bedeutet somit in der Konsequenz, von Prozessen von Verzeitlichungen zu sprechen, die je nach Form und Ökonomie des jeweiligen Ausstellungssettings, mal stärker mal schwächer betonte Rhythmen erfahrbar machen. Ist die Ebene von normierenden Intervallen und Strukturen im institutionellen Sinne (wie Öffnungszeiten etc.) situationsunabhängig in der Regel immer präsent und greifend, muss die Art und Weise der Zeitlichkeitsproduktionen, die sich *innerhalb* bestimmter Ausstellungssituationen ereignen, jeweils ganz situativ befragt werden. Ausstellungen produzieren Pausen, Überlagerungen, Dehnungen und hantieren damit nicht zuletzt auch mit Intervallisierungen. Die daraus resultierende zeitlich-räumliche Verflechtung beschreibt Jacques Derrida wie folgt:

> »Ein Intervall muß von dem trennen, was es nicht ist, damit es es selbst sei, aber dieses Intervall, das es als Gegenwart konstituiert, muß gleichzeitig die Gegenwart in sich selbst trennen, und so mit der Gegenwart alles scheiden, was man von ihr her denken kann, das heißt, in unserer metaphysischen Sprache, jedes Seiende, besonders die Substanz oder das Subjekt. Dieses dynamisch sich konstituierende, sich teilende Intervall ist es, was man *Verräumlichung* nennen kann, Raum-Werden der Zeit oder Zeit-Werden des Raumes (*Temporisation*). Und ich schlage vor, diese Konstitution der Gegenwart, als ›originäre‹, und in irreduzibler Weise nicht-einfache, also, *stricto sensu*, nicht-orginäre Synthese von Merkmalen (*marques*), von Spuren von Retentionen und Protentionen […], Urschrift, Urspur zu nennen. Diese (ist) (zugleich) Verräumlichung (und) Temporisation.« (Derrida 1988, 39)

Die darin zum Ausdruck kommende Verschränkung von Verräumlichung und Verzeitlichung und die damit einhergehende ›Verschiebung‹ bzw. ›Trennung‹ (s. Kap. *Intimität_Exponieren*) lässt sich demnach als ein konstituierendes Moment lesen und bietet Anknüpfungen zu dem, was wir zu Beginn mit dem Begriff des Intrarelationalen fokussierten. Der Prozess der Verzeitlichung kann demzufolge als ein genuines Moment einer wechselseitigen Hervorbringung verstanden werden, die sich in Ausstellungen vollzieht, und zwar *qua* Rhythmisierungen, *qua* Taktungen, etwa durch Einbrüche, Dehnungen oder Loops.

---

23 Siehe hierzu insbesondere die Thematik des Ausstellungsakts im Kap. *Präsenz_Erscheinen*. Des Weiteren implementiert Waldenfels eine Unterscheidung zwischen einer Wirkkraft und einer Wirkmacht des Bildes (vgl. Waldenfels 2010a).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Ye Olde Food«

Die Ausstellung »Ye Olde Food« des britischen Künstlers Ed Atkins, die 2019 in der Kunstsammlung NRW (K21) stattfand (vgl. Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2021b), eröffnet eine Situation mit insgesamt neun im Raum verteilten Bildschirmen, raumtrennenden Kleiderständern, bestückt mit Kostümen von der Deutschen Oper Berlin sowie Brettern, Türfragmenten etc., die mit Texten und einigen Diagrammen beschriftet, an den Wänden angebracht sind (s. Abb. 16).



Abb. 16: Ed Atkins: »Ye Olde Food« (Ausstellungsansicht K21), 2019. © Achim Kukulies, Düsseldorf / Courtesy the artist; Cabinet Gallery, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin; Gladstone Gallery, New York; and dépendance, Brussels.

Wie bereits im Kapitel *Körper_Hervorbringen* ausführlicher besprochen, zeichnet sich die Ausstellungssituation vor allem durch die Multimodalität der sinnlichen Ansprache aus, die mit einer bestimmten Rhythmisierung einhergeht: der Raum wird von einer unbestimmten Geräuschkulisse durchzogen, die sich ab

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und an als ein leises Stöhnen, Weinen oder vereinzelte Klaviertöne[24] differenziert. Die Bildschirme zeigen durchgehend bewegte Bilder, die auf der narrativen Ebene aufeinander zu verweisen scheinen. Je mehr wir uns mit den Bildern befassen, desto stärker und präsenter tauchen Figuren und Motive auf, die in einer Korrelation miteinander zu stehen scheinen: weinendes Baby, Klavier, Junge mit einem feinen Rüschenkragen, älterer Mönch, gummiartige Körper, Haut, Regen, Hütte in einer Waldlichtung etc. Doch neben den ikonografischen Verweisen durch wiederkehrende Attribute und visuelle Szenarien baut die Ausstellung eine weitere umspannende Ebene auf, die vor allem die Frage nach der Zeitlichkeit ins Bild rückt. Während die Bildschirme jeweils unterschiedliche Videos zeigen, fällt nach einiger Zeit auf, dass sie synchrongeschaltet sind und nach 16 Minuten gleichzeitig enden, um nach einer Pause von nur wenigen Sekunden aufs Neue im gleichen Moment ihren Lauf zu nehmen, was sich insbesondere auf der akustischen Ebene bemerkbar macht.

Die bereits beschriebenen Elemente, die sich im Ausstellungssetting festmachen lassen – die Bildschirme, die Kleiderständer, die auftauchenden Geräusche, die Schrifttafeln, die leeren Flächen an den Wänden – tragen folglich als eine eigens konfigurierte Versammlung (als ein Agencement) einem spezifischen Rhythmus bei, der sich jedoch nicht als eine feste zeitliche Struktur ›etabliert‹, sondern immer wieder aufs Neue ereignet und stabilisiert. Die komplexen Zeitverhältnisse, die sich fragmentarisch festmachen lassen – die Zeit, in der die Strecken zwischen den Bildschirmen zurückgelegt werden, die jeweiligen Loops innerhalb der Videos, die benötigte Lesezeit, die sich extrem ausgedehnt anfühlenden Wiederholungsbewegungen und das ungeduldige Warten – produzieren allesamt einen Rhythmus, der die Situation einerseits umspannt und ihr eine Form von Kontinuität bietet, zugleich aber – durch seine Flüchtigkeit und das immer wieder aufs Neue verlaufende Einstellen – Diskontinuitäten erzeugt. So betont auch Christian Grüny, dass es zwecks eines Zusammenhalts einerseits einer ›gestischen‹ Kontinuität bedarf, gleichzeitig aber auch Diskontinuitäten entstehen müssen, um Wechsel zu ermöglichen (vgl. Grüny 2013, 157). Das Verhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität, auf das wir erneut weiter unten zu sprechen kommen werden, gestaltet sich des Weiteren insofern in einer Spannung, als »Ye Olde Food« einerseits mit harten Rupturen hantiert, wie sie sich etwa in der synchronen Pause zeigen, andererseits aber stets Wiederholungen erzeugt.

So operiert die Ausstellung zugleich auf unterschiedlichen Ebenen mit einer Wiederholung bzw. einem Loop.[25] Erstens macht sich dieser auf der Ebene der

24 Hierbei handelt es sich um die Komposition des Musikers Jürg Frey *Extended Circular Music No. 2*.

25 Loop wird hierbei nicht mit Wiederholung gleichgesetzt, sondern eher als eine ins Unendliche ausgedehnte bzw. reproduzierte Wiederholung verstanden. Siehe hierzu Lewandowsky 2020.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

jeweiligen Sujets bzw. Narrationen bemerkbar (denn die Figuren führen teils sich wiederholende Handlungen aus – wie etwa das zirkuläre Ablaufen eines Wandpfades (s. Abb. 17) oder ein endloses Durchs-Bild-Laufen), was mit einer Ermüdung einhergeht, die das ›rezipierende‹ Verfolgen dieser Bewegungen nach sich zieht, denn das erhoffte, erlösende Ausscheren bleibt aus: die Bewegung wiederholt sich, ohne Chance auf eine Verschiebung. Zweitens durchzieht der Loop aber auch das gesamte Ausstellungssetting und zwar insofern, als die Videos, wie bereits erwähnt, eine klar festgesetzte synchronisierte Taktung von 16 Minuten aufweisen. An dieser Stelle wird deshalb die Frage präsent, was jene Momente der Wiederholung erzeugen, denn diese scheinen die Ausstellungssituation auf eine entscheidende Weise zu prägen, die sich sowohl in den Bildern selbst als auch im Setting der Ausstellung – als einem ›chronotopischen‹ Agencement – zeigt.



Abb. 17: Ed Atkins: Good Wine (Film still), 2017. Courtesy the artist; Cabinet Gallery, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin; Gladstone Gallery, New York; and dépendance, Brussels.

Ritornell

In »Tausend Plateaus« (1992) installieren Gilles Deleuze und Félix Guattari den Begriff des Ritornells[26] und beschreiben jenen als ein territoriales und zugleich

26 Um den Begriff in der alltäglichen medialen Verwendung etwas zu plausibilisieren: der Begriff des Ritornells kann etwa als Refrain verstanden werden.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ordnendes sowie rhythmisierendes Agencement (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*): als einen Klang, dem man folgt, ein Lied, einen Kreis, den man wiederholt abläuft.[27] Im Hinblick auf unsere Überlegungen im Kontext von Zeit gestaltet sich die Figur des Ritornells insofern von einer besonderen Bedeutung, als Zeit hier nicht als eine apriorische Form verstanden wird, »sondern das Ritornell ist die apriorische Form der Zeit, die jedesmal unterschiedliche Tempi erzeugt« (Deleuze/Guattari 1992, 477). Mit den Begrifflichkeiten der vorliegenden Arbeit können wir davon sprechen, dass Ritornelle gewissermaßen metastabilsierend agieren, denn damit werden, wie Deleuze und Guattari verdeutlichen, aus dem Chaos »Milieus und Rhythmen geboren« (ebd., 426). In »Chaosmose« stellt Guattari des Weiteren eine ganz entscheidende Eigenheit des Ritornells heraus, da dieser schließlich Subjektivität produziere (vgl. Guattari 2014, 27). In seinen Überlegungen unterscheidet Guattari zwischen verschiedenen Arten von Ritornellen, die von den einfachsten (wie beispielsweise beim Vogelgesang und seinen ›Funktionen‹) hin zu hyperkomplexen reichen (vgl. ebd., 26f.). Der letztere Typ eines hyperkomplexen, »transversalistischen Ritornells entzieht sich einer strikten raumzeitlichen Abgrenzung. Mit ihm hört die Zeit auf, äußerlich zu sein, um ein intensiver Temporalisierungsherd zu werden.« (Ebd. 27) Jenes Ritornell spiele demnach, wie Guattari unter Einbezug von Bachtin herausstellt, eine gewichtige Rolle bei der Produktion »polyphoner Subjektivität« (ebd.). Dies illustriert Guattari mit Hilfe einer Situation des Fernschauens, bei der sich unterschiedliche (ohne, dass Guattari diese so bezeichnet) Affizierungen und Wahrnehmungsmodi überlappen. Im Zuge dessen entstehe eine »Vielfalt an Subjektivierungskomponenten« (ebd., 28), die die Notwendigkeit offenbaren, die Aufsplitterung, die jene Vielfalt initiiert, zusammenzuhalten. Folglich sei es die Ritornellisierung, »die mich vor dem Bildschirm festhält, der von da an als projektiver existenzieller Knoten konstituiert wird. Ich bin, was dort vorne ist.« (Ebd.) Von unserer Beschäftigung mit Ausstellungen aus

27 Die Ausführungen zum Ritornell gehen teilsweise zurück auf den Vortrag der Verfasserin mit dem Titel »Affektive Assemblagen. Medien und Materialitäten im Kontext von Ausstellungen (in) der zeitgenössischen Kunst«, der im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) am 26.09.2019 in Köln gehalten wurde und werden des Weiteren in einem Artikel im Band »Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren« (Chernyshova 2019) aufgegriffen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gedacht macht sich jene Ritornellisierung sowohl bei *Nightlife*[28] als auch bei »Ye Olde Food« besonders bemerkbar (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*).

Schauen wir uns zunächst die Ebene der medialen sowie (sinnes-)modalen Konfigurationen an, dann wird deutlich, dass »Ye Olde Food« sich auf mehreren Ebenen von *Nightlife* (sowohl in Basel als auch in Berlin) unterscheidet. Während *Nightlife* eine ›verschlingende‹ immersive Situation produziert und (insbesondere in der ›Aufführungssituation‹ in Berlin) voraussetzt, markiert »Ye Olde Food« viel eher ein Ensemble an unterschiedlichen ›Intensitäts-‹ oder Affizierungsmomenten[29]. Damit einhergehend lassen die angeführten Ausstellungssituationen grundlegend verschiedene Rhythmisierungen entstehen. Gleichzeitig – und genau das zeigt mitunter die Gegenüberstellung – weisen alle drei Ausstellungssituationen ein bestimmtes Moment auf, das sie jeweils in der Spannung hält und trotz des Affektüberschusses sowie der Intensitätsmannigfaltigkeiten nicht zu einem Auflösen oder aber einem Aufsplittern führt. Sowohl *Nightlife* als auch »Ye Olde Food« operieren mit Loops und Wiederholungen und erzeugen auf diese Weise Metastabilisierungsmomente: ob durch den neunsekündigen Dauerrefrain *I was born a loser* bei *Nightlife* oder die rhytmisierenden Stöhngeräusche bei »Ye Olde Food«. In eben jenem Moment wird – so die These – die Ritornellisierung spürbar.

Im Hinblick auf unsere Überlegungen bezüglich der Existenzweise Ausstellung geht damit folglich einher, dass der Parameter der Zeitlichkeit es in erster Linie ermöglicht, nach den jeweiligen Rhythmisierungen zu fragen, d.h. zu fragen, wie sich Verzeitlichungsmomente realisieren: durch welche Techniken, Praktiken und mit welchen Effekten. Gleichzeitig bedeutet es aber auch danach zu fragen, welche Ritornellisierungen mit den jeweiligen Ausstellungen einhergehen bzw. sich darin realisieren. Wodurch wird die jeweilige Ausstellgssituation metastabilisiert? Durch welche Wiederholungsmomente, Dehnungen oder anderweitige zeitliche Figurationen? Ausstellungen inhäriert demzufolge sowohl die (ereignishaft zu verstehende) Produktion zeitlicher Überlagerungen, Mannigfaltigkeiten und Überschussmomente, als auch die Ritornellisierung, durch die sich eine metastabilsierende und damit auch (wechselseitig) hervorbringende Spannkraft ergibt. Auf diese Weise ›fallen‹ die einzelnen Elemente nicht auseinander, sondern generieren Situationen, indem sie mit Verzeitlichungen operieren, indem sie rhythmisieren

28 Zu betonen sei an dieser Stelle, dass es sich um Ausstellungssituationen handelt, da *Nightlife*, in ›klassischen‹ Begriffen gesprochen, eine bestimmte Arbeit innerhalb einer Ausstellung darstellt, während »Ye Olde Food« einerseits als (Video-)Installation im weitesten Sinne fungiert, zugleich aber eigens als Ausstellung bezeichnet werden kann und so auch seitens der Kunstsammlung NRW beworben wurde (vgl. Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2021b). Die Thematik der ›Grenzziehung‹ bzw. begrifflicher Fraktalität wird u.a. im Kap. *Setting_Verräumlichen* aufgegriffen.

29 Im Kap. *Körper_Hervorbringen* wurde dieses Affizierungsmoment als ›inselhaft‹ bezeichnet.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und auf diese Weise Ritornelle erzeugen: ob durch die Synchronschaltung der Videos und ihre Taktung von 16 Minuten oder dem wiederholten Refrain (der lange Zeit nach dem Ausstellungsbesuch stets präsent bleibt).

4. Gleichzeitigkeit

In seinem Text »Experimentalfilm: Materialzeit/Echtzeit« (2020) spricht Timo Skrandies davon, dass unser gelebtes Leben

> »[…] neben der messbaren, technischen Zeit, die die kulturelle Konstruktion eines linearen, gleichmäßigen Verlaufs ist, eine Unzahl temporaler Modi, die nebeneinanderher existieren – Zeitsprünge, Plötzlichkeiten des Kairos bzw. Epiphanien, organische Metabolismen, komplexe Simultaneitaten, zirkulare Routinen, Erinnerungen und Abschweifungen, Heterochronien etc. [kennt]. Das alles gemeinsam, eine temporale Assemblage mithin, ist der Modus, in dem wir als zeitliche Wesen existieren – und man mag das ›Realzeit‹ nennen.« (Skrandies 2020, 371)

Damit weist Skrandies darauf hin, dass auch unsere gelebte Zeit bereits eine komplexe temporale Assemblage sei, die jedoch in die Rhetorik einer gelebten Linearität gebracht wird. Jenes komplexe Ensemble, das damit unsere Alltäglichkeitserfahrungen auszeichnet, wird in Ausstellungen mitunter zu einem Expliziten und Erspürbaren. Dies hängt nicht zuletzt mit Aufmerksamkeitsnarrativen zusammen, die vor allem präsent werden, wenn es um Orte und Situationen geht, die sich, auch kulturgeschichtlich betrachtet, zwischen ›kontemplativen Rückzugsorten‹ und Möglichkeiten der Zerstreuung bewegen.[30] Vor dem Hintergrund dessen rückt deshalb ein weiterer Punkt in den Fokus unserer Überlegungen: die Thematik von zeitlichen Überlagerungen und ›Versammlungen‹ im Sinne temporaler Ensembles (oder wie Skrandies diese beschreibt: ›Assemblagen‹).

30 In ihrer Monografie »Verteilte Aufmerksamkeit: eine Mediengeschichte der Zerstreuung« (2014) skizziert Petra Löffler die Zerstreuung als ein medien- und kulturhistorisches Phänomen und beschreibt unterschiedliche, sich wandelnde Konnotationen, die mit Aufmerksamkeit in Form von Fokussierung sowie ihrer Verteilung einhergingen und -gehen: »Zerstreuung als die namhaft gemachte Verteilung der Aufmerksamkeit auf mehrere Gegenstände ist mithin Anzeichen einer fundamentalen Dynamisierung und Verzeitlichung des Bewusstseins, die im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die Positivität von Diskursen erreicht. Deshalb wird es für die Ökonomie der modernen Massengesellschaft so wichtig, die Zeit der Aufmerksamkeit exakt zu bestimmen und damit explizit zu einer positiven Bestimmung der Zerstreuung beizutragen.« (Ebd., 46f.) Darin zeige sich, wie Löffler mit Rückbezug auf Crary herausstellt, die kapitalistische Logik, die den Wechsel und die Schnelligkeit als natürlich deklariert. Vgl. hierzu Crary 2002, 33.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Interferenz

Kommen wir wieder auf »Ye Olde Food« zu sprechen, dann macht sich das Moment des Überlagerns direkt auf unterschiedlichen Ebenen bemerkbar. So zeigt sich die Ausstellung in einem breiten Spektrum unterschiedlicher Materialien, was, wie bereits angesprochen, dazu führt, dass die Ausstellung multimodal operiert.[31] D.h. bei »Ye Olde Food« werden mehrere Ebenen sinnlicher Ansprache präsent (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*). Dieses Moment der Multimodalität sowie -materialität erhält aber einen weiteren Spannungsbogen, wenn wir es auf die Zeitlichkeit bezogen denken, denn was »Ye Olde Food« expliziert, ist das Gleichzeitige und Überlagerte. Wenn neun Videos synchrongeschaltet werden, wie bei Ed Atkins' »Ye Olde Food«, dann wird dadurch ein Modus markiert, der Ausstellungssituationen auf eine besonders prägende Weise zu Grunde liegt – der Modus der Interferenz[32]. Während wir beim Betreten des Raums bereits nicht gänzlich lokalisierbare Geräusche wahrnehmen und feststellen, dass die neun gezeigten Videoarbeiten in irgendeiner Form narrativ zusammenhängen, müssen wir es zugleich als Teil des ›Spiels‹ akzeptieren, dass wir uns nicht teilen können, um die synchrongeschalteten Handlungen beobachten zu können. Die Narration entzieht sich unserem Zugriff und so sehr wir uns auch bemühen würden, Sounds und Bilder gleichzeitig zu registrieren, verbleiben wir in einer seltsamen Aufteilung, denn das Empfinden, das sich einstellt, ist stets das des Verpasst-Habens. Das Vernehmen dessen, dass die Videos eine Verunmöglichung des ›Greifens‹ markieren, während wir von einem Bildschirm zum nächsten rüberwandern und dabei Geräusche anderer Videos wahrnehmen, zeigt aufs Neue, dass wir es sowohl mit Interferenzen als auch mit Verschiebungen, mit *shifting-outs*[33] zu tun haben. Besonders markant werden jene Verschiebung vor allem bei ›groß‹ angelegten Ausstellungsevents, wie beispielsweise der *documenta* oder der *Venedig-Biennale*, bei denen die Narration des Verpassens und es nicht ›gänzlich‹ Gesehen-Haben-Könnens stets die Rezeptionserfahrung begleiten. Doch auch

31 Der Thematik des Sensuellen in Settings zeitgenössischer Kunst wird außerdem dezidiert hier nachgegangen: Chernyshova 2021. Siehe hierzu außerdem das Kap. *Körper_Hervorbringen*.

32 Der primär im Bereich der Physik gebräuchliche Begriff bezeichnet zunächst das Phänomen einer Wellenüberlagerung (vgl. »Interferenz«, Lexikon der Physik 1998). Der Begriff der Interferenz findet sich außerdem auch im Denken Michel Serres' in der Verknüpfung als Interferenz-Interreferenz wieder (vgl. Serres 1992).

33 Latour verwendet diesen Begriff in »Existenzweisen« im Sinne eines Auskuppelns (vgl. Latour 2014, 325). Die Anmerkung des Übersetzers (Gustav Roßler) lautet dabei wie folgt: »*Débrayage,* engl. *shifting out.* Den Terminus *shifting out* habe ich andernorts *(Die Hoffnung der Pandora)* mit ›Verschiebung (nach außen)‹ übersetzt. Hier verwende ich ›Auskuppeln‹ und (manchmal) Verschiebung, übersetze zudem das ungerichtete *déhanchement* (Wiegen, Schwingen) ebenfalls mit Verschiebung.« (A.d.Ü.; ebd., 325)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kleine Formate und Ausstellungssituationen haben diese Geste inne: Selbst Ausstellungen, die auf den ersten Blick keine überkomplexen medialen Überlagerungen produzieren und sich beispielsweise ›nur‹ auf das Zeigen von einer überschaubaren Anzahl an Objekten konzentrieren, die eine bestimme Sinnesmodalität in den Vordergrund rücken (wohlwissend um die pauschalisierende Konstruiertheit einer solchen reduktionistischen Beschreibung), verunmöglichen eine Linearität. Selbst das ›chronologische‹ Abwandern der einzelnen, kreisförmig im Raum platzierten Tafeln von Aby Warburgs ›Bilderatlas‹ in der Ausstellung in der Bundeskunsthalle (2021) (vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2021) impliziert stets ein bildliches Ausschweifen, ein Überlagern einzelner Bildmomente, die sich trotz eines präsenten Nacheinanders, dem Linear-Vereinzelten widersetzen.

Chronoferenz

Neben der wahrnehmungsfokussierenden Betrachtung lassen sich in Ausstellungen Momente festmachen, die einen weiteren Zugriff auf Zeitbegriffe und -konzepte adressieren. Das Sprechen über zeitliche Ensembles markiert, wie bereits ausgeführt, den Umstand, dass wir es mit einer Versammlung unterschiedlicher Bezüglichkeiten im zeitlichen Sinne zu tun haben. Während dies, wie auch Skrandies aufzeigt, ein enormes Spektrum an unterschiedlichen Zeitlichkeitsvorstellungen und Modalitäten impliziert, gilt es unsere Aufmerksamkeit vor allem auf die Ebene dessen zu richten, was wir an dieser Stelle als ›Zeitlichkeitsreferenzen‹ bezeichnen können. Schauen wir uns erneut *Nightlife* sowie »Ye Olde Food« an, dann zeichnet sich hier bereits ab, dass diese – sowohl ›werkimmanent‹ als auch im Hinblick auf die jeweilige, ganz spezifische Ausstellungssituation (d.h. auch die Displaysituation etc.) – auf unterschiedliche ›Zeiten‹ verweisen. Wie eingangs bereits beschrieben, versammelt *Nightlife* als Videoarbeit mehrere ›Zeitpunkte‹ wie die Olympischen Spiele von 1936 oder einen Anschlag von 1970 etc., bezieht aber auch als Ausstellungssituation jegliche anderen Akteure in ihrer zeitlichen Dimension mit ein (etwa Gebäude des Gropius Baus aus dem Jahr 1881, Zeitpunkt der Ausstellung 2018 etc.) und nicht zuletzt auch die unterschiedlichen Zeitreferenzen, die wir als Besucher:innen mit in die jeweilige Situation ›hineintragen‹.[34] So gilt es unseren

34 Wie Elke Anna Werner herausstellt, unterscheidet Bénédicte Savoy etwa zwischen vier Zeitschichten: »1. der Entstehungszeit der Objekte, 2. dem Zeitpunkt, als die Objekte in die Sammlung/Ausstellung kamen, 3. der wissenschaftshistorischen Phase, in der die Präsentationsformen oder das Narrativ, mit dem das Objekte präsentiert wird, entwickelt wurden und schließlich 4. die Gegenwart des Betrachters« (Werner 2019, 26). Siehe hierzu auch Savoy/Holten 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Blick nun expliziter auf jenes Verhältnis von ›Mehrzeitigkeit‹ – von Zeitlichkeitsreferenzen – zu richten, die in Ausstellungssituationen zusammengebracht werden bzw. just in den Momenten manifestiert bzw. stabilisiert werden. Mag man folglich der Heterogenität und Polyvalenz von Ausstellungen bzw. den beteiligten und hervorgebrachten Entitäten und Positionen gerecht werden, lassen sich Ausstellungssituationen – wie bereits an mehreren Stellen ausgeführt – als Versammlungen und zugleich als (metastabile) Resultate von Praktiken beschreiben (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Folgen wir diesem Gedanken konsequent weiter, wird an dieser Stelle deutlich, dass jenes Versammelt-Werden auch auf der Ebene der Zeit befragt werden muss. Damit richten wir unseren Blick auf Ausstellungssituationen in ihrer zeitlichen Polyvalenz.

In seinem geschichtstheoretischen Essay »Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit« (2016) prägt Achim Landwehr den Begriff der Chronoferenz, der »eine Untergattung von Relationierungen bezeichnen [soll], nämlich jene, mit denen Bezüge zwischen anwesenden und abwesenden Zeiten errichtet werden« (Landwehr 2016, 150). Mit Chronoferenz beschreibt Landwehr somit eine Konfiguration, die zeitliche Verhältnisse nicht in einer irreversiblen Linearität, sondern in einer Art Faltung denkt. So spricht Landwehr von einem »temporale[n] Dreischritt« (ebd., 160), der deutlich macht, dass es sich hierbei nicht um punktuelle Bezüge von einer unverrückbaren Position zur Nächsten handelt, sondern um referenzielle Faltungen, um Transformationsketten[35], infolge derer sich jegliche Positionierungen mitverändern. In Anlehnung an die Derrida'sche *différance* spricht Landwehr von der Chronoferenz »als einer beständigen Aufschiebung des Gegenstands und des Sinns historischer Beschreibungen« (ebd., 152):

> »Jede Chronoferenz produziert also eine Differenz, eine Verschiebung und eine Transformation. Dadurch können Chronoferenzen zugleich kontinuierlich und diskontinuierlich sein, können sich auf die Vergangenheit beziehen, obwohl da nichts ist, worauf man sich beziehen kann. Denn die historische Wirklichkeit ist nur der jeweils letzte Stand der Dinge.« (Ebd., 153)

Damit müssen Vorgänge in ihrer Unabschließbarkeit gedacht werden (vgl. ebd., 152), die unentwegt neue Positionierungen durch die Bezüglichkeiten produzieren, wobei sich ebenfalls die Frage nach deren Materialisierungen stellt (vgl. ebd., 154). Material wird von Landwehr als etwas gedacht, das nicht lediglich eine funktionale Rolle übernimmt, sondern sich selbst aktiv an den Prozessen – und damit auch an Produktionen von Zeitlichkeiten – beteiligt. Im Kontext unserer Auseinandersetzung mit Ausstellungen bedeutet es folglich, den Fokus auf ›Zeitmaterialisierungen‹

35 Hier sei insbesondere auf Latours Begriff der zirkulierenden Referenz verwiesen (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu lenken und dabei im Blick zu behalten, dass es sich um Überlagerungen von zeitlichen Strukturen, von Zeitnarrationen – um Chronoferenzen – handelt. Konkrete realisierte Ausstellungssituationen sind demnach heterogen überlagerte Resultate von Konfigurationen, die keiner zeitlichen ›Linearität‹ folgen, sondern unterschiedliche zeitliche ›Richtungen‹ oder ›Gerichtetheiten‹ adressieren, bei denen klar ist, dass es sich um Anrufungen handelt, die nicht einfach nur bestehende Stränge ablaufen, sondern jene im Vollziehen selbst ›produzieren‹.

> »Durch Chronoferenzen werden also anwesende und abwesende Zeiten zusammengebunden, wobei vor allem das von Interesse ist, was sich *zwischen* ihnen befindet. Diese Relationierung ist nicht einseitig, läuft also nicht nur von einer Gegenwart zu den abwesenden Zeiten, sondern schickt ihre Ströme, wenn auch in unterschiedlicher Qualität, in beide Richtungen, also auch von der Vergangenheit und der Zukunft in die jeweilige Gegenwart hinein.« (Ebd., 151)

Gleichermaßen bedeutet es jedoch nicht – und darin besteht ebenfalls eine bedeutende Markierung – dass es sich um eine arbiträr-beliebige ›Ansammlung‹ von adressierten Zeitpunkten, Epochen, Ereignissen, Zeitnarrationen handelt, sondern dass Chronoferenzen *per se* als machtvoll-diskursive Modalitäten verstanden werden müssen. So hängen Phänomene nicht etwa in einem esoterisch anmutenden Sinne zusammen, sondern müssen innerhalb von diskursiven Kontexten eingebettet werden und damit ebenfalls Fragen nach Machtverhältnissen aufwerfen (vgl. ebd., 154f.). So spricht Landwehr davon, dass die Relationierungen

> »[…] immer mit der Potenz verknüpft sein müssen, solche Chronoferenzen (und keine anderen) auch herstellen zu können. Sie sind aber nicht nur mit der Potenz (als Macht) ausgestattet, bestimmte temporale Verbindungen als quasi natürliche zu institutionalisieren, sondern auch immer mit der Potenz (als Möglichkeit) versehen, dass diese zeitlichen Verbindungen auf neue und gänzlich unvorhersehbare Weise geknüpft werden.« (Ebd., 163)

Damit rücken zum einen der Gedanke von kontinuierlichen, potentiellen Veränderbarkeiten in den Blick sowie zum anderen die Betonung dessen, dass jegliche Verbindungen sich als in Folge von bzw. innerhalb von institutionalisierenden, normierenden Prozessen und Praktiken stabilisieren, um gelten zu können. Jene Stabilisierungen, oder, erneut an Gilbert Simondon angelehnt gesprochen, Metastabilsierungen ereignen sich in konfigurationalen Verflechtungen, denn jedes Phänomen ist vor allem in einer dichten Intrarelation zu seiner Umgebung zu denken und ist somit eng mit Materialitätsprozessen verbunden, d.h. diese sind *per se* auch als ›Milieus‹, aufeinander bezogen und aufeinander reagierend zu begreifen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ein weiterer Aspekt, der Chronoferenzen entscheidend prägt, bestehe laut Landwehr in der ›Vielzeitigkeit‹, der sog. »Pluritemporalität« (ebd., 156):

> »Pluritemporalität ist mithin integraler Bestandteil von Chronoferenzen, weil verschiedene Kollektive, aber auch Gegenstände oder Ereignisse zumindest potentiell dazu in der Lage sind, unabhängige chronoferentielle Eigenzeiten auszubilden. ›Die Zeit‹ ist also alles andere als eine singuläre Angelegenheit, vielmehr ist sie durch ›Gleichzeitigkeiten‹ geprägt, durch den Umstand, dass in unterschiedlichen Kontexten die Modalisierung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft jeweils neu und anders austariert werden kann – dass also immer auch andere Chronoferenzen möglich sind.« (Ebd.)

Damit wird erneut verdeutlicht, dass auch Ausstellungssituationen nicht mit linear gedachten Kausalitäten operieren (vgl. ebd., 157), sondern auf eine gesteigerte und ambigue Weise Potentialitäten produzieren. Das Zeitverhältnis einer Ausstellung ist somit *per se* pluritemporal – es evoziert Zeitstränge, die es im gleichen Moment auch selbst in Frage stellt und das Verhandeln dessen zu ihrer eigentlichen Modalität macht. Darin unterscheiden sich zeitliche Konfigurationen einer Ausstellung folglich von alltäglichen Zeitrelationen. Während wir einerseits soweit gehen können zu sagen, dass der Begriff der Chronoferenz jegliche Existenzweisen – d.h. auch jegliche Bereiche des Lebens – bedingt, zeichnen sich die zeitlichen Verhältnisse von Ausstellungen gerade dadurch aus, dass sie das Chronoferentielle sowie das Pluritemporale selbst mit zum Thema machen.

So baut beispielsweise das Ausstellungssetting von »Ye Olde Food« im K21 eine Narrationsüberlagerung auf, denn die synchrongeschalteten ›Narrationsträger‹ (neun im Raum verteilte Bildschirme sowie Kostümkleiderständer und Schrifttafeln an den Wänden) verunmöglichen eine lineare Rezeption und markieren ihre Gleichzeitigkeit vor allem an dem Punkt, an dem alle Videos nach ca. 16 Minuten ins Schwarze überblendet enden sowie auch auf der auditiven Ebene verstummen und dann – alle zur gleichen Zeit – wieder erneut ihren Loop aufnehmen. Doch verbleibt es bei »Ye Olde Food« nicht lediglich bei audiovisuell generierten Zeitverhältnissen. Die riesigen Kleiderständer mit Kostümen der Deutschen Oper Berlin sowie die an den Wänden angebrachten beschrifteten Tafeln mit Texten, die aus dem Internet entnommen wurden (hauptsächlich User:innenkommentare etc.), entfalten ein dichtes und extrem verflochtenes zeitlich-materielles Ensemble. Zeitlich gesehen auseinandergenommen finden sich in der Ausstellungssituation somit Opernkostüme der letzten Jahrzehnte, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten getragen wurden, Bretter und Holztüren, die einst für vergangene Ausstellungsinterieurs gebraucht wurden, dann eine Zeit lang im Materialraum gelagert wurden, um dann mit Textfragmenten versehen zu werden, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten innerhalb der letzten Jahre gepostet wurden (und dann wiederum zu anderen Zeiten im Netz

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gelesen) und in der Ausstellungssituation dann immer wieder mit neuen zeitlichen ›Gegenwärtigkeiten‹[36] erneut rezipiert etc. *ad infinitum*. Damit stabilisieren sich in der jeweiligen Situation immer wieder aufs Neue Konfigurierungen, die, wie Landwehr sie bezeichnet, ›anwesende und abwesende‹ Zeiten anrufen, jene aber im gleichen Zug in ein gefaltetes Verflechtungsverhältnis hineinbringen, das unentwegt immer weitere Referenzen einbezieht. So inszeniert »Ye Olde Food« gerade die von Landwehr stark gemachte Nicht-Linearität, denn es wird deutlich, dass es weder darum geht, ›Chroniken‹ aufzubauen, noch zuschreibende Einordnungen vorzunehmen, sondern die zeitlichen Verhältnisse bzw. Überlagerungen und Schlaufen in ihren Ambivalenzen und Diskontinuitäten zu adressieren. Die Überlagerungen des Geschehens, die Verunmöglichung einer linearen Rezeption produzieren ein Zeitlichkeitsverhältnis, das stetig von Gleichzeitigkeiten gekennzeichnet ist, die selbst wiederum brüchig und anachronistisch sein können.

5. (Dis-)Kontinuitäten

Aus-Setzen

In ihrem Vorwort zum Band »Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten« (2016) beschreiben Kathrin Busch, Burkhardt Meltzner und Tido von Oppeln das Ausstellen wie folgt: »Man könnte die Geschichte des Ausstellens sogar in erster Linie als Widerstand gegen ein bestimmtes Verständnis von Wirksamkeit lesen. Als ästhetische Einklammerung soll die Ausstellung eine Kontinuität zur alltäglichen Handlung unterbrechen.« (Busch et al. 2016a, 7) Im Zuge dessen stellen die Herausgeber:innen zwei grundlegende Momente des Ausstellens heraus: das Arretieren sowie das Exponieren (vgl. ebd.). Im Kontext unserer Auseinandersetzung ist für uns an dieser Stelle insbesondere die Figur des Arretierens von gesteigertem Interesse. So beschreibt Kathrin Busch in ihrem Beitrag das Ausstellen als eine

> »[…] Praxis der Deaktivierung, insofern mit den Exponaten entweder, wenn es sich um Kunstwerke handelt, die Produktion von Werken zu einem wie auch immer vorläufigen Abschluss gekommen ist, oder, wenn es sich um Gebrauchsobjekte handelt, der praktische Umgang mit Dingen eingestellt wurde. Das Ausstellen ist gewissermaßen ein Aus-Stellen, weil es offensichtlich dort beginnt, wo die Praxis endet.« (Busch 2016, 15)[37]

36 Eine weiterführende Beschäftigung mit der Thematik von Gegenwärtigkeit findet im Kap. *Präsenz_Erscheinen* statt.

37 Ohne diese Thematik an der Stelle weitergreifend entfalten zu können, sei jedoch erwähnt, dass Busch im Zuge ihrer Überlegungen der Frage nachgeht, inwiefern sich im Prozess des Ausstellens ein anderer Gebrauch der Objekte einstellt, denn »Ausstellungen geben Ort und

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zugleich ist es an dieser Stelle entscheidend, das, was Busch mit dem ›Ende‹ der Praxis beschreibt, nicht in dem Sinne zu begreifen, dass in Ausstellungen eine Passivität einsetzt, sondern dass sich, anders formuliert, ein Moduswechsel ereignet. So gesehen fängt eine ›andere‹ Praxis an, die die vorliegende Arbeit etwa mit dem Begriff des Ausstellungsakts (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*) und der Betonung der akteuriellen, konfigurierenden Kraft von Ausstellungssituationen sowie den sich stabilisierenden Objekten-in-Ausstellungen herausstellt. Dennoch bildet das Moment des Moduswechsels, das ›Arretieren‹, einen entscheidenden Punkt, der nun genauer ins Blickfeld genommen werden soll.

In ihrem Text »Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess« (2016) beschreibt Beatrice von Bismarck drei Kulturpraktiken, die sie – anknüpfbar an Buschs Überlegungen – mit dem Begriff des Ausstellens verbindet: das Unterbrechen, das Übersetzen sowie das Öffentlich-Werden bzw. Veröffentlichen (vgl. von Bismarck 2016, 141). Durch das damit einhergehende, an Walter Benjamin (vgl. Benjamin 2002) angelehnte ›Montageverfahren‹, die De-Kontextualisierung sowie die Neu-Kontextualisierung wird in von Bismarcks Sprechen ein Prozess der Distanzierung vorausgesetzt, eine »Entfremdung des vertraut Erschienenen« (von Bismarck 2016, 142). In diesem Prozess der Neuformulierung sieht von Bismarck vor allem eine produktive Kraft und führt diesen Gedanken wie folgt fort: »Aussetzen und außer Kraft setzen, anhalten, arretieren, pausieren lassen und aus dem Takt bringen, verbergen oder sichtbar machen beschreiben bedeutungsgenerierende Effekte des Ausstellens, die sowohl das Ausgestellte als auch die an dem Prozess und der Situation des Ausstellens Beteiligten einbeziehen.« (Ebd.) Damit rückt die Praktik des Aus-Setzens entscheidend in den Vordergrund und fokussiert ein Werden, das sich just im Moment des Zusammensetzens neu konfigurieren kann. Des Weiteren gehe damit zugleich einher, dass nicht nur Exponate im Werden begriffen werden, sondern Ausstellungskonstellationen insgesamt (vgl. ebd.). Für unsere gegenwärtige Beschäftigung mit zeitlichen Ausstellungskonfigurationen geht damit einher, dass Ausstellungen *per se* als Verschiebungen begriffen werden können und damit ein eigenes Zeitverhältnis – Eigenzeitlichkeiten – entstehen lassen, sowie zugleich ein Referenzverhältnis markieren, das deutlich macht, dass jenes Verhältnis ›anders‹ funktioniert als die Alltagszeitlichkeiten. Wie bereits in Anlehnung an Timo Skrandies, Christian Grüny und Johannes Grave aufgezeigt, realisieren bzw. materialisieren sich in Ausstellungssituationen Eigenzeitlichkeiten, die dynamisch

---

Anlass, um über den Status von Produktion und Praxis, Gebrauch und Nutzen nachzudenken« (ebd., 28). Vor diesem Hintergrund thematisiert Busch Agambens Begriff der Profanierung und bezieht diesen wie folgt auf Ausstellungen: »Folgt man Agamben, liegt der ›Wert der Profanierung‹ nicht in der Stillstellung des Handelns. Nicht das Handeln wird stillgestellt, sondern das Stillgestellt-Sein des Handelns wird aufgedeckt: nämlich die der Praxis entzogenen Momente.« (Ebd., 32)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und fragil im Wandel und relationalen Transformationen begriffen sind. Zugleich scheinen jene Zeitlichkeiten sich davon ›abzuheben‹, was Timo Skrandies mit dem Begriff der ›Realzeit‹ beschreibt. *In* und *mit* Ausstellungen vollziehen sich folglich zeitliche Konfigurierungen, die ein ambivalentes Verhältnis aufbauen. So werden – wie mit dem Begriff der Chronoferenz aufgezeigt – Referenzverkettungen markierbar (d.h. es wird eine Form von Kontinuität spürbar). Zugleich gestalten sich jene Konfigurierungen in Form eines Bruchs, eines zeitlich differenzierbaren ›Anders-als‹. Um eben jenes ›Anders-als‹ genauer befragen zu können, schlägt dieser Text vor, sich mit dem Begriff des Ereignisses zu beschäftigen und damit eine intervenierende (nicht-intendierbare) Geste ins Blickfeld zu rücken.

Ereignis

In seinem auf einen Vortrag zurückgehenden Text »Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen« verknüpft Jacques Derrida den Begriff des Ereignisses mit »Überraschung, Unvorhersehbarkeit und Exponiertheit« (Derrida 2003, 7). Das Moment der Unvorhersehbarkeit impliziert den Modus einer Nicht-Entscheidung, denn das Ereignis schließe eine ›vorherige‹ Festlegung aus (vgl. ebd., 8). Das Einzige, was von Derrida jedoch im Sinne einer Art ›Vorzeitigkeit‹ gedacht werde, sei ein grundlegendes ›Ja‹, eine Bejahung, die er, in Anlehnung an Martin Heidegger, im Sinne einer Zustimmung bzw. Affirmation begreift: eine Zusage, die vor dem Fragen erfolgt (vgl. ebd., 11). Gleichwohl wird im gleichen Zug betont, dass jenes ›Ja‹ nicht im Sinne eines logisch-chronologischen Vorausgangs verstanden werden soll, sondern »die Frage selbst [bewohnt], ohne selbst fragend zu sein« (ebd.). Damit sei es im Modus einer Performativität gedacht (vgl. ebd., 20) – das ›Ja‹ als die Bedingung dessen, dass die Frage erfolgen kann.

Was das Ereignis des Weiteren ausmache, sei seine Vertikalität. Es unterbreche als Singularität »den gewöhnlichen Gang der Geschichte« (ebd., 21), vollziehe diese Unterbrechung aber zugleich als eine »absolute Überraschung, [die] über mich hereinbrechen muss« (ebd., 35). Damit gehe nach Derrida ebenfalls einher, dass das Ereignis, ebenso wie die Gabe, die Erfindung, die Gastlichkeit oder die Vergebung nur dann vonstattengehen können, wenn ›ich‹ nicht in der Lage bin es zu empfangen: »Wenn es Erfindung gibt – und vielleicht ist das ja niemals der Fall, ebenso, wie es vielleicht niemals Gabe oder Vergebung gibt – wenn es Erfindung gibt, ist sie nur unter der Bedingung ihrer Unmöglichkeit möglich.« (Ebd., 33) Damit wird das Ereignis stark von der Potentialität abstrahiert, denn, »[w]enn ich das, was ich erfinde, erfinden kann, wenn ich die Fähigkeit dazu habe, dann heißt das, dass die Erfindung in gewisser Weise einer Potenzialität entspricht, einer Potenz, die ich bereits in mir habe, sodass die Erfindung nichts Neues bringt« (ebd., 31). Dennoch bedeute dies nicht, dass deshalb kein Tun vollzogen werde oder werden soll, sondern im

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Umkehrschluss, dass man gerade »das Unmögliche tun muss«[38] (ebd., 30), denn das Ereignis bestehe darin, »das Unmögliche zu tun« (ebd.):

> »Ein vorausgesagtes Ereignis ist kein Ereignis. Es bricht über mich herein, weil ich es nicht kommen sehe. Das Ereignis als Ankömmling ist das, was vertikal über mich hereinbricht, ohne dass ich es kommen sehen kann: Bevor es sich ereignet, kann das Ereignis mir nur als unmögliches erscheinen. Das heißt aber nicht, dass es nicht stattfinden kann, dass es nicht existiert; es heißt nur, dass ich es weder auf theoretische Weise aussagen noch es vorhersagen kann.« (Ebd., 35)

Im gleichen Zug wäre es verkehrt, würde man vermuten, dass die Unmöglichkeit schlicht in die Möglichkeit übergehe. Dies macht Derrida mit dem Begriff der Heimsuchung deutlich, denn die Unmöglichkeit höre nicht auf die Möglichkeit heimzusuchen (vgl. ebd. 37).[39]

Ohne den Ereignisbegriff dabei überstrapazieren zu wollen[40], stellt sich in unserem Kontext die Frage, inwiefern das Ereignis eine Figur bietet, die eine produktive Beschreibung bzw. einen Zugriff im Kontext von Ausstellungen erlaubt. In seiner Monografie »Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung«

---

38 Konsequenterweise muss auch die Frage gestellt werden, wie es sich mit dem Modus der Unmöglichkeit, den Derrida bei seinen Ausführungen zu einer der Grundlegenden ›Bedingung‹ macht, verhält. Das markierte Nicht-Wissen sowie die Nicht-Entscheidung im Hinblick auf das Ereignis werfen die Frage auf, wie dieser Gedanke mit einem scheinbar so vorausgeplanten Event wie einer Ausstellung zusammengebracht werden kann. An dieser Stelle gilt es deshalb zunächst einige Differenzierungen vorzunehmen. Zum einen lässt sich schwer von der Hand weisen, dass Ausstellungen schließlich als Ausstellungen erfahren werden (können). Zum anderen lassen sich die jeweiligen Ausstellungssituationen – und der Begriff der Situation betont vor allem die Dynamik und Prozessualität – jedoch nicht im Sinne einer Vorhersehbarkeit antizipieren oder voraussagen. Demnach ist zu überlegen, inwiefern die Ausstellung auf eine bestimmte Weise als das Derrida'sche ›Ja‹ begriffen werden kann – eine dem Geschehen selbst inhärente Einstimmung und Bejahung, die nicht einfach als ein im Voraus bestehendes Gegebenes benennt, sondern gerade eine ›voraussetzende‹ Schlaufenbewegung markiert.

39 In seinem Vortrag setzt sich Derrida ebenfalls mit dem Begriff der Wiederholung auseinander, denn nach seinen Ausführungen muss »[d]as Versprechen der Wiederholung […] schon in den ersten Worten enthalten sein« (ebd., 39). Das weiter oben angesprochene ›Ja‹ empliziert damit bereits diese inhärente Bereitschaft zur Wiederholung, obwohl im gleichen Zug die Singularität des Ereignisses betont wird (vgl. ebd., 21). Hier wird eine Ambivalenz der Sprache markiert, denn die Sprache sei *per se* immer schon nachträglich, sie erfolge nach dem Ereignis und verfehlte deshalb auch seine Singularität (vgl. ebd.). Des Weiteren scheint ein in Beziehung-Setzen von Gilles Deleuzes Überlegungen zu Differenz und Wiederholung (vgl. Deleuze 1992) eine weitere produktive Ebene im Hinblick auf den Begriff der Wiederholung aufzubauen, verbleibt an dieser Stelle aber lediglich als ein gedanklicher Impuls.

40 Auf die Gefahr dessen verweist auch Christian Grüny (vgl. Grüny 2013, 158).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(2010) prägt Bernhard Waldenfels den Begriff des Widerfahrnisses im Kontext von Erfahrungskonzepten (s. Kap. *Intimität_Exponieren*):

> »Unter einem *Widerfahrnis*, einem *Pathos* oder einer *Affektion* verstehe ich ein Ereignis, das uns zustößt. *Wem* etwas widerfährt, der oder die ist an diesem Geschehen beteiligt, aber nicht als autonomer Urheber von Akten und Handlungen, und andererseits ist, *was* und widerfährt, keine separate Ursache, die unabhängig von ihrer Wirkung zu betrachten wäre wie ein Naturereignis. Widerfahrnisse sind Ereignisse ohne vorgängiges Subjekt und Substrat. Was wir Subjekt und Objekt nennen, sind bereits Interpretamente und keine festen Grundbestandteile der Erfahrung.« (Waldenfels 2010, 367)

Worauf das Zitat verweist, ist zudem die prozessontologisch auslegbare ›Wechselseitigkeit‹, die aus dem Ereignis ›resultiert‹. Demnach sind sowohl künstlerische Arbeiten als auch Betrachter:innenpositionen als Resultate eben jener Widerfahrnisse zu verstehen.[41] Im Hinblick auf die Zeitlichkeit merkt Waldenfels weiter an: »Gleichzeitig schaffen sie [die Widerfahrnisse, Anm. d. V.] sich ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit, indem sie bestehende Raum- und Zeitordnungen destabilisieren und neue Raum- und Zeitfelder konstituieren« (ebd., 369). Ausstellungssituationen vermögen es demnach neue ›Zeitfelder‹ zu generieren, aber vor allem das Moment des Widerfahrens ›explizit‹ zu machen (s. Kap. *Intimität_Exponieren*). Folglich kennzeichnen sie sich gerade dadurch, dass sie den gewohnten Lauf überhaupt erst als einen kontinuierlichen hervorbringen (bzw. dazu im Stande sind). Als Existenzweise operieren Ausstellungen mit Situationen, die sich nicht eindeutig markieren lassen, die sich schnell verflüchtigen (können), die ›heimgesucht‹ werden von einem Moment, das sie wieder in die ›gewohnte Zeit‹ zu versetzen droht.[42] Die je-

41 In seiner Monografie »Echtzeit – Text – Archiv – Simulation. Die Matrix der Medien und ihre philosophische Herkunft« (2003) verweist Timo Skrandies, mit Rückgriff auf Merleau-Ponty, auf den konstituierenden Zusammenhang zwischen Subjektivität und Zeitlichkeit: »Das ist die wesentliche menschliche Erfahrungsweise: die Zeiterfahrung – dass nämlich der Konstituierungsprozess von Subjektivität im Ständig-neu-Beginnen besteht.« (Skrandies 2003, 110)

42 In ihrer Einleitung zum Band »Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der ersten Projektphase« (2019) verweisen Michael Bies und Michael Gamper auf die Übergänglichkeit von temporalen Momenten: »Im Gegensatz zu Konzepten einer inkommensurablen ›Plötzlichkeit‹ und eines ›absoluten Präsens‹ der Kunst, wie Karl Heinz Bohrer sie prominent entwickelt hat, geht das SPP davon aus, dass technisch-wissenschaftliche, gesellschaftliche und künstlerische Temporalitäten nicht durch klare Demarkationslinien voneinander getrennt sind, sondern zahlreiche Übergänge bilden.« (Bies/Gamper 2019, 16) Die Arbeit schließt sich dieser Überlegung zu einem gewissen Teil an, vollzieht aber eine weitere Schleife, indem die von Bies und Gamper markierte Übergänglichkeit – die Kontinuität – mit dem Modus des Diskontinuierlichen verknüpft verstanden wird. Wie die Ausführungen zeigen, gestaltet sich die Temporalität von Ausstellungssituationen als eine sowohl referenzielle als auch ereignishafte.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

weiligen Situationen sind demnach auch gerade deswegen unmöglich, weil sie keine Form der Vorausahnung implizieren und sie sich nicht auf die Potentialität dessen zurückführen lassen, dass da ›ein Objekt steht, das die Besucher:innen potentiell affizieren könnte‹. Erneut mit Derrida gesprochen heißt es: »Es gibt Ereignis nur, insofern das, was geschieht, nicht vorhergesagt war. Etwas teilt sich durch dieses Ereignis mit und etwas teilt sich von diesem Ereignis mit. Die Frage, wer das sagt oder mitteilt, muss offen bleiben.« (Derrida 2003, 47) Jene Offenheit markiert deshalb auch für die Auseinandersetzung mit Ausstellungen einen ganz wesentlichen Punkt, nämlich den Gedanken, dass die Ausstellung nicht auf die jeweiligen Akteure oder Entitäten als Potentialitätsträger‹ oder ›-erzeuger‹ zurückgeführt werden kann (weder die künstlerischen Arbeiten für sich, noch die Kurator:innen, die Besucher:innen, die Künstler:innen, die institutionellen Rahmungen etc.), sondern just die ereignishaften Situationen.

Mit erneutem Blick auf die diskutierten Ausstellungssituationen lässt sich sagen, dass diese ebenfalls mit Einbrüchen hantieren. Einerseits ›folgen‹ sie zwar einer Ankündigung, andererseits entziehen sie sich aber einer vorbestimmbaren Setzung. Die jeweiligen Verdichtungen, Intensitäten, Rhythmen, räumliche Konstellationen etc., seien es das nicht-verortbare Stöhnen der Figuren beim Hineingeleiten in den Raum, die Ansprache von einer affektiv einnehmenden, hypermaterialistischen Darstellung von Nackenhaaren eines Jungen in »Ye Olde Food« oder die nachhallende Sounddauerschleife von *I was born a loser* in *Nighlife*: All diese Momente sorgen für eine Verzeitlichung, für eine erspürte Pluritemporalität, aber zugleich eben auch für ein ereignishaftes ›Anders-als‹. Die Vertikalität, die Derrida in seinen Ausführungen betont, beschreibt in einer sich annähernden Weise das Aus-Setzen, den Einbruch der Diskontinuität. Damit wird ebenfalls deutlich, dass die Ausstellungen zwar ebenfalls mit Gleichzeitigkeiten operieren und damit die alltäglichen Narrationen von Überlappung und Überforderung adressieren, zugleich jedoch ein radikal anderes zeitliches Verhältnis aufbauen. Die (auch zeitlichen) Konfigurationen einer Ausstellungssituation agieren somit zunächst insofern ereignishaft, als sie den quasi-gewöhnlichen Gang unterbrechen und ihre eigene(n) Zeitlichkeit(en) installieren, oder verstärkt prozessontlogisch formuliert: Ausstellungen sorgen auf eine ›intrarelationale‹ Weise für Einbrüche (mit Waldenfels gesprochen: Diastasen), aus denen Zeitverhältnisse resultieren, die eine Unterscheidbarkeit wahrnehmbar werden lassen. So stellt Christian Grüny mit Bezug auf Rudolf Kuhns Überlegungen zum Rhythmus heraus, dass es sich um ein verflochtenes Verhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität handelt. Die temporale Spannungsebene, die sich in Ausstellungssituationen aufbaut, ist damit sowohl gerichtet und kontinuierlich, denn sie hält gewissermaßen die Konfiguration intrinsisch zusammen, als auch von Diskontinuitäten konstituiert, von ›Unerwartbarkeiten‹:

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Durch die nicht weniger konstitutive Diskontinuität aber ist dieser Zusammenhang jederzeit prekär. Die Rekonstruktion des Rhythmus als gerichtete Spannung, mit der seine Zeitlichkeit ernstgenommen werden soll, ist ohnehin weit von einem bloßen ›Und so weiter‹ entfernt. In diesem Sinne Kuhn: ›Da das diskontinuierlich Folgende aus dem Vorhergehenden nicht abgeleitet, sondern unvorhergesehen, wie aus dem Nichts folgt, ist es Ereignis‹.« (Grüny 2013, 158; vgl. Kuhn 1980, 114)

Nehmen wir uns erneut *Nightlife* in Berlin vor, dann wird deutlich, dass hier eine zweifache Aussetzung stattfindet, denn der Aufführungscharakter des Präsentationsmodus inszeniert sich selbst als ein Quasi-Ereignis. Doch nehmen wir die Ausführungen von Derrida, Waldenfels aber auch Grüny ernst, dann zeigt sich, dass sich das Ereignishafte eben nicht an der Stelle lokalisieren ließe, an der die Arbeit ›herausgenommen‹ und aufgeführt wird. Als Ereignis vollzieht sich *Nightlife* – und damit landen wir erneut bei der Ausstellungssituation in Basel – just in dem Moment, in dem sich eine Spannung aufbaut, die sowohl Kontinuitäten als auch Diskontinuitäten impliziert. Das Ereignishafte operiert zwar mit dem Moment des Deklamatorischen (s. Kap. *Intimität_Exponieren*), denn die Ausstellung wird angekündigt, die Ausstellungssituation wird architektonisch eingeleitet etc., doch zugleich kommt es zu einem Widerfahrnis gerade in solchen Momenten, die ausschweifen und zu einem ›Anders-als‹ der deklamatorischen Ankündigung werden. Die durch den Refrain *I was born a loser* vorgegebene Taktung spannt einen Kontinuitätsbogen auf. Zugleich reißen uns die affektiv extrem aufladenden Bilder ereignishaft heraus und changieren dabei zwischen Quasi-Erwartbarkeit, Einstimmung, kontinuierlicher Bereitschaft, dem vorgängigen Ja und einem Bruch, einer Diskontinuität. Die sich am Zaun zerpeitschenden Zypressenäste bringen eine affektive Verschiebung mit sich, die sich nicht übergangslos integrieren lässt.

Auch bei »Ye Olde Food« realisiert sich ein Wechselverhältnis zwischen Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Hier vollzieht sich das Ereignishafte jedoch in einer anderen Relation, was vor allem mit der medial-materiellen Ebene der Ausstellungssituation zusammenhängt. Während sich bei *Nightlife* viele Momente auf das immersionserzeugende Setting beziehen (der dunkle geschlossene Raum, gesteigertere Präsenzwirkung durch die 3D-Brille, audiovisuelle Dichte und Intensität der Bilder etc.) und damit eine andere körperliche Involvierung realisieren – eine stärker ›geballte‹ multimodale Adressierung, die Intermodalität der Sinne und dadurch eine atmosphärische Ansprache (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*) –, ›widerfährt‹ uns das Einbruchhafte in »Ye Olde Food« in einem weniger ›einverleibenden‹ Verhältnis. So erfordert das Setting eine andere sensomotorische Aktivität: mehr Bewegung durch das Umherwandern und Umlaufen der einzelnen ›Komponenten‹ und damit auch eine anders funktionierende Eigenzeitlichkeit. Innerhalb eines Settings (das sich wiederum selbst stetig weiter dynamisiert und verändert) widerfahren uns

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stetig Verschiebungen – es ereignen sich Situationen von Verdichtungen[43], die nach einem Intervall funktionieren. Im Gegensatz zu *Nightlife* werden wir hier nicht im Sinne einer alles umgreifenden, immersiven Erfahrung eingenommen, sondern wir werden immer wieder, ›inselhaft‹ getaktet in (uns widerfahrende) Momente reinversetzt, wir werden also zu Erfahrenden, die immer wieder aus der Intensität ›hinausgeworfen‹ werden.

Zeitlich betrachtet wird es bei einer Ausstellung folglich ›anders‹: es vollziehen sich Einbrüche und Ausschermomente, die jedoch nicht ohne das Kontinuierliche gedacht werden können. Denn sobald das Verhältnis kippt und entweder die Kontinuität oder die Diskontinuität nachlassen, verliert sich die Spannung – es wird zu einer Nicht-Ausstellungssituation. Mit Grüny gesprochen: »[I]nsofern die Zukunft wirklich offen ist, ist man nie auf das gefasst, was kommt, denn es gibt keine vollständige Vorbereitung. Wenn diese Offenheit zusammenbricht, verliert sich auch die rhythmische Spannung und das Bild als solches bricht zusammen, wird als spannungslos vorliegendes schal und uninteressant.« (Grüny 2013, 158)

6. Fazit

Das Kapitel beschäftigte sich mit der Thematik von Zeitlichkeit im Kontext von Ausstellungen – mit deren Modalitäten, Praktiken und Konfigurationen. Im Zuge dessen wurde der Frage nachgegangen, wie Ausstellungssituationen Zeitlichkeiten produzieren und selbst wiederum von jenen mitproduziert werden und damit sowohl verzeitlicht als auch verzeitlichend operieren. Im Zuge dessen wurde Zeitlichkeit als ein Parameter der Existenzweise Ausstellung herausgearbeitet, der jene wechselseitige Hervorbringung und Bedingtheit in den Fokus nimmt. Mit der Fokussierung des Moments des Rhythmisierens wurde eine temporal-materiell verstandene Praktik von Ausstellungen herausgestellt, die deutlich macht, dass Ausstellungen Taktungen und Intervalle erzeugen und selbst als Resultate sowohl institutionell-normierender als auch materieller Rhythmisierungen begriffen werden können.

In einer Auseinandersetzung mit drei konkreten Ausstellungssituationen – Cyprien Gaillards *Nightlife* in Berlin und Basel sowie Ed Atkins' »Ye Olde Food« in Düsseldorf wurden Fragen nach Erfahrungsmodalitäten und Zeitlichkeitsproduktionen aufgeworfen. Im Zuge der Auseinandersetzung wurde insbesondere der Begriff der Eigenzeitlichkeit fruchtbar gemacht, um von da aus, neben dem Moment des Rhythmisierens, das Phänomen der Gleichzeitigkeit sowie des Kontinuierlich-Diskontinuierlichen hervorzuheben. Auf diese Weise wurden ausstellerische Spezifika markiert und diskutiert, die die Ausstellung als Existenzweise *per se* kennzeichnen und damit eine Annäherung an die Frage ermöglichen, wie

43 Zum Begriff des Verdichtens s. außerdem Weisheit 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ausstellungen, temporal betrachtet, ›zusammengehalten werden‹ in dem Sinne, dass sie nicht lediglich als ein Nebeneinander von Dingen agieren, sondern eine Spannkraft aufweisen, eine Figuration, die über das Ko-Existente hinausgeht. Mit dem Prozess bzw. der Praktik des Rhythmisierens wurde eine Perspektivierung vorgeschlagen, die Eigenzeitlichkeiten von Ausstellungssituationen qualitativ zu beschreiben vermag. Damit wurde markiert, dass Ausstellungen *per se* Rhythmen entstehen lassen bzw., dass Rhythmen wiederum Ausstellungssituationen hervorbringen. In dieser doppelten Schlaufe wurde der Blick auf Momente gelenkt, die schließlich Aussagen über Stimmungen und atmosphärische Aufladungen erlauben können. Rhythmisiert und rhythmisierend produzieren Ausstellungen komplexe Verflechtungen von Zeitlichkeitsmomenten und werden just von diesen Momenten selbst hervorgebracht. Darüber hinaus verwies die Diskussion auf die Produktivität dessen, Ausstellungssituationen als ›chronotope‹ Ensembles zu untersuchen und damit auch all diejenigen Elemente und Akteure in den Fokus zu rücken, die bei der ›klassischen‹ Trias von Kunstobjekt/Künstler:in/Betrachter:in nicht selten herausfallen. Damit sprach sich das Kapitel dafür aus, Zeitlichkeit nicht zuletzt auch ausgehend von Materialität zu befragen. So ermöglichte der Begriff der Chronoferenz einen Zugang, der all jene ›zeitlichen Akteure‹ in den Blick nimmt. Im letzten Teil machte das Kapitel schließlich den Vorschlag Ausstellungssituationen in einem Spannungsverhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität zu verorten und damit in einem Verhältnis zwischen ›intervenierender‹ Ereignishaftigkeit und ›metastabilisierender‹ Referenzialität zu sehen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

REFERENZ _ INSTITUTIONALISIEREN

Epistemologien der Macht verhandeln

1. Einleitung | S. 307
2. »Dynamische Räume« | S. 309
   Zirkulierende Referenzen | S. 313
   Referenzebenen | S. 317
3. Über Institutionskritik hinaus | S. 323
   Institution | S. 324
   Genealogien der Institutionskritik | S. 328
   Ansätze des (Post-)Curatorial | S. 340
4. Machtfragen | S. 345
   The Exhibitionary Complex | S. 346
   Dispositiv | S. 353
5. Epistemologien des Ausstellens | S. 360
   Wissen | S. 360
   Epistemische Gewalt: Dekolonialisieren/Dekanonisieren | S. 366
6. Kritisches (Ver-)Handeln | S. 372
   Das Politische | S. 373
   Kritik heute | S. 378
7. Fazit | S. 381

1. Einleitung

Ein Kapitel mit dem Begriff der Referenz in seiner Überschrift mag auf den ersten Blick mehr Fragen aufwerfen, als klare Vorstellungen zu produzieren, sind es doch zu viele Richtungen, mit denen der Begriff assoziiert werden kann. Vom lateinischen *referre* (zurückbringen, -geben, auf etw. zurückführen oder beziehen, wiederbringen, zur Sprache bringen, berichten)[1] kommend, bringt der Begriff zunächst

1 Das etymologische Wörterbuch des Deutschen liefert etwa folgende Angaben: »referieren Vb. ›etw. zusammenfassend wiedergeben, Bericht erstatten, vortragen‹ (1. Hälfte 16. Jh.), äl-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ein Verweisverhältnis zum Ausdruck, ein Sich-Beziehen-Auf. Durch das Fokussieren des Verweishaften sollen damit – in einem langsamen, kartografierenden Gestus – all jene Momente ins Blickfeld rücken, die Ordnungen, Strukturen und Narrative zum Thema machen. Eine Auseinandersetzung mit Ausstellungen ist unabdingbar mit Fragen nach Institutionen und Institutionalisierungen, Machtstrukturen, Repräsentationsverhältnissen, Kanonisierungen und nicht zuletzt auch mit Produktionen von Orten, Ordnungen und Wissen im weitesten Sinne verbunden. Wer/was schafft es unter welchen Bedingungen einen Modus der Sichtbarkeit zu erlangen? Was produziert und was setzt jener Modus voraus? Was fällt dabei heraus und welche Ausschlüsse werden produziert? Welche Leerstellen, Problemstellen, aber auch Widerstände und Potentialitäten werden und können dabei hervorgebracht werden? Damit rücken auch Begriffe von Dispositiven, Kritik und des Politischen in den Vordergrund und zeichnen Konturen nach, die in diesem Kapitel angesprochen werden: Epistemologien der Macht und deren Verhandlungsprozesse.

So findet im zweiten Teil des Kapitels zunächst eine Auseinandersetzung mit der Ausstellung »Dynamische Räume« im Museum Ludwig in Köln (2020) statt. Davon ausgehend werden Momente des Verweishaften in den Fokus gerückt, indem der Begriff der zirkulierenden Referenz herangezogen wird, um damit schließlich einige Umdenkbewegungen zu markieren und unterschiedliche ›Referenzebenen‹ ins Blickfeld zu rücken. Der dritte Teil beschäftigt sich mit Institutionskritik sowie mit den Fragen deren Weiterdenkens und ›Anwendens‹, indem vor allem der gegenwärtig präsente Begriff des Kuratorischen diskutiert wird. Im vierten Teil werden Fragen nach Machtkonfigurationen aufgeworfen, die uns dann zu der Thematik von Epistemologien des Ausstellens führen. Im sechsten und letzten Teil wird eine gegenwärtige Revision und Kartierung vorgenommen, indem der Begriff des Politischen sowie seine Möglichkeiten herangezogen werden. Damit legt das Kapitel eine skizzenhafte, aber vor allem Impulse generierende Auseinandersetzung mit einem dichten und teils überbordenden Geflecht von Phänomenen und Diskursen vor, die allesamt die ›politisch-epistemologische‹ Ebene dessen ausloten, was die Arbeit als Existenzweise Ausstellung beschreibt.

---

ter auch ›wieder-, zurückbringen, zurückgeben, einordnen‹ (15. bis 18. Jh.) und (reflexiv) ›sich auf etw. beziehen, berufen‹ (16./17. Jh., vgl. terminologisches *auf etw. referieren* ›auf etw. Bezug nehmen‹, Mitte 20. Jh., wohl in Anlehnung an engl. *to refer*); […] Referenz f. ›Auskunftsperson, Bezugnahme‹, besonders (Plur.) ›Auskünfte, Empfehlungen‹ (Mitte 19. Jh., zunächst in der Kaufmannssprache), nach gleichbed. engl. *reference*, frz. *référence*.« (»Referenz«, Pfeifer et al. 1993)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2. »Dynamische Räume«[2]

Ein mit Büchern bestücktes Regalarrangement, Tischformationen mit darauf ausgelegten Publikationen und Tablet-PCs, die unaufdringlich zum Herumgehen oder auch Platznehmen einladen. Zwischen den Regalen größere Bildschirme mit Videos, die im Sekundentakt das Sujet wechseln. Ein weiterer Raum mit chronologisch an den Wänden angebrachten Zeitschriften sowie ein größerer White Cube, der rückseitig hinter einer Art Banner-Vorhang einen Screeningraum mit einer groß projizierten Videoarbeit beherbergt. Papiercollagen sowie Fotografien an den Wänden, ein Bildschirm auf dem Boden, der GIF-artig einen Videoloop zeigt.

Die Ausstellung »Dynamische Räume«, die 2020 im Rahmen der Reihe »Hier und Jetzt«[3] im Museum Ludwig Köln realisiert wurde, greift die Thematik afrikanischer und afro-diasporischer Kulturproduktion auf. Die hier versammelten Arbeiten der Künstler:innen sowie Kollektive Nkiruka Oparah, Frida Orupabo, The Nest Collective, CUSS & Vukani Ndebele und Contemporary And (C&) adressieren ein breites Spektrum an Themenfeldern – etwa Fragen nach dem erotisierten Schwarzen weiblichen Körper und dem Blick (Frida Orupabo, *Untitled*, 2020, Collage), nach Einschreibungen, Wiederholungen und Normierungen wie etwa im Kontext einer (christlichen) Mission (Frida Orupabo, *Untitled*, 2019, Videoinstallation/GIF), Phantasmen, ins Grotesk-Humorvolle abdriftende Horrorszenarien (The Nest Collective, *These Ones Stayed at Home*, 2017, Kurzfilm; CUSS & Vukani Ndebele, *Streetkid*, 2017/2020, Kurzfilm) oder von Geistern bewohnte Traumsequenzen (Nkiruka Oparah, *SUOON*, 2020, Multimedia-Installation) (vgl. Dümler 2021). Unterschiedliche Genres miteinander vermengend, wird das breite Spektrum außerdem vor allem im Kontext der installativen Arbeit C& *Center of Unfinished Business* des Kollektivs Contemporary And aufgegriffen (s. Abb. 18). Contemporary And (C&), das sich als ein globales, ständig wachsendes Netzwerk von Stimmen beschreibt, ist eine dynamische Plattform zur Reflexion und Verbindung von Ideen und Dis-

2 Die nachfolgenden Ausführungen 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.

3 Auf der Website finden sich folgende Informationen: »*Dynamische Räume* ist die sechste Ausgabe der fortlaufenden Projektreihe *HIER UND JETZT im Museum Ludwig*. Für Yilmaz Dziewior, Direktor des Museum Ludwig, steht sie exemplarisch für das unmittelbar auf gegenwärtige kulturelle und gesellschaftliche Diskurse reagierende und auf Kooperationen und Einbindung unterschiedlicher künstlerischer Produktionsformen basierenden (sic!) Format.« (Museum Ludwig 2021a) Laufzeit der Ausstellung: 06.06-30.08.2020, kuratiert von Romina Dümler in Kooperation mit Contemporary And (C&).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kursen über zeitgenössische visuelle Kunst.[4] Das Kollektiv bringt u.a. ein Magazin heraus, erschafft Verlinkungen, bietet Bildungs- und Mentoringprogramme an und rief 2017 das *Center of Unfinished Business* ins Leben, das seitdem in verschiedenen Kunstinstitutionen in unterschiedlichen Formationen tourt.



Abb. 18: C&Center of Unfinished Business (Installationsansicht), 2020. © Contemporary And / Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Nina Siefke.

Im *Center of Unfinished Business*, einer mobilen und erweiterbaren Installation[5] in der Ausstellung »Dynamische Räume«, die sich als ein Holzregalarrangement mit Tischen und Sitzgelegenheiten gestaltet, lassen sich neben Publikationen zu kolonialen und postkolonialen Diskursen Bücher aus unterschiedlichsten Bereichen finden – von mitteleuropäischen kunsthistorischen ›Grundlagenwerken‹ und kulturwissenschaftlichen ›Klassikern‹, die sich explizit mit ›kolonialen Spuren‹, politischen Bewegungen oder Identitätsfragen beschäftigen, bis hin zu Texten zum Wall-Street-Kapitalismus, Reiseberichten, Romanen etc. (s. Abb. 19); daneben aber

4 Siehe für weiterführende Informationen die Website des Projekts: Contemporary And (C&) 2021c.

5 Hier stellt sich des Weiteren die Frage, als was das *Center of Unfinished Business* bezeichnet werden kann (ob als künstlerische Arbeit, Installation etc.) respektive welchen ›Status‹ es gewissermaßen für sich beansprucht oder ob es überhaupt eine Zuordnung in diesem Sinne braucht (oder nicht vielmehr eine Produktivität aus diesem Zwischen-Status resultiert).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auch Videos, die von künstlerischen Performances bis hin zu Popmusikvideoclips reichen – im wenigen Sekundentakt wechselnd hintereinandergeschaltet.



Abb. 19: C&Center of Unfinished Business (Detailansicht), 2020. © Contemporary And / Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Nina Siefke.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Doch wäre es verkehrt, bei der Zusammenstellung eine ›unproblematisch-bunte Vielfalt‹ zu vermuten, denn die Sammlung beherbergt auch, wie Contemporary And es bezeichnet, ›hässliche‹ Publikationen:

> »In our Center of unfinished business you'll find a lot of groundbreaking books, fantastic books, empowering books. But you will discover ugliness as well – titles celebrating racist, misogynist theories as a given. Normally these books would need to be locked in an isolation chamber. But we realized that they must be spread out and led right in the middle of and next to the brilliant, strong voices of freedom fighters, manifestos and theories of resistance. Why on earth? Because put in a corner they can easily be ignored and brushed over as no longer relevant. But it wouldn't make sense to present a reading room focused on colonialism yet avoid looking at its nasty, horrible side, would it? When these terrible things happened, amazing things occurred at the same time: movements of hope and resistance, of power and beauty. That's why all the books are presented together. They reveal the contemporaneity of the topic, exposing the good, the sad, the great and the ugly.« (Wandtext im Ausstellungsraum)

Die Bücher, die für die Ausstellung im Museum Ludwig einerseits als Leihgabe des Vereins »Each One teach One« (s. Gyamerah/Steinbach 2021) zusammenkamen und zu einem anderen Teil aus der Kölner Kunst- und Museumsbibliothek entliehen wurden, zeugen von einer enormen thematischen Diversität und machen ein extrem dichtes Netz von Verbindungen sichtbar, das sich darin zeigt, dass neben einem Buch von Audre Lorde oder Stuart Hall, sich Ernst Gombrich oder Alexander Puschkin wiederfinden. Doch bleibt die Produktion von Verknüpfungen und Referenzen nicht lediglich auf der Ebene des Versammlungsmodus. Neben der Handlung des aktiven Rumblätterns und Durchlesens sind die Besucher:innen der Ausstellung explizit dazu eingeladen, neue Zusammenstellungen vorzunehmen und vor allem Kommentare, Gedankenimpulse, Fragen zu hinterlassen – ein Modus, der uns aus unserer gegenwärtigen medialen Situation gesprochen hauptsächlich aus dem digitalen Raum vertraut ist. Unendliche Verweisketten, Bewegung von einem Link zum anderen, 42 geöffnete Browser-Tabs: stetige Überlappungen und Switches. Davon, dass dieses ›Angebot‹ rege in Anspruch genommen wird, zeugen vor allem auch die zahlreichen gelben Klebezettel mit Kommentaren, die sich teils auf dem Holzgerüst der Regale, den Bildschirmen oder direkt auf den Büchern wiederfinden. Doch wird damit einhergehend zugleich die Frage präsent, weshalb – d.h. als Folge von welchen Praktiken – das Projekt eine Form von Kontinuität erzeugt, die dafür sorgt, dass es sich nicht lediglich als eine lose Ansammlung von Publikationen zeigt.

Als Ausstellung versammelt »Dynamische Räume« unterschiedliche Positionen, die nicht nur medial und materiell stark variieren (denn hier finden sich Papierarbeiten neben bedrucktem Stoff neben Videoprojektionen, Bildschirmen etc.),

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sondern unterschiedliche Arten und Ebenen der thematischen Auseinandersetzung produzieren. Weisen die Arbeiten von Nkiruka Oparah und Frida Orupabo, die im großen White Cube verortet sind, sowie die im schmalen ›Durchgangsraum‹ situierten Videos von The Nest Collective, CUSS & Vukani Ndebele jeweils eine ganz eigene Formästhetik auf und generieren vor allem auf der präsentisch-affektiven Ebene eine Ansprache, bringt das *Center of Unfinished Business* insofern eine Verschiebung mit sich, als es eine metareflexive Ebene hinzuzieht. Folglich werden bei »Dynamische Räume« nicht nur ›afro-diasporische Kulturproduktionen‹ in Form konkreter künstlerischer Arbeiten versammelt, sondern zugleich die Mechanismen und Narrative ebensolcher mitthematisiert. Auf diese Weise initiiert die Ausstellung eine doppelte Verhandlung, die sowohl implizit als auch explizit Fragen nach Referenzproduktionen, Bildern und Erzählungen aufgreift.

Demnach wäre es verkehrt bei der Ausstellung eine historisierend-didaktische und gleichsam ›holistisch anmutende‹ Umgangsweise zu vermuten, sondern der Ansatz besteht vielmehr, wie Julia Grosse und Yvette Mutumba von Contemporary And in einem Video zur Ausstellung betonen, darin, durch das Versammeln und das fragmentarische Zusammenbringen von unterschiedlichen Stimmen und thematischen Sphären neue Verbindungen zu schaffen, um schließlich neue Assoziationsketten entstehen und zirkulieren zu lassen (vgl. Museum Ludwig 2020 [04:15-04:42]).

Damit wird die Frage von Ordnungen auf eine Weise ins Spiel gebracht, die deutlich macht, dass es sich beim *Center* um eine Praktik handelt, die darauf aus ist Rigidität von Bezüglichkeiten und Verweissystemen in Frage zu stellen und ein Angebot zu machen, dem keine primär autoritär-belehrende Geste zugrunde liegt. Was die ›interaktive Installation‹ damit vermag, ist eine stetige Produktion von Referenzen, ein Hervorbringen von Bezüglichkeiten, die durch die Zusammenstellung kontinuierliche Diskontinuitäten erzeugen, zugleich aber auch überhaupt erst die Chance von neuen Lesarten ermöglichen. Der Ansatz von *Center* besteht damit nicht zuletzt darin, neue Verknüpfungen entstehen zu lassen und Kontexte hervorzubringen, die Korrelationen aufgreifen, die entweder ›Wissenslücken‹ markieren oder schlicht und ergreifend nicht in ›dominanten‹ Diskursen auftauchen. So arbeiten Contemporary And sowohl auf eine explizite als auch auf eine latente Weise mit Verweisstrukturen: »Lastly, little hints and comments have been included inside some of the books. So if you find a piece of paper, feel free to follow the path we have put there.« (Wandtext im Ausstellungsraum)

Zirkulierende Referenzen

Mit dem Bestreben auf gegenwärtige Diskurse zu reagieren, durch das sich die gesamte Reihe »Hier und Jetzt« auszeichnet, versammelt »Dynamische Räume«, wie bereits angesprochen, verschiedene Positionen aber auch Weisen der Reflexion über

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gesellschaftliche Dynamiken. Die Ausstellung operiert mit unterschiedlichen Akteuren und macht diese im gleichen Zuge – vor allem in der Akkumulation von *Center* – sichtbar. Entsteht durch das Zusammenbringen unterschiedlicher Entitäten, ganz im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie[6], ein Netzwerk, das die Aufmerksamkeit nicht nur auf menschliche Subjekte legt, sondern die Handlungsmacht jeglicher Entitäten respektive Verbindungen betont, geht für uns damit zwangsläufig die Frage einher, wie sich die jeweiligen Verbindungen qualifizieren lassen und welche Narrationen diese schließlich bilden. Im Kontext von »Dynamische Räume« macht sich dieser Modus des Versammelt-Werdens auf einer Ebene greifbar, die ebenso deutlich macht, dass es sich bei ›afro-diasporischer Kulturproduktion‹ um eine Thematik handelt, die nicht in einem klar konturierten Sinne abgrenzbar ist: weder geografisch, noch ökonomisch oder disziplinär. Vielmehr machen die Ausstellung und in einer besonderen Deutlichkeit auch das C& *Center of Unfinished Business* spürbar, dass es sich um ein komplexes Geflecht von Bezüglichkeiten handelt, die in der Verbindung selbst neue Narrationen und Wissensformationen entstehen lassen. Nehmen wir diesen Prozess ernst, dann rücken damit nicht zuletzt Fragen in den Fokus, *was* wir demzufolge überhaupt als Wissen begreifen und vor allem *wie* es zustande kommt.

In seiner im deutschen Sprachraum erstmals 2002 erschienenen Monografie »Die Hoffnung der Pandora« setzt sich Bruno Latour mit der Frage nach Wirklichkeit bzw. Wirklichkeits- und Wissenschaftsproduktionen auseinander. Im Zuge dessen prägt er den Begriff der zirkulierenden Referenz, der es ermöglicht, Wirklichkeit respektive Wissen als ein Resultat von reversiblen Transformationsverkettungen zu begreifen, d.h. als etwas Produziertes (vgl. Latour 2002, 85). Damit grenzt er sich von einem Modell der Sprachphilosophie ab, das davon ausgeht, es gäbe »zwei Ensembles, die nichts miteinander zu tun haben und durch einen einzigen, radikalen Schnitt getrennt sind« (ebd., 84) – die Welt einerseits und

6 In den 70er Jahren von Michel Callon, John Law und Bruno Latour entwickelt, zeichnet sich die Theorie vor allem durch die Forderung aus, von Subjekt-Objekt-Dichotomien abzutreten und auch die nicht-menschlichen Akteure als handelnde zu begreifen (s. hierzu Kneer 2009 und Belliger/Krieger 2006). Hauptsächlich von Bruno Latour in zahlreichen Publikationen weiterentwickelt, betont die Theorie vor allem Momente des Relationalen. Die Aufmerksamkeit gelte es demnach weniger auf die Knotenpunkte, sondern auf die Verbindungen selbst zu richten (»Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft«, Frankfurt a.M. 2010). Was dieser Gedanke impliziert, ist das Umdenken von solchen Begrifflichkeiten wie das Lokale und das Globale, denn durch die Verknüpfung selbst wird deutlich, dass es in diesem Sinne keine voneinander ontologisch getrennten Bereiche wie das Globale und das Lokale gibt, weil sich jegliche Formationen aus vielfältigen Verknüpfungen bilden. Dies wird vor allem in dem von Latour vorgeschlagenen Dreierschritt – das Globale lokalisieren/das Lokale neu verteilen/Orte verknüpfen – bemerkbar (vgl. ebd., Teil II, 299–423). Siehe hierzu das Kap. *Agencement_Materialisieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Sprache andererseits. In Form einer Art Reiseberichts im Amazonasgebiet schildert Latour, wie Repräsentationen Schritt für Schritt ›hergestellt‹ werden. Geleitet von der Fragestellung, worauf bestimmte Bodenveränderungen in einem bestimmten zu analysierenden Gebiet zurückzuführen sind, nimmt das Expeditionsteam, bestehend aus Forschenden unterschiedlicher Disziplinen (vgl. ebd., 37f.) eine Untersuchung vor, bei der bestimmte Orte abgesteckt, Bodenstichproben entnommen, verglichen und in Tabellen überführt werden. Anhand jener Transformationsschritte – dem Überführen einer Bodenprobe in eine Tabelle – zeigt Latour auf, wie Wirklichkeit und Wissen im weitesten Sinne konstituiert werden (vgl. Chernyshova 2014). Wir haben es folglich schon immer mit einem Verkettungsverhältnis zu tun, bei dem kontinuierlich Übersetzungen stattfinden, die aber wiederum jedes Mal aufs Neue mit Brüchen umgehen müssen. Das Verhältnis ist folglich eines von kontinuierlichen Diskontinuitäten, denn einerseits liegen zwischen dem Erdklumpen und der Farbkarte, mit der dieser Klumpen abgeglichen wird (vgl. Latour 2002, 64) – materiell und ›ontologisch‹ betrachtet – ›Welten‹, andererseits stehen die Beiden in einem direkt aufeinander bezogenen Verhältnis. Dementsprechend ist der entstandene Bruch gewissermaßen die Bedingung dafür, dass wir von einer ›Information‹ sprechen können: dass der Erdklumpen ›mobil‹ wird und weiter zirkulieren kann, nur eben als Zahl in einer Tabelle. Der hier in stark verkürzter Form dargestellte Prozess beschreibt eine ganz grundlegende Verschiebung hin zu einer Prozessontologie, bei der deutlich wird, dass wir nicht davon ausgehen können, dass Phänomene lediglich einfach da sind und dann von uns als forschende/befragende Entitäten aufgedeckt oder ›entschleiert‹ werden, sondern dass Wissen als solches unentwegt konstituiert und stabilisiert wird. Dennoch darf dies nicht so verstanden werden, als handele es sich um völlig beliebige Vorgänge, denn dass sich etwas in dem einen oder anderen Modus stabilisiert (metastabilisiert nach Simondon), hängt mit einer ganzen Fülle an Momenten zusammen. Entscheidend ist es bei diesem Gedanken sich vor Augen zu führen, dass der jeweilige Zugang selbst Einfluss nimmt: Apparate, die der Erforschung dienen, sind dementsprechend nicht lediglich neutral ablesende Gerätschaften, sondern selbst wiederum konstituierend. Die Art und die Form des Befragens und Erforschens prägen das Produzierte folglich zwangsläufig mit (s. hierzu Latour 2001; Stengers 2001).

Als Modell bzw. Figur bietet uns der Begriff der zirkulierenden Referenz die Möglichkeit, Phänomene jeglicher Art auf eine Weise zu beschreiben, die ihr ›Versammelt-Sein‹ und ›-Werden‹ in den Fokus rückt und zugleich offenlegt, dass diese aus komplex verdichteten Transformationsverkettungen resultieren. D.h. ganz egal, an welcher Stelle wir ansetzen – bei welchem Fragment, bei welcher Publikation, bei welchem Diskurs oder vor welcher Videoarbeit – wir haben es stets mit einem kontinuierlich-diskontinuierlichen Geflecht von Referenzen zu tun, das stets erweitert wird und das wir auch selbst mit erweitern. Wenn es also um Ausstellun-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gen geht, stellt sich für uns die Frage, welche Entitäten daran ›teilnehmen‹ bzw. als Folge von Verkettungen resultieren und zugleich dazu führen, dass wir überhaupt von Ausstellungen sprechen können. Entscheidend dabei ist jedoch auch, die Kette oder auch das Netz als Metapher nicht in einem starren Sinne zu begreifen, sondern in einem sich stets verändernden, dynamischen Sinne (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Latour heranziehend haben wir die Möglichkeit, Ausstellungen in erster Linie als dynamische Versammlung zu beschreiben, die unterschiedliche Entitäten ›informieren‹, produzieren und aufeinander einstellen lassen. Demnach sind Ausstellungen keine Container oder vorgegebene Rahmungen, sondern selbst als Gefüge zu lesen, die aus relationalen Verkettungen hervorgehen. Lässt sich demzufolge jegliche Ausstellung als ein solches Resultat begreifen, solange wir damit beginnen, kleinschrittig Zusammenhängen und Verknüpfungen nachzugehen, gestaltet sich die Spannung bei »Dynamische Räume« insofern als doppelt, als das *Center of Unfinished Business* es ermöglicht, eben jene Prozesse des Versammelns sowie des unendlich erweiterbar Partiellen explizit zu machen. Contemporary And macht im Zuge dessen die Zirkulationen von Referenzen sichtbar und stellt mit seinem Modus des Versammelns eben jene Prozesse des Verknüpfens und Transformierens heraus, die sich im dynamischen Prozess des Aufeinander-Beziehens ergeben. Im fragmentarischen Verweisen auf Themenfelder, Sichtweisen, Begriffe, Konzepte etc. durch die einzelnen Publikationen und Videos werden stets Momente präsent, in denen wir merken, wie plötzlich ganz neue Narrationen und Verknüpfungen entstehen, je nachdem, welche Publikationen gerade beieinanderstehen. Der dynamisch konfigurierende Modus des *Centers* führt uns folglich vor Augen, dass Prozesse von Wissensproduktion letztlich auch auf Versammlungs- und Verdichtungsmomenten beruhen – auf Zusammenkünften und Vielheiten, die dann je nach Kontext in unterschiedlichen Formen metastabilisiert werden.

Daraus leitet sich die Schlussfolgerung ab, dass Referenzen schon immer als (meta-)stabilisiert verstanden werden müssen. Die Verweise und Übertragungen sind nicht einfach ›da‹, sondern werden in Verkettungen von Aufeinander-Bezügen ›hergestellt‹ und dann durch weitere ›Rahmungen‹ und diskursive Logiken etwa als ›Wissen‹ gesichert, weitergeführt oder aber fallengelassen – und zwar nach den ›Regeln‹ und Gelingensbedingungen der Existenzweise Ausstellung[7]. Und auch wenn

7 In Anlehnung an Latour, der seinen Begriff der Existenzweisen wiederum mit Bezug auf an Etienne Souriau (vgl. Souriau 2015) entwickelt, lässt sich die Ausstellung, wie insbesondere im Kap. *Objekt_Konfigurieren* ausführlich behandelt, als eine Existenzweise begreifen, die nach eigenen Bedingungen agiert und mit aus einem Set von je eigenen Regeln – Pässen, Gelingens- und Misslingensbedingungen und Hiatus – resultiert, das jeweils ganz eigene Narrationen und Figurationen kreiert, die sowohl Momente des Ästhetischen als auch des Epistemologischen konfigurieren und von diesen wiederum selbst formiert werden (vgl. Latour 2014). Im Zuge dessen gilt es für uns jeweils zu schauen, welche Referenzen auf welche Weise in bestimmten Ausstellungssituationen und -settings adressiert und hervorgebracht

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das *Center* weniger die einzelnen ›Schritte‹ explizit macht, so führt es doch die Fülle einzelner Relationsmomente vor: das unentwegte Zirkulieren.

Referenzebenen

Wenn wir von Referenzen im Kontext von Ausstellungen sprechen, dann verweist dies auf eine enorme Heterogenität. Referenzen implizieren Momente des Strukturellen, Kontexte und Bezugsebenen, die allesamt deutlich machen, dass hier unterschiedliche Elemente und Faktoren zusammenkommen, die ein komplexes Gefüge entstehen lassen. Der Begriff der Referenz markiert damit zunächst den Umstand, dass sich Verweisketten bzw. Vernetzungen bilden, die unterschiedliche Qualitäten aufweisen und es zugleich ermöglichen, dass sich nicht zuletzt auch ›Wissen‹[8] – als eine Kategorie unter anderen – formieren kann. Als eine gesonderte Existenzweise sei Referenz für Latour deshalb auch

> »[…] a central mode since it underpins the process through which it is possible to generate verifiable instrumented knowledge about distant states of affairs. However, the moderns' celebration of science has hidden reference as a specific mode. Its redefinition as a mode among others is the key to the whole project: knowledge is a mode; the world is not made ›in knowledge‹.« (Latour 2016, 544)

Referenz als einen Parameter in Bezug auf Ausstellungen fruchtbar zu machen, bedeutet einen Zugang explizit zu machen, der unterschiedliche Ebenen und Verweisstrukturen in den Fokus nimmt. Dabei verbleibt die Frage nach den – wie bereits in Anlehnung an Latour ausgeführt – stets zirkulierenden und sich (meta-)stabilisierenden Referenzen nicht lediglich ausstellungsimmanent, sondert impliziert jegliche Bezüge und Ebenen, die sich an der Ausstellung ›beteiligen‹.

Versuchen wir einen genaueren Blick auf die Referenzen einer Ausstellung zu werfen, dann merken wir, dass hierbei unterschiedliche Ebenen ausgemacht werden können. Bemühen wir uns um eine Art Sortierung, dann zeigt sich folgende mögliche Unterteilung: Ebene des Kontexts, Ebene der Narration, Ebene der Matrix sowie die der Figuration. Die Ebene des Kontexts betrifft zunächst einmal die ›äußeren‹ Bedingungen der Ausstellung. Gab es beispielsweise einen bestimmten Anlass (z.B. 100. Geburtstag von Joseph Beuys[9] oder Auftrag einer bestimmten Stiftung ihre Sammlung neu zu präsentieren etc.)? Handelt es sich um ein wiederkehrendes

---

werden. Welche Themen, welche Diskurse, welche Modalitäten werden zusammengebracht und welche weiteren Stränge und Verflechtungen werden initiiert? Den Blick gilt es somit auch auf die Art und Weise dessen zu richten, wie Verweisgefüge konstituiert werden.

8 Siehe hierzu u.a. Publikationen im Rahmen des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, UdK Berlin (vgl. Universität der Künste Berlin 2021) sowie Krüger/Werner/Schalhorn 2019.

9 Zum Programm s. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2023.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Format (etwa eine Biennale) oder ist die Ausstellung an eine andere Veranstaltung geknüpft (etwa ein Festival)? Die Frage nach dem Kontext ermöglicht uns damit zunächst die beteiligten Akteure und Institutionen nachzuzeichnen, die mit von der Partie sind. Doch schwingt bei dieser Ebene bereits mit, dass es nicht nur darum geht, all die Rahmungen nachzuzeichnen, die wir gewohnt sind mit dem Ausstellen zu assoziieren. Denn ebenso wie die Frage nach den beteiligten Geldgeber:innen rücken damit die Caterer, der Maler:innenfachbetrieb oder das Transportunternehmen ins Spielfeld. Auf diese Weise wird die Ausstellung als ein Gefüge beschreibbar, das nicht lediglich an der ›Eingangstür‹ endet oder beginnt, sondern eine Sensibilisierung für Kontexte und Involviertheiten initiiert und zugleich sichtbar macht. Die zweite Ebene – die Ebene der Narration – fragt nach dem Thema bzw. dem Sujet der jeweiligen Ausstellung. Was wird im jeweiligen Projekt thematisiert und fokussiert? Welche Fragen, historische Zeitspannen, biografische Momente werden verhandelt (s. hierzu Isenbort 2016)? Geht es dabei um eine ›monografisch‹ angelegte Ausstellung, um eine, die einen bestimmten Zeitraum oder eine Region umfasst? Oder werden hier Positionen unter einem bestimmten Begriff, einem Material o.Ä. versammelt? Zugleich fragt die Ebene der Narration aber auch nach den in der Ausstellung erzeugten ›Welten‹.[10] Was ist das für ein Raum, der kreiert wird? Ein konventioneller White Cube, oder produziert die Szenografie ein ganz eigenes, spezifisches Setting (wie bei Pierre Huyghes *After ALife Ahead* in Münster (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*) oder Hans op de Beeck in seinem *Collector's House* (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*))? Die Ebene der Narration rückt folglich die der Fiktion in den Fokus, ohne diese jedoch als ›unreal‹ abzutun (Latours Existenzweise [FIK]; s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Die Ebene der Matrix verstellt den Blick erneut und fragt primär danach, mit welchen Strukturen die Ausstellung operiert – welche Kanons werden (re-)produziert, welche Repräsentationsformen und Normative lassen sich sowohl explizit als auch implizit markieren?[11] Mit welchen Formen des Ästhetischen wird hier operiert? Auch bei dieser Ebene besteht der Modus ebenfalls darin, die Konstellation[12] ins Blickfeld zu rücken. Die letzte Ebene, die die Arbeit vorschlägt

10 Zu Narrationen im Kontext des Ausstellens s. Lepp 2014.

11 Zur Kritik der Repräsentation und Inszenierung im Kontext des Musealen vgl. Bal 2006; hier insbesondere das Kapitel »Sagen, Zeigen, Prahlen« (72–116) mit der darin verhandelten Frage »Wer spricht?« sowie Troelenberg/Savino 2017. Spannungsgeladen im Kontext des vorliegenden Kapitels sind des Weiteren auch Statements auf der Website von C& (Kontext: Black Lives Matter 2020) und darunter etwa das Zitat von Antwaun Sargent: »The museums now posting ›black lives matter‹ are the same ones who have participated in the social death of black folks.« (Contemporary And (C&) 2021b)

12 Der Begriff der Konstellation bzw. Konfiguration findet ebenfalls eine Diskussion bei Adorno. Vgl. Adorno 2003a sowie ders. 2003. Weitere Ausführungen erfolgen im Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Agencement_Materialisieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als die der Figuration zu bezeichnen, fokussiert all die relationalen Neuverknüpfungen und Umdenkmanöver, die in Ausstellungssituationen entstehen. Während also die Matrix viel eher die bestehenden Strukturen berücksichtigt, interessiert sich die Figuration für den Umgang mit jenen Strukturen bzw. mit der Frage, was damit im Zuge des unentwegten Sich-in-Beziehung-Setzens passiert. Die Ebene der Figuration bezieht sich damit auf die ›Eigenaktivität‹ von Ausstellungen und deren Ereignishaftigkeit, die sich aus der jeweiligen Konstellation heraus ergibt.

Bemühen wir uns zunächst um eine heuristische Trennung im Hinblick auf »Dynamische Räume«, dann gestalten sich die einzelnen Ebenen wie folgt: Als Kontext der Ausstellung lässt sich allem voran die Reihe »Hier und Jetzt« im Museum Ludwig anführen. Und während damit in erster Linie das Museum selbst als Institution ins Blickfeld rückt, müssten zugleich – im Falle einer weitergreifenden Beschäftigung – auch weitere Akteure und Gremien in Erscheinung treten (wie etwa ggf. die Stadt, das Bundesland oder andere Instanzen, die an der Realisierung des Projekts beteiligt sind und deren Interessen vertreten werden).[13] Im Zuge der institutionellen Einbettung ist außerdem ein weiterer Aspekt von besonderem Interesse – etwa das Begleitprogramm in Form von Talkrunden etc. sowie auch die begleitend stattfindenden Ausstellungen und Veranstaltungen. Zeitweise parallel zu »Dynamische Räume« fand im Museum Ludwig die Ausstellung »Mapping the Collection« statt, die »US-amerikanische[] (Kunst-)Geschichte: die 1960er und 1970er Jahre« (Museum Ludwig 2021b) in den Blick nimmt. Was den Ausstellungsansatz vor allem auszeichnet, ist das In-den-Fokus-Rücken von sozialen und politischen Kontexten und somit auch von Bedingungen des zur Sprache-Kommens, was zugleich die Möglichkeit einer kritischen Reflexion darüber bietet, »mit welchen Hindernissen sich Künstler*innen aus indigenen, afroamerikanischen oder anderen marginalisierten Communities konfrontiert sahen, und welchen Einfluss Herkunft, Rassifizierung und Gender auf die Rezeption und unser Verständnis von Kunst haben« (ebd.):

> »*Mapping the Collection* hinterfragt den vertrauten (kunst-)historischen Kanon und knüpft damit an feministische und queere Diskurse an. […] Durch die Hinzufügung von Archivmaterial werden die Werke in den historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontext ihrer Entstehung versetzt. Es ergeben sich so neue Verknüpfungen zwischen Künstler*innen, Werken und Kunstgeschichte, aber auch die Rolle des Museums selbst in der Entstehung und Bestätigung solcher (kunst-)historischer Narrative wird thematisiert. *Mapping the Collection* wirft

13 So findet sich folgende Danksagung auf der Website der Ausstellung, die zumindest eine bestimmte Ebene von beteiligten Akteuren markiert: »Die Ausstellung wird substanziell unterstützt von der Fördergruppe HIER UND JETZT aus dem Kreis der Mitglieder der Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig e.V. und der Stiftung Storch. Wir danken darüber hinaus der Königlich Norwegischen Botschaft sowie OCA (Office for Contemporary Art Norway) für ihre Unterstützung.« (Museum Ludwig 2021a)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Fragen zu Repräsentation und Selbstbestimmung auf, die heute noch genauso relevant sind wie damals – in den Vereinigten Staaten wie auch in Deutschland.« (Ebd.)

Damit bietet die Ausstellung – mit konkreten künstlerischen Positionen operierend – eine Auseinandersetzung mit einem dichten Geflecht an Fragestellungen, die allesamt Thematiken von institutionellen Praktiken und Gesten, strukturellen Setzungen, Kanonisierungen und Zirkulationsbedingungen umfassen. So wie auch in der Ausstellung »Dynamische Räume« geht es – zwar mit einem anders funktionierenden Ansatz und einer anders konfigurierten Zusammenkunft von künstlerischen Arbeiten, aber dennoch auf einer gewissen Ebene ›vereinbar‹ bzw. sich wechselseitig produktiv überlagernd – um ein Aufmerksam-Werden für Strukturen und institutionelle Gesten. Das Institutionelle wird somit zum einen allgemein als Großnarrativ kritisch befragt, zugleich initiieren aber beide Ausstellungen ganz konkret eine Auseinandersetzung mit dem Museum Ludwig als einer Institution, was auch Yilmaz Dziewior, der Direktor des Museums, im einleitenden Video zu »Dynamische Räume« betont (vgl. Museum Ludwig 2020 [04:42-05:30]).

Wenn wir vor dem Hintergrund dessen auf die Ebene der Matrix zu sprechen kommen und uns die (Re-)Präsentationslogiken und Kanons anschauen, dann wird auf dieser Ebene ein (selbst-)reflexiver Impetus von »Dynamische Räume« sichtbar, denn die Ausstellung entzieht sich – wohlwissend um einen bestimmten ›westeuropäisch verankerten Blick‹ – einer unkritischen Reproduktion des westeuropäischen Kanons und zeigt Positionen, die gerade jene Kanonisierungsmechanismen und Blicklogiken thematisieren. Im Hinblick auf die Ebene der Narration lässt sich allem voran anführen, dass sich die Ausstellung als Gruppenausstellung, wie bereits skizziert, mit zeitgenössischer, afro-diasporischer Kulturproduktion auseinandersetzt und vor allem problematisiert, inwiefern es zu kurz greifen würde, dies auf eine Form von Geografie oder einen klar konturierbaren Raum zurückzuführen. Denn von Diaspora zu sprechen bedingt gerade das: die Unmöglichkeit, eine starre Verortung vorzunehmen, weil diese Ausschlüsse produziert und Kontexte ausblendet. Szenografisch gesehen wird diese Narration durch ein ambivalentes Verhältnis aufgegriffen. So lässt sich »Dynamische Räume« zum einen als eine ›klassische‹ White Cube-Gestaltung lesen, die zum anderen aber mit eben dieser Form des Abwesend-Distanzierten spielt, indem vor allem im Kontext des *Centers of Unfinished Business* ein partizipativer Umgang ›gefordert‹ wird, sodass der White Cube zu einer stets im Wandel begriffenen Bibliothekssituation wird und damit gegen eine vermutete ›museale Statik‹ operiert.[14] Schließlich rückt eine Ebene ins Blickfeld, die die vorlie-

14 So geht Dümler in einem Interview auf die Überlegungen ein, was es heißen kann, von dynamischen Räumen zu sprechen und dabei dennoch mit einem Museum als einem ›statischen Ort‹ zu arbeiten (vgl. Dümler 2020, [11:52-12:10]). Bei der Thematisierung unterschiedlicher

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gende Arbeit vorschlägt als die Ebene der Figuration zu bezeichnen. Hierbei handelt es sich um die Thematik der ›figuralen‹, akteuriellen bzw. agentiellen Kraft, die im Zuge von Neuverknüpfungen aufkommt. Deshalb ist hier die Frage relevant, welche neuen Erzählstränge und Referenzen die Ausstellung produziert – sowohl epistemologisch und ›inhaltlistisch‹ verstanden, aber auch darüber hinausreichend (d.h. auch ›präsentisch‹).

Schauen wir uns diese vier – recht heuristisch auseinandergenommenen – Ebenen an, dann wird deutlich, dass wir es stets mit Überkreuzungen bzw. Überlagerungen von jenen Modalitäten zu tun haben. Denn stellen wir uns beispielsweise die Frage nach dem Kontext und fokussieren uns darauf, dass eine Ausstellung zu einem bestehenden Format gehört, wie beispielsweise zu der Reihe ›Hier und Jetzt‹ des Museum Ludwig, dann wird deutlich, dass die Frage nach den jeweiligen Matrizen – nämlich mit welchen Normativen und Setzungen beschäftigt sich dieses Format – ebenfalls daran geknüpft ist. Den Parameter der Referenz heranzuziehen bedeutet folglich jedwede Überkreuzungen ins Blickfeld zu rücken und vor allem nach den Qualitäten und Implikationen von Verknüpfungen zu fragen. Die Fokussierung von Verweisstrukturen, die sich bereits im Titel der Ausstellung bemerkbar machen, ermöglicht ein (nicht zuletzt auch kritisches) Befragen von Ausstellungen ausgehend von Prozessen und Praktiken des Institutionalisierens. Denn hier werden unterschiedliche Räume ›versammelt‹ – geografische Räume, sozio-politische Räume, mediale Räume, Diskursräume – und zugleich in Bewegung gehalten. Das bedeutet wiederum, dass vor diesem Hintergrund nicht nur eine Analyse und Kritik von realisierten Projekten möglich sein können, sondern auch das Eruieren potentieller Handlungsfelder und Handlungsweisen von Ausstellungen als Existenzweisen mit eigenen Bedingungen und Logiken.

Damit entfaltet sich ein enormes Geflecht an Fragen. Was wird von wem in welcher Form gesammelt und gezeigt? Welche und wessen Stimmen und Perspektiven werden vernehmbar, in welchem Kontext und in welcher Funktion? Was blieb, historisch nachzeichnend, lange Zeit und was bleibt nach wie vor ›außen vor‹, jenseits des Diskurses, und was ist das für ein Diskurs, von dem wir dann sprechen? Welches Wissen wird auf welche Weisen über Kunst, aber auch mit der Kunst generiert und welche Funktionen fallen dabei dem Institutionellen zu? Wie lässt sich folglich

---

Räume bzw. derer Dynamik scheint des Weiteren auch der Aspekt des Digitalen Raums von Bedeutung, denn die Ausstellung vollbringt einige Oszillationsbewegungen zwischen ›online‹ und ›offline‹. Dieser Gestus macht sich etwa im Zeigen der beiden Kurzfilme von The Nest Collective und CUSS & Vukani Ndebele bemerkbar, denn die beiden Videos zirkulierten bislang ausschließlich online und aktivierten damit ebenfalls ganz andere Rezeptionsmodalitäten – den Habitus des Flüchtig-Beiläufigen, des Gleichzeitigen und direkt Teilbaren. Auch die bereits erwähnte ›GIF‹-Arbeit‹ von Orupabo vollführt gewissermaßen ein Auf-Dauer-Stellen von etwas, was wir medial gesehen gewohnt sind beiläufig und kurzweilig zu rezipieren und zirkulieren zu lassen, im Miniformat des Smartphones.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY

ein Referenzgefüge denken, das andere Perspektivierungen und Zirkulationsweisen ermöglicht? Dass gegenwärtig enorm viele Bereiche neuverhandelt werden und sich auch die letzten Jahre durch diskursive Umwälzungen gekennzeichnet haben (denken wir nur an die Frage nach Repräsentationen von Frauen im Kunstkontext, an #metoo-Bewegungen und die damit einhergehenden Fragen nach Machtverhältnissen und strukturellem Ausschluss bzw. Missbrauch, die Fridays-for-Future-Bewegung, Fragen von Generationen und Verantwortungsspiralen, Black-Lives-Matter aber auch Flucht und Migration etc.), spricht für eine nicht mehr ignorierbare Notwendigkeit, eigene Positionierungen und Positionierungsweisen zu hinterfragen. Dass die Fragen und die Diskurse, die damit einhergehen, nicht vollkommen ›neu‹ sind, ist einerseits insoweit klar, als wir auch im Verlaufe des 20. Jahrhunderts auf Bewegungen zurückblicken können, die jene Fragen initiierten (sei es in Form der feministischen Bewegungen der 1960/70er Jahre oder im Hinblick auf die in den 1980er und 90er Jahren stark umkämpfte *Race*-Thematik in den USA oder auch das Thema der Migration, das in Deutschland zwar seit den 1960er Jahren ›gelebte Realität‹ ist, aber erst seit verhältnismäßig junger Zeit überhaupt als solche reflektiert wird (s. hierzu Terkessidis 2019)). Andererseits wird aber deutlich, dass wir es gegenwärtig mit Bewegungen ›zu tun haben‹, die insofern neue Verhandlungen für sich beanspruchen, als klar wird, dass es auf keinen Fall ausreichen kann, die geführten Debatten und die aufgekommenen Konflikte als inselhaft-isolierte Phänomene zu behandeln, die nichts miteinander zu tun hätten und die sich ganz ›zufällig‹ oder gar beliebig mal hier mal da ›entflammen‹.Vor diesem Hintergrund schlägt das Kapitel vor, sich für die skizzierten Thematiken zu sensibilisieren und vor allem die Aufmerksamkeit für die Zusammenhänge – die Referenzen – zu schärfen. Das Kapitel ist demnach bestrebt Fragen aufzuwerfen und Verknüpfungen nachzuzeichnen, die es uns erlauben können, die ganz entscheidenden Fragen nach Machtstrukturen und Repräsentationen in den Blick zu nehmen. Demzufolge nimmt der Text ein Nachspüren von Verflechtungen vor und befragt die Ausstellung als etwas, das eine ganz eigene Weise von Subjektivitätsproduktionen ermöglicht. Ausstellungen operieren – so der Ansatz – sowohl ästhetisch als auch epistemisch und epistemologisch. Sie adressieren sowohl Fragen nach Wahrnehmungen und Sensoriken, erzeugen zugleich aber auch Ordnungen und vermögen es nicht zuletzt auch ›Wissen‹ zu generieren. Damit interessiert sich das Kapitel vor allem auch für jene ›politischen‹ Dimensionen von Ausstellungen und schlägt eine Kartierung bzw. Kartografierung vor, die es uns überhaupt erst ermöglichen kann, den aufgeworfenen Fragen in Ansätzen begegnen zu können. Ganz im Sinne der ›Handlungsanweisung‹ von Contemporary And (Wandtext im Ausstellungsraum) heißt es also: »And now unfinish the unfinished business!«

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3. Über Institutionskritik hinaus

»Strauss ist raus« lautet der Titel der 2017 stattgefundenen Ausstellung, die in den ehemaligen, leerstehenden Räumlichkeiten des insolvent gegangenen Geschäfts »Strauss« stattfand.[15] Schwingt beim Titel des freien Projekts ein gewisser Zynismus mit, gehen damit Fragen nach ökonomischen Strukturen, Märkten, aufs Extremste asymmetrischen und hauptsächlich prekären Verhältnissen des Kunstbetriebs etc. einher. Diese ›Neubesetzung‹ des physischen Raums adressiert zugleich eine diskursive Neubesetzung oder stößt zumindest eine Auseinandersetzung mit diesem sehr stark und polyvalent beladenen Feld des Ökonomischen an. Welche Instanzen und Institutionen sind in künstlerische Produktions-, Rezeptions- aber auch Zirkulationsprozesse im direkten wirtschaftlichen Sinne involviert? Welche Akteure sind mit von der Partie und wie werden die Felder verteilt? Das Off-Projekt, das auch szenografisch die Überbleibsel der Kette in Szene setzte, verweist damit auf ein ganz entscheidendes Moment – die Frage nach ökonomischen Wechselwirkungen und zugleich aber auch nach den Verknüpfungen und Formationen dessen, was wir gewohnt sind unter ›Institutionen‹ zu verstehen.

Wenn wir im Kontext von Ausstellungen von Institutionen sprechen, dann wird vor allem eine Ambiguität spürbar, denn es lassen sich unterschiedliche Fragenkomplexe und Ebenen nachzeichnen, die allesamt Momente des Institutionellen ins Bild rücken. Ausstellungen weisen zunächst einmal *per se* einen Bezug zum Institutionellen auf: sei es, wie bei »Dynamische Räume«, das direkte Eingegliedert-Sein in eine deutlich präsente Institution – das Museum Ludwig –, oder sei es – wie beispielsweise bei Off-Raum-Ausstellungen – in erster Linie der Bezug zu Stiftungen, lokalen Initiativen etc. Und nicht zuletzt haben wir es ›so oder so‹ mit der ›Institution Kunst‹ zu tun. Selbst wenn wir keine Unterscheidung zwischen etablierten Häusern und Off-Räumen vornehmen, wird schnell deutlich, dass wir es in jedem Fall mit einer Verflechtung von unterschiedlichen Akteuren und nicht zuletzt auch mit unterschiedlichen Institutionen zu tun haben. Hinzu kommt eine weitere Ebene, die sich in der Frage entfaltet, in welchem Bezug die Ausstellung zur jeweiligen Institution steht. Wird die Institution – als was auch immer diese jeweils verstanden werden mag – selbst in Frage gestellt, zeigt sich die Ausstellung dabei in einer Art der Reproduktion bestimmter Strukturen oder ist diese an einem kritischen Ausschermanöver interessiert etc.? Zugleich schwingt hier ebenfalls die Frage mit, unter welchen Bedingungen Ausstellungen wiederum selbst zu ›Institutionen‹ (s. hierzu Fischer/Joas 2003) werden können (denken wir hier etwa an die *Venedig-Biennale* o.Ä.). Die Frage nach Referenzen und Machtverhältnissen impliziert also nicht zuletzt Prozesse und Praktiken des Institutionalisierens, denn Ausstellungen finden

15 Kuratiert von Wilko Austermann; für weitere Informationen s. 701 Kunst 2023.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sich in einem Faltungsverhältnis wieder: als institutionalisiert und institutionalisierend zugleich.

D.h. den Fokus auf das Institutionalisieren im Hinblick auf Ausstellungen zu setzen, bedeutet gleichzeitig zwei Bewegungen zu vollziehen: Zum einen geht es darum ins Blickfeld zu rücken, welche Akteure involviert sind (geknüpft an die große Frage, wie Institutionen überhaupt errichtet werden können, d.h. als was begreifen wir eine Institution und welche Bewegungen und Stabilisierungspraktiken führen zu der jeweiligen Institution) sowie – wenn wir eine kleine *Zoom-Out*-Bewegung vollziehen – welche Institutionen mit von der Partie sind und sich an der jeweiligen Ausstellung beteiligen bzw. dadurch wirksam werden. D.h. an dieser Stelle ist es, wie bereits skizziert, von Bedeutung Referenzen nachzuspüren bzw. sich vor Augen zu führen, dass das Befragen erst dann auf eine produktive Weise erfolgen kann, wenn auch das Institutionelle als ein dichtes Gefüge von sich immer wieder metastabilisierenden Referenzen verstanden wird, als eine Verkettung von kontinuierlichen Diskontinuitäten. Zum anderen gilt es der Frage nachzugehen, welche Funktionen die Institutionen jeweils übernehmen und welche Narrative diese erzeugen bzw. reproduzieren. Wie gestaltet sich demzufolge das Verhältnis zwischen Ausstellung und Institution, aber auch zwischen Ausstellung, Institution und Kunst? Dieser Fülle von Fragen gilt es nun im Folgenden nachzugehen.

Institution

Auf der interaktiven, seit 2013 bestehenden Plattform »Modes of Existence« (vgl. National Foundation of Political Science 2020a), die im Kontext des Projekts der Existenzweisen von Bruno Latour entstand, wird Institution folgendermaßen beschrieben:

> »The term institution has two meanings – one positive and one negative: the negative sense is the disagreement between the institution and its values (for example, the legal institution gives no more prominence to [LAW] than the religious institution gives [REL] prominence, etc). Thus, ›institution‹, in the negative sense, still appears as a betrayal that must be undone. In the positive sense (that of AIME post-diplomacy and after the reprise of categories), the institution is a promise, an obligation, the requirement to follow a path of truth with a key for interpreting felicity and infelicity conditions that is as sharp as a razor blade.« (National Foundation of Political Science 2020e)

Damit wird Institution gewissermaßen in einer Bipolarität beschrieben, die ihrem Verständnis inhärent zu sein scheint. Auf jene definitorische Bipolarität bzw. Bifurkation verweist auch Robert Seyfert in seiner Monografie »Das Leben der Institutionen. Zu einer allgemeinen Theorie der Institutionalisierung« (2011). Während bei-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

spielsweise die Kritische Theorie die Institution als »*das* gesellschaftliche Problem« (Seyfert 2011, 11) ansehe, biete diese für Émile Durkheim gerade »*die* Lösung des Problems der Gesellschaft« (ebd.). Die Institution diene dieser Lesart nach »dem Schutz gegen Unordnung bzw. Irritation« (ebd., 12).[16] Institutionen regulieren und normalisieren demzufolge bestimmte Verhaltensweisen, mit dem Ziel ihres Auf-Dauer-Stellens. Ihr Charakteristikum sei das der sozialen Kontrolle (vgl. ebd.). Gilles Deleuze beschreibt die Institution dagegen wiederum folgendermaßen:

> »Die Institution setzt keine Grenzen wie das Gesetz, sondern ist im Gegenteil ein Handlungsmodell, eine regelrechte Unternehmung, ein erfundenes, auf positiven Mitteln beruhendes System, eine positive, auf indirekt wirkende Mittel aufbauende Erfindung. […] Was außerhalb des Sozialen liegt, ist das Negativ, der Mangel, das Bedürfnis. Das Soziale selbst ist schöpferisch, erfinderisch, positiv.« (Deleuze 1997a, 43, zit.n. ebd. 11)

Der Begriff der Institution lasse sich demnach, wie Seyfert herausstellt, vor allem in der definitorischen Uneinigkeit bzw. Widersprüchlichkeit festhalten, was sich sowohl in der Theorie als auch in der Institutionskritik widerspiegelt: »Die Tradition der Institutionentheorie und Institutionenkritik lebt in einer de/stabilisierten Spannung sich scheinbar vollständig widersprechender Definitionen: Der Begriff der Institution betrifft dauerhafte und fixierte Ordnungen genauso, wie Gründungsakte und Revolutionen (Struktur vs. Prozess) […].« (Seyfert 2011, 11) Eine weitere Frage, die die Thematik von Institutionen *per se* begleitet, ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Innen und Außen bzw. zwischen Transzendenz und Immanenz.[17] Die damit aufgeworfene Debatte stellt uns vor eine ganz grundlegende Fragestellung im Hinblick darauf, ob Strukturen, und damit auch Institutionen, als ›äußerliche‹ Gefüge zu denken sind, oder aber als dynamische Formationen begriffen werden müssen, die eine zwangsläufige Interrelation voraussetzen. Seyfert führt seine Überlegungen diesbezüglich wie folgt aus:

> »Das institutionelle Außen ist genau genommen eine virtuelle Transzendenz innerhalb der institutionellen Immanenz. Virtuell ist die Transzendenz insofern, als

16 An dieser Stelle bezieht sich Seyfert explizit auf die Definition von Berger und Luckmann (Berger/Luckmann 2003, 58).

17 Eine zugespitzte Veranschaulichung jenes Verhältnisses findet Seyfert exemplarisch in einem Streitgespräch zwischen Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen (1965) wieder: »Adorno argumentiert ausgehend von einer Transzendenz der Institutionen, in der sich die Institutionen von außen, ›in die Menschen […] und in das Bewusstsein der Menschen hinein verlängern‹. Für Gehlen sind Institutionen jedoch Teil der sozialen Immanenz, sie ›leben auch in jedem Einzelnen unmittelbar‹. Wenn Institutionen in uns ›ganz unmittelbar leben‹, können sie uns nicht äußerlich sein und ragen insofern auch nicht in uns hinein.« (Ebd., 16)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> es sich um Verwicklungen und Faltungen innerhalb desselben Kontinuums handelt. Innerbalb einer Immanenz geht man von einer Falte (Institution) zur anderen über. […] Das Konzept einer unendlich gefalteten institutionellen Immanenz ist insofern hilfreich, als man mit ihr nicht nur zwei Seiten (System-Umwelt) lenkt, sondern (im Gegensatz zur losen Kopplung von Teilsystemen) den Übergang (das Dritte, die Falte) von der einen zur anderen. Und nur Mithilfe einer Falte kann man sich tatsächlich ›auf der Grenze‹ befinden – man kann auf bzw. in ihr entlang gehen. Die Falte ist die Differenz, die nicht einfach nur das Andere ist – also die bloße Unterscheidung – sondern das Dritte, das *Zwischen-(mindestens)-Zwei*.« (Ebd., 16f.)

Demnach würde eine Manifestierung des Institutionellen als ein ›absolut‹ gedachtes transzendentales Außen zu kurz greifen, denn es würde von rigiden Konturen ausgehen, die keinerlei Porösität zulassen würden. Die Figur der Falte bietet dagegen eine Denkweise, die es erlaubt, das Aufeinander-Bezogen-Sein in einer sensitiven Form zu denken, als ein Verhältnis, das nicht von *a priori* voneinander getrennten Bereichen ausgeht (s. Kap. *Intimität_Exponieren*).

Eine Institution wird von Seyfert des Weiteren als eine »Anordnung heterogener Elemente, ein *agens*, das einen sozialen Effekt hervorruft« (ebd., 20) verstanden. Dennoch lasse sich diese nicht nur über ihre Elemente beschreiben, sondern »auch über die Prozesse der Formationsbildung – ihre spezifischen Arten des Werdens« (ebd., 21):

> »Institutionen haben ganz offensichtlich die verschiedensten Aspekte: dazu gehören nicht allein deren Symbolisierungs- und Stabilisierungsleistungen, sondern auch ihre Materialitäten, die spezifischen Temporalitäten – also die Zeitlichkeiten und Geschwindigkeiten, in die sie ihre Mitglieder versetzt – die für sie typischen Praktiken und Diskurse, aber auch ihre jeweilige Affektivitäten, durch die die Mitglieder von Institutionen angesprochen bzw. abgestoßen werden.« (Ebd., 20)

Das von Seyfert vorgeschlagene Institutionsverständnis geht folglich nicht von einer Struktur aus, sondern interessiert sich »vielmehr für die Art und Weise wie Elemente ineinander geführt werden – welche Rhythmen, Frequenzen, Fließgeschwindigkeiten und Störungsformen dabei entstehen« (ebd., 21). Die Institution werde nicht als ein Zustand, sondern als ein Prozess des Werdens begriffen, dessen Form sich eher als »laminar bzw. turbulent« definiert (ebd.).[18] Als Metapher lasse sich, Sey-

18 Mag das dynamische Verständnis von Institution, das Seyfert entwickelt, einerseits auch Anknüpfungspunkte mit unserem Ansatz bieten, schlägt die vorliegende Arbeit dennoch eine andere begriffliche Formation vor. So wird ein Arbeiten mit dem Begriff des Agencements (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) vorgeschlagen, der ähnlich Seyferts Institutionsverständnis Momente des Dynamischen in den Fokus rückt, zugleich aber eine stärkere Fluidität sowie einen wechselseitigen Modus des Aufeinander-Einstellens und wechselseitigen Hervorbringens betont. Des Weiteren setzt sich Seyfert in seinen Überlegungen von den Be-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ferts Schilderung nach, deshalb auch die Koralle anführen, denn diese sei »zugleich sedimentiert und fluide, organisch und anorganisch, vital und tot – allein das artifizielle Element fehlt« (ebd., 26).[19]

Auch Latour ist in seiner Unternehmung der Existenzweisen bestrebt, Institutionen positiv zu belegen. Dafür bedarf es jedoch eines diplomatischen Prozesses, »so that there might be a better correspondence between values and institutions« (National Foundation of Political Science 2020e). Institution soll demnach verstanden werden »as opposed to the word ›domain‹ which too rapidly unifies a whole variety of heterogeneous practices. We will say of an institution that it is well established when it knows how to present the value proper to each mode without at the same time being obliged to devalue other values.« (Ebd.) Dies setzt wiederum einen stetigen Aushandlungs- und Transformationsprozess voraus. Mit Latour gesprochen ist es deshalb notwendig, das Verhältnis immer wieder neu auszuloten: »[…] [J]edesmal wird das Verhältnis zwischen einer ohnmächtigen und veralteten Institution und ihrer notwendigen Erneuerung in Szene gesetzt, die es jener Institution erlaubt, durch riesige Transformationen hindurch im Grunde treu zu sein« (Latour 2014, 87). Um also den Titel von Wendy Hui Kyong Chun zu entlehnen, geht es nicht zuletzt auch um das »Updating to Remain the Same« (Chun 2016).

Jene Frage von Transformationen sowie dem Verhältnis von Innen und Außen (nach Seyfert folglich als ein virtuelles Verhältnis gedacht) sowie auch die Frage danach, wie Institution und Institutionskritik zusammenzudenken sind, werden auch in der Kunst bzw. in Kunstdiskursen im weitesten Sinne spätestens seit den 1960er Jahren auf eine ganz explizite und intensive Weise thematisiert. Jene Verhältnisse stellen uns demnach auch im Hinblick auf die Frage nach der Ausstellung vor ganz

griffen des Systems sowie des Netzwerks ab: »Obwohl Systeme als *autopoietisch* bezeichnet worden sind, fehlt ihnen konzeptionell der positive Charakter der Einrichtung. Systeme verfahren ganz explizit nur limitativ innerhalb einer als zu komplex verstandenen Umwelt – Systeme selektieren und sortieren, richten aber nicht ein und sind nicht *dädalisch*. Institutionelle Prozesse sind hingegen positive Anordnungs- und *Um*ordnungsbewegungen. Die Umwelt ist hier nicht transzendent, sondern gehört genauso zur Institution, wie die Umwelt bei Uexküll um organischen Körper, in die dieser eingepasst ist: *Einpassung* versus Anpassung.« (Ebd., 25) Das Netzwerk sei wiederum »eher etwas wie ein Gerüst oder eine unveränderliche Struktur und man hat Schwierigkeiten, sich jenseits der permanenten Verknüpfung mit neuen Knotenpunkten eine tatsachliche Fluidität des Netzwerks vorzustellen« (ebd., 26). Der Begriff, der Seyferts Überlegungen noch am nächsten kommt, ist der der Verflechtung, den er im Anschluss an Deleuze und Guattari denkt. Demnach sei »*agencement* als ein glücklicher Griff zu bezeichnen. Leider funktioniert dieser Begriff nur im Französischen, denn das deutsche *Gefüge* verliert dabei die Doppelbedeutung von *Agent* und *Anordnung* – Prozess und Struktur […].« (Ebd.)

19 Seyfert verweist des Weiteren auf einen Zusammenhang zwischen der Koralle und der Mandelbrotmenge (vgl. ebd.); s. auch eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Fraktals im Kap. *Setting_Verräumlichen*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

grundlegende Fragestellungen, die nun skizziert und ausblickhaft weitergedacht werden sollen.[20]

Genealogien der Institutionskritik

In ihrem im Rahmen der 59. Ausgabe der »Texte zur Kunst« (2005) erschienenen Artikel »Jenseits der Institutionskritik«, der auf einen Vortrag im Los Angeles County Museum Of Art zurückgeht, problematisiert Isabelle Graw die Thematik der Institutionskritik aus mehreren Perspektiven. Dabei thematisiert sie die Geschichtlichkeit des Begriffs sowie auch die damit einhergehenden Konnotationen und Konsequenzen hinsichtlich des Verständnisses von Kunst. So konstatiert Graw zunächst den Umstand, dass der Begriff keine eindeutige personenbezogene Zuschreibung im Sinne eines ›Urhebers‹ zulässt (und ob beispielsweise Andrea Fraser oder Benjamin Buchloh als ›Verantwortliche‹ markiert werden können[21]). Des Weiteren fokussiert Graw die Tatsache, dass die Institutionskritik insoweit selbst eine Kanonisierung nach sich gezogen hat, als es immer wieder die gleichen »üblichen Verdächtigen« (Graw 2005, o.S.) seien, die als Hauptvertreter:innen angesehen und fortgeschrieben werden. Und zwar handele es sich um Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers und Hans Haacke (vgl. ebd.). Ohne diese Setzung zu hinterfragen oder zu erweitern, werde der Kanon damit in einer rigiden Form reproduziert und lasse folglich keinen produktiven Umgang, kein Weiterdenken auch in Bezug auf die Begriffe mehr zu.

Mit dieser Art von Festsetzung gehen für Graw weitere Momente einher, die die Thematik auf eine ganz grundlegende Weise betreffen. So stellt sich im Hinblick darauf, was als Kunst im institutionskritischen Sinne begriffen werden kann, eine Art der ›Bewertungs-‹ bzw. Erwartungspalette ein, die Kunst auf ihre etymologische Funktion hin kategorisiert (vgl. ebd.). D.h. Kunst müsse aufdecken, in Frage stellen, etwas ›bewirken‹. So führt Graw weiter aus: »Designationen wie ›Kunst‹ oder ›Kunstwerk‹ wurden bezeichnenderweise häufig durch ›Intervention‹ oder ›Proposition‹ ersetzt, was ebenfalls eine Funktionsnähe suggeriert.« (Ebd.) Dadurch werde aber ein Reduktionismus ins Leben gerufen, der ganz wesentliche Punkte übersieht. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass zwar einerseits auf eine nicht zu verachtende Weise festgehalten werden müsse, dass »äußere Faktoren nicht nur in künstlerische Arbeiten hineinwirken, sondern dort gegebenenfalls auch verhandelt werden« (ebd.). Andererseits dürfe nicht aus den Augen verloren werden, dass jene

20 Siehe hierzu etwa auch den Begriff des Instituierens im Kontext des Ausstellens in Ratzinger/Thalmair 2020 sowie weitere Ausführungen in Bianchi 2007.

21 Oder ob dieser, wie Shannon Jackson anführt, im »Rahmen hitziger Diskussionen zwischen Craig Owens und Studierenden des Whitney Independent Study-Programms in New York« (Jackson 2015, 22) in den 1980er Jahren entstanden ist.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Strategie »heute vielfach als Lizenz zur Komplexitätsreduktion künstlerischer Modelle auf ihre vermeintliche epistemologische Funktion, Bedeutung, Thematik, Inhalt etc. benutzt wird« (ebd.). Selbst das ikonisch gewordene Readymade, das Graw als die »Urszene« der Institutionskritik (ebd.) bezeichnet, lasse sich nicht schlicht auf eine etymologische Funktion mit allgemein gültigen Charakteristika hin reduzieren und abstrahieren.

Zugleich – und damit kommen wir erneut zu der am Anfang dieses Unterkapitels aufgeworfenen Frage nach Innen und Außen – laufen einige Diskussionen Gefahr insofern anderweitig reduktionistisch zu werden, als sie dazu neigen, von einer absoluten Vereinnahmung durch die Institution zu sprechen:

> »Stattdessen möchte ich betonen, dass es einfach nicht zutreffend ist, wenn man wie Buren und Eliasson davon ausgeht, es gebe kein ›Außen‹, so als würde noch das gewagteste Projekt am Ende doch von Institutionen geschluckt. Das Gegenteil ist der Fall: Einige Projekte bleiben schlicht ›außen vor‹. Für die Konstruktion einer Institution wird das Außen durchaus benötigt. Strukturell gesehen produziert jedes Zentrum seine eigene Peripherie.« (Ebd.)[22]

Um eine produktive Wendung zu ermöglichen, schlägt Graw vor, das investigative Potential der Institutionskritik betonend, »an einem neuen, geeigneteren Verständnis von ›Institution‹ und ›Kritik‹ zu arbeiten« (ebd.). Der Begriff der Kritik bedürfe nach Graws Auslegung aus folgendem Grund einer Umdeutung: Neigte das Verständnis der »üblichen Verdächtigen« der Institutionskritik, wie Graw sie bezeichnet, dazu, von der Möglichkeit einer kritischen Distanz auszugehen, geht das ›neue Verständnis‹ vor allem mit dem Eingeständnis einher, »dass die so genannte ›kritische Distanz‹ von vornherein kompromittiert ist« (ebd.). Deswegen spricht sich Graw in ihrem Text für »eine weniger totalisierende situative Einschätzung möglicher Vorgehensweisen, die Kritik zu leisten vermögen« aus (ebd.). Dies bedeutet wiederum, dass bereits das Infragestellen von Kanonisierungsprozessen oder das Ablehnen von ökonomisierbaren Kriterien oder unreflektierten Begrifflichkeiten »Horizonte des tatsächlich Machbaren und Denkbaren eröffnen und erweitern« (ebd.).

Im Hinblick auf den Begriff der Institution merkt Graw zunächst insofern eine bedeutende Verschiebung an, als sie konstatiert, dass Institution nicht selten mit dem Museum gleichgesetzt wurde (vgl. ebd.). So seien, nach Graws Lesart, beispielweise auch bei Daniel Burens Ausführungen *per se* Museen gemeint, wenn von Institutionen gesprochen werde (vgl. Buren 1995, 340f.). Doch müsse sich der Blick für

22 Graw bezieht sich hier auf das Gespräch zwischen Daniel Buren und Olafur Eliasson, in gedruckter Form erschienen im *Artforum*, Mai 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gefüge zwangsläufig erweitern (womit wir erneut bei unserem Begriff von Referenzen wären). So scheint es nicht ausreichend ›das Museum‹ als eine Art phantasmatische Überinstanz zu reproduzieren, sondern es braucht eine reflektierte Fokussierung aller weiteren Akteure und Verknüpfungen, die als ein einrichtendes, einstellendes, einstimmendes Gefüge (mit Seyfert gesprochen) aufs Spielfeld rücken.

Wie bereits an mehreren Stellen angedeutet, bedarf die Relation zwischen Museum, Ausstellung und Institution eines expliziten Kommentars. Wie Graw wichtigerweise anmerkt, ist es problematisch, wenn wir Institutionen *per se* mit Museen gleichsetzen, weil dadurch sowohl der Blick für alle anderen Akteure verloren geht (sei es im politischen, ökonomischen etc. Sinne – sprich all die Stiftungen, die Ausstellungen fördern, Kommunikationsdesignbüros, die die Plakate entwickeln, Cateringservices, die Eröffnungsevents beliefern – wie man unschwer erkennen kann, lässt sich die Liste schnell fortführen), als auch all die Ausstellungsformate vernachlässigt werden, die mit keinem ›etablierten‹ Raum arbeiten bzw. aufgrund von anderen Kriterien zu Off-Formaten gehören.[23]

Während einerseits im Kontext von Ausstellungen auf eine überdominante Weise das Museum als ›die‹ Institution fungiert, ist es im Kontext der vorliegenden Auseinandersetzung von Bedeutung, jene selbstverständlich erscheinende Verquickung auseinanderzuhalten. In seinem Text »Museum und Ausstellung. Knapper Versuch einer Differenzierung« (2011) beschreibt Michael Fehr »Museumsidee, Museumsgehäuse, Sammlung und Schausammlung« (Fehr 2011, 84) als die wichtigsten konstituierenden Strukturelemente eines Museums, die dann in deren Grundoperation – der Musealisierung – aufeinander bezogen werden (vgl. ebd.). Dem gegenüber setzt Fehr die Ausstellung und beschreibt diese nicht als eine bestimmte räumliche Vorstellung, sondern als ein Format: »vielmehr kann und soll die Ausstellung, je nach Anlass und Thema, höchst unterschiedliche Formen haben und sich den Raum nehmen können, den sie benötigt« (ebd., 85). Des Weiteren betont Fehr vor allem die Ausstellungsarchitektur – d.h. die Frage nach der jeweiligen Szenografie bzw. nach dem Setting wird präsent: »[…] bei Ausstellungen

23 In der »Visual Industry«, von der Graw in Analogie zu Hollywood oder der Modeindustrie spricht (vgl. ebd., o.S.) »werden Sichtbarkeit und Bedeutung nicht mehr von einzelnen Protagonist/innen (Künstler/innen, Galerien, Kurator/innen) hergestellt – die Verantwortung für Herstellung und Distribution von Bildern und Inhalten obliegt größeren Einrichtungen, internationalen Zusammenschlüssen« (ebd.). So werde auch die Museumspolitik von Trustees mitbestimmt (vgl. ebd.), was erneut die Notwendigkeit sichtbar macht, den Begriff der Institution nicht in einer starren Form zu denken, sondern als ein dichtes Gefüge an unterschiedlichen institutionellen Konfigurationen zu begreifen (die wiederum Momente des Ökonomischen, des Technischen, des Politischen etc. ins Blickfeld rücken). Im Kontext der Frage nach Institutionen, Akteuren und Referenzen ist die Frage nach dem Ökonomischen (Zur-Ware-Werden von Kunst, Kunst und Markt, Zirkultion etc.) eine ebenfalls bedeutende, bedarf aber einer weiteren expliziten Auseinandersetzung. Siehe hierzu auch Appadurai 1986.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

haben wir es daher fast immer mit sprechenden Wänden zu tun – und es liegt nur in der Konsequenz dieser Tatsache, dass diese sprechenden Wände zu einer geschlossenen *architecture parlante* oder zu szenografischen Gestaltung entwickelt werden« (ebd.). Was bei diesen Überlegungen folglich mitschwingt, ist der Modus des Konfiguriert-Setzenden, der bei Ausstellungen einen anderen Stellenwert (häufig auch geknüpft an eine andere Zeitlichkeit (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*) und andere Funktionen) einnimmt. Ohne hierbei eine breitgefächert fundierte Auseinandersetzung bieten zu können, sei an dieser Stelle deshalb der Vorschlag gemacht, das Museum als eine Institution zu begreifen, die ihre ganz eigenen Funktionen und Handlungsweisen aufweist, die aber zugleich andere Formen von Stabilitäten und diskursiven Setzungen beansprucht, als die Ausstellung es tut. Einerseits würde es zweifelsohne zu kurz greifen, würden wir das Museum als etwas Stabiles und klar Konturiertes beschreiben, denn das ›Haus der Musen‹ erfuhr, wie etwa Anke te Heesen beschreibt (vgl. te Heesen 2021; dies. 2013) im Laufe der Zeit und erfährt nach wie vor immer wieder ein Neuverhandeln. So werden im Zuge der Neubestimmungen Fragen nach Funktionsweisen, Räumen und Orten aufgeworfen, wie etwa – ganz exemplarisch gesprochen – in Malraux' *Musée Imaginaire* (vgl. te Heesen 2021, 116f.) oder dem Stichwort Erlebnismuseum.[24] Andererseits ist es entscheidend zu betonen, dass das Museum bestimmte Konnotationen nach sich zieht, die bei einer Ausstellung anders gelagert sind, da die Ausstellung – in dem Sinne, wie die vorliegende Arbeit diese begreift – als eine bestimmte Existenzweise betrachtet wird, deren Verschränkungen jedes Mal aufs Neue verhandelt werden müssen. Während das Museum seiner (auch erweiterten) Definition nach als eine Institution begriffen werden muss, muss das Institutionelle einer Ausstellung situativ befragt werden, denn es zeigt sich in einem komplex überlagerten Verhältnis.[25]

In ihrem Text »Von der Kritik der Institutionen zu einer Institution der Kritik« greift Andrea Fraser explizit die Thematik dessen auf, dass gegenwärtig immer häu-

24 Verwiesen sei außerdem auf Nextmuseum.io, ein weiteres Projekt, das sich mit einem expliziten Umdenken musealer Handlungsfelder beschäftigt. Siehe hierzu die Website des Projekts: Stiftung Museum Kunstpalast 2021.

25 Im Hinblick auf das Verhältnis von Ausstellung und Institution lässt sich allgemeiner sagen, dass zwar – vor allem wenn wir den Ausführungen von Robert Seyfert folgen – mit beiden Begrifflichkeiten ein Gefüge gemeint sein kann, dennoch agieren sie jeweils in unterschiedlichen Modalitäten und auf unterschiedlichen Ebenen. Während die Institution eine bestimmte Form des Agierens und Strukturiert-Werden beschreibt, (meta-)stabilisiert es sich in einer viel festeren Rahmung im Vergleich zu dem, was die Arbeit vorschlägt unter einer Ausstellung als einer Existenzweise aufzufassen. Bei einer Ausstellung geht es vielmehr um die Frage nach dynamischen Konfigurationen, die jeweils ganz eigene Produktionsweisen des Epistemischen und vor allem einen jeweils eigenen expliziten und selbstreflexiven Umgang mit ästhetischen Modalitäten beanspruchen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

figer Zweifel an der Wirkung der Institutionskritik geäußert werden (vgl. Fraser 2015, 52). Diese sei tot, »[j]etzt, wo wir sie am dringendsten brauchten, […] ein Opfer ihres Erfolgs oder ihres Scheiterns, verschlungen von der Institution, gegen die sie einst antrat« (ebd.). Doch gehe damit, Frasers Schilderungen nach, ein grundlegendes Missverständnis einher, denn »die Vorstellung, dass die Institutionskritik der Institution der Kunst entgegensteht oder, dass radikale künstlerische Praktiken außerhalb der Institution der Kunst existieren könnten oder je existiert haben, bevor sie von Museen ›institutionalisiert‹ wurden« (ebd., 54), widerspreche den grundlegenden Ansätzen der Institutionskritik, wie sie auch in den »Schriften und Arbeiten von Asher, Broodthaers, Buren und Haacke« (ebd.) vertreten wurden. Vielmehr fand eine Erweiterung dessen statt, was wir als ›Institution der Kunst‹ bezeichnen können, sodass nicht nur die ›primären‹ Produktions-, Rezeptions- und Distributionsstätten von Kunst ins Blickfeld rückten, sondern das gesamte Feld der Kunst im weitesten Sinne wurde als »ein gesellschaftliches Universum« (ebd., 55) aufgefasst: »Es umfasst ebenso die Produktionsstätten der Kunst, Ateliers und Büros, und die Produktionsstätten des Kunstdiskurses, Kunstzeitschriften, Kataloge, Kunstkolumnen in großen Tageszeitungen, Symposien und Vorträge.« (Ebd.) Damit ergab sich ebenfalls eine Verschiebung für den Begriff der Kunst und so wurde Duchamps Verständnis, Kunst werde zur Kunst aufgrund einer Signatur sowie des Modus des Gezeigt-Werdens innerhalb eines ›institutionellen Rahmens‹, durch Asher erweitert. Letzterer stellte heraus, dass Kunst dann als Kunst beschrieben werden könne, wenn sie vor allem im Kontext von Diskursen und Praktiken existiere, »die sie als Kunst anerkennen, sie als Kunst wertschätzen und bewerten und sie als Kunst konsumieren, ob es sich nun um einen Gegenstand, eine Geste, eine Darstellung oder eine bloße Idee handelt. Die Institution der Kunst ist keinem Kunstwerk äußerlich, sondern die irreduzible Bedingung seiner Existenz als Kunst.« (Ebd., 57) Damit gehe die Konsequenz einher, dass auch Künstler:innen, Kritiker:innen und Kurator:innen nicht außerhalb jenes (mit Bourdieu gesprochen) Feldes ›existieren‹ können (vgl. ebd.). Statt folglich Unterscheidbarkeiten zwischen Innen und Außen bzw. für und gegen zu manifestieren, gehe es für Fraser darum, sich Fragen nach der qualitativen Ebene dessen zu stellen, wie ›wir‹ als Institution sind.

Gleichzeitig stellt Fraser heraus, dass die Demarkationslinien, die vollzogen werden, d.h. die »Darstellungen der ›Kunstwelt‹ als von der ›wirklichen Welt‹ unterschieden, etwa Darstellungen der ›Institution‹ als eigenständig und von ›uns‹ getrennt« (ebd., 59), selbst bestimmten Funktionen im Kunstdiskurs dienen:

> »Sie halten eine imaginäre Distanz zwischen den sozialen und wirtschaftlichen Interessen, die wir durch unsere Tätigkeiten einbringen, und den euphemistischen, künstlerischen, intellektuellen und sogar politischen ›Interessen‹ (oder Desinteressen), die diese Tätigkeiten mit Inhalt füllen und ihre Existenz rechtfertigen, aufrecht.« (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Forderung, die daraus resultiert, laute stattdessen von einer Institution der Kritik zu sprechen (vgl. ebd.).

Wenden wir uns Frasers eigener künstlerischer Praxis zu, dann wird deutlich, dass die in ihren Texten zum Ausdruck kommende Überlagerung bzw. Nicht-Trennbarkeit von Innen und Außen auch in ihren praktischen Arbeiten konsequent verfolgt wird. In ihrer Performance *Museum Highlights: A Gallery Talk (Glanzlichter des Museums: Ein Ausstellungsgespräch* (1989))[26] führt sie Besucher:innengruppen durch das Philadelphia Museum of Art: »Sie trägt ein ›knapp übers Knie reichendes Kostüm in silbernem und braunem Pepita‹, ›[i]hr braunes Haar ist zu einem kleinen Knoten gebunden, der von einer schwarzen Schleife gehalten wird.‹ Als Museumsführerin begrüßt sie ihre Gäste mit den Worten: ›Einen schönen guten Tag‹ und stellt sich als ›Jane Castleton‹ vor.« (Jackson 2015, 22) So beschreibt Shannon Jackson in ihrem Text »Die Inszenierung von Institutionen. Andrea Fraser und das ›Erlebnismuseum‹« ›Janes‹ Führung sowohl als institutionstypisch als auch ungewöhnlich, denn neben den ›gewohnten‹ öffentlichen Ausstellungsräumen werden Orte anvisiert, die sonst nicht für Sichtbarkeit bzw. Rezeption gedacht sind. Fraser führe ihre Besucher:innen zu »Wasserspendern, Eintrittsschaltern, Cafeterien – wo sie auf rhapsodische Weise über die ästhetischen Qualitäten funktionaler Orte spricht, die den ästhetischen Rahmen eigentlich nur ergänzen« (ebd., 22). Der museale Apparat wird damit selbst sowohl zum Mittel als auch zum Gegenstand der Auseinandersetzung, sodass Frasers Arbeit als eine »Performance der institutionellen Verinnerlichung [angesehen werden kann], die es weder Fraser noch der Zuschauerin oder dem Zuschauer gestattet, eine Position *sicherer Ent-Identifizierung gegenüber der inszenierten* Institutionskritik einzunehmen« (ebd., 28).[27]

Die angesprochene Verschiebung machte sich aber, wie mit Rückgriff auf Fraser bzw. ihre Arbeiten angedeutet, sowohl in den verhandelten Thematiken als auch in

26 Weitere zu nennende Arbeiten sind etwa *May I Help You? (Kann ich Ihnen helfen?*) (1991), *Official Welcome (Offizielle Begrüßung)* (2001) (vgl. Jackson 2015, 22).

27 So beschreibt auch Sven Lütticken in seinem Artikel »Andrea Fraser. Eine institutionelle Analyse« die Institutionskritik als eine »eingebettete, immanente Praxis« (Lütticken 2015, 39). Gleichzeitig expliziert Lütticken das Verhältnis zwischen der Institutionskritik und den Bewegungen der Avantgarde: »Während die Neoavantgardisten von Allan Kaprow und Fluxus bis zu den Situationisten ›die Kunstwelt verlassen‹ wollten, um ›Kunst und Leben zu vereinen‹ oder ›den Alltag zu revolutionieren‹, behauptete die Institutionskritik, dass es kein ›Außen‹ gibt […].« (Ebd.) Lütticken problematisiert dennoch, vor allem in Anbetracht der sich stetig entwickelnden Subfelder der Kunst, eine zu voreilige Negation bzw. Distanzierung, die sich aus einer Gegenüberstellung ergab: »Unter anderem bedeutet dies, dass der liebgewonnene Gegensatz zwischen einer ›überschreitenden‹ avantgardistischen Praxis und einer ›immanenten‹ Kritik infrage gestellt werden muss.« (Ebd. 40) Damit plädiert Lütticken dafür, sich kritisch mit der Frage auseinanderzusetzen, »[w]elche Formen […] eine erweiterte Institutionskritik in einem expandierenden und gleichzeitig auseinanderfallenden Feld annehmen [kann]« (ebd., 41).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den medialen Formen dessen aufs Schärfste bemerkbar. Dass die Performance als Kunstform gerade zu der Zeit bzw. in jenem diskursiven Kontext immer mehr an Bedeutung gewann, ist dabei bei Weitem keine zufällige Fügung. Dass eine Bewegung fort von festgesetzten Materialien und Formen stattfand, begleitet von einer Auseinandersetzung mit neuen Settings und Praktiken (und nicht zuletzt mit dem Wandel dessen, wie der Körper darin fungiert bzw. produziert wird) (s. Kap. *Körperlichkeit_Hervorbringen*), war folglich eine der logischen Konsequenzen. Auch der Einfluss der Situationisten, den etwa Marie Luise Syring (vgl. Syring 1990, 65) betont, blieb damit keine punktuelle Ausnahme, sondern machte sich in vielerlei Richtungen bemerkbar.[28]

In dieser Form einer Quasi-Entobjektivierung bzw. Immaterialisierung der künstlerischen Arbeit – durch das Zurücktreten von leicht(er) ›vermarktbaren‹ Kunstproduktionen – machte sich zugleich eine Bewegung bemerkbar, die sich in einer gewissen Widersprüchlichkeit bzw. vielmehr einer Ambiguität zeigt. Zeugt das Entobjektivieren einerseits von einem Weggang von kapitalistischer Warenzirkulation, spricht es andererseits gerade für das angepasste Sich-Integrieren in die Funktionsmodi des Kapitalistischen.[29] So führt Jackson diesen Gedanken wie folgt aus:

> »Angefangen mit Daniel Bells Ausführungen zur postindustriellen Gesellschaft bis hin zur politischen Philosophie des Post-Operaismo untersuchen viele Intellektuelle den Übergang von der fordistischen Ökonomie materieller Waren zur gegenwärtigen postfordistischen Welt immaterieller Dienstleistungen. Laut Michael Hardt, Antonio Negri, Paolo Virno, Maurizzio Lazzarato und vieler anderer zeitgenössischer Theoretikerinnen und Theoretiker findet der Markttausch heute

28 Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Institutionskritik und den Avantgarden betont Marie Luise Syring im Kontext des von ihr herausgegebenen Bandes »Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft« (1990) vor allem die »systemkritische und zeichenanalytische Forschung der französischen Strukturalisten« (Syring 1990, 62), die im Rahmen der Institutionskritik »neu und unabhängig« (ebd.) hinzukam. Zur Folge hatte dies u.a. auch eine Reihe von Umwälzungen, die sich in binär auslegbaren Akten materialisierte – dem völligen Verstummen oder aber einer aktiven Hinwendung im politischen Sinne: »In den Jahren um 1968 verstummten die Bilder, weil man sich ihrer Ohnmacht bewußt geworden war. Nicht wenige Künstler, zum Beispiel Michel Parmentier, zogen aus dieser Einsicht die Konsequenz, daß sie die Produktion von Kunst (wenigstens vorübergehend) einstellten. Andere wie Pierre Buraglio, François Rouan, Nancy Spero, Piero Gilardi und viele andere ersetzten sie zeitweise in einem bewußten Akt durch politische Arbeit.« (Ebd., 65; s. hierzu auch Geldmacher 2015).

29 In Analogie zu der Unterscheidung zwischen Politik und dem Politischen, auf die mit Thomas Bedorf im Verlaufe des Kapitels eingegangen wird, lässt sich die Frage nach einer Unterscheidbarkeit zwischen Kapitalismus und dem Kapitalistischen aufwerfen, die hier nun zunächst als ein Gedankenimpuls fungieren soll.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in einer Umgebung statt, in der flüchtige Erlebnisse verkauft werden, in der ›Begegnungen‹ und Konvivialität als gefragte Produkte angeboten werden.« (Jackson 2015, 24f.)

Im Hinblick auf die Funktionsweisen des Museums ergibt sich für Jackson demnach folgende Überlegung: »Ohne auf die Drehungen, Wendungen und blinden Flecken der postfordistischen Gesellschaftstheorie einzugehen, ist es nicht schwer festzustellen, dass diese angebliche ›Wende zur Dienstleistung‹ ihren Weg in die ereignisbasierte Ökologie des Erlebnismuseums gefunden hat.« (Ebd., 25) So greift auch Isabell Graw die Frage auf, »inwieweit künstlerische Kompetenzen, die gewöhnlich mit Institutionskritik assoziiert werden (Recherche, Teamwork, Kommunikation, persönlicher Einsatz), sich nicht perfekt in das einspeisen lassen, was die Soziolog/innen Luc Boltanski und Eve Chiapello als den ›neuen Geist des Kapitalismus‹ bezeichnen« (Graw 2005, o.S.).[30]

30 Jene Beziehungen bzw. Verschiebungen verhandelt auch Benjamin H.D. Buchloh in seinem Aufsatz »Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969« (1990): »So wie das Readymade nicht nur figurative Darstellung, Authentizität und Autorenschaft verwarf und Wiederholung und Serie (d.h. das Gesetz der industriellen Produktion) anstelle der Atelierästhetik handwerklicher Originalität einführte, verdrängte nun die Konzeptkunst selbst dieses Bild des massenproduzierten Objekts und seiner in der Pop Art ästhetisierten Formen und setzte an die Stelle der Ästhetik einer industriellen Produktions- und Konsumwelt eine Ästhetik der administrativen und legalen Organisation sowie der institutionellen Wertung.« (Buchloh 1990, 90) So stellt Buchloh vor allem die Paradoxie der Situation heraus, die die kritischen Eingriffe von Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni ans Tageslicht befördern (vgl. ebd., 95). Denn jene Eingriffe veranschaulichen, »daß die kritische Zerstörung der kulturellen Konventionen sich bereits selbst den Bedingungen der Spektakelkunst unterwerfen mußte; weiterhin, daß das Beharren auf der Anonymität des Künstlers und der Abschaffung des Autors unmittelbar Markennamen und identifizierbare Produkte erzeugen mußte, und daß die Kampagne, Sehgewohnheiten anhand von Texten, Reklamezeichen, anonymen Flugblättern und Pamphleten zu kritisieren, zwangsläufig den bereits herrschenden Mechanismen von Werbung und Produktkampagnen folgen würde.« (Ebd.) Für Buchloh sei die Konzeptkunst dieser Zeit deshalb als tatsächlicher Paradigmenwechsel zu sehen, da sie »mimetisch der funktionierenden Logik des Spätkapitalismus und seiner positivistischen Instrumentalität folgte« (ebd., 97), um schließlich »noch die letzten Reste der traditionellen ästhetischen Erfahrung in diesen selbstkritischen konzeptuellen Untersuchungen aufzulösen« (ebd.) und sich dadurch »in diesem Prozeß sowohl von der Erfahrung des Körpers wie der Erinnerung sowie von allen Restformen figurativer Darstellung und der handwerklich-technischen Virtuosität befreit hatte« (ebd.). Die Ausstellung »Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art« von Mel Bochner (1966), die Buchloh als die erste ›wirklich‹ konzeptuelle Ausstellung bezeichnet – »sowohl in bezug auf die gezeigten Materialien als auch auf die Art der Präsentation« (ebd., 87) – und an der Minimal-, sowie zu der Zeit noch eher unbekannte Postminimal- und Konzeptkünstler:innen teilnahmen, markiert dabei eine paradigmatische Verschiebung.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In seiner Auseinandersetzung mit der Thematik zeichnet Simon Sheikh, mit einem historisierenden Blick, mehrere ›Wellen‹ der Institutionskritik nach (vgl. Sheikh 2006, o.S.). Während die erste Welle Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre zumindest mit einer ›Selbstsicherheit‹ im Hinblick auf das Verhältnis zwischen der Methode und dem Gegenstand zu hantieren vermochte, kam im Laufe der zweiten Welle der 1980er Jahre ein erweiterter Rahmen ins Spiel, »um die Rolle des Künstlers oder der Künstlerin (das Subjekt, das die Kritik ausübte) als institutionalisierte ebenso mit einzuschließen wie eine Untersuchung anderer institutionalisierter Räume (und Praxen) außerhalb des Kunstraums« (ebd.). Nach Sheikhs Lesart gehören aber beide Wellen gewissermaßen selbst zur Institution Kunst. Gleichzeitig sieht er aber eine Notwendigkeit darin, eine weitere, markante Bewegung zu beschreiben, die sich seitdem nachzeichnen lässt – ob man nun gewillt ist, diese als eine dritte Welle zu bezeichnen, oder nicht. Im Gegensatz zu den Bewegungen der 70er und 80er Jahre, die hauptsächlich von Künstler:innen initiiert wurden, scheinen die Diskurse der Gegenwart, Sheikh folgend,

> »[…] vor allem von KuratorInnen und DirektorInnen derselben Institutionen propagiert zu werden, und sie optieren eher *für* als gegen sie. Das heißt, sie stellen keine Anstrengung dar, gegen die Institution zu opponieren oder sie sogar zu zerstören, sondern zielen eher auf deren Veränderung und Festigung. Die Institution ist nicht nur ein Problem, sondern auch eine Lösung!« (Ebd.)

Damit vollzog sich eine Verschiebung von ›Außen‹ nach ›Innen‹, d.h. der Gegenstand der Kritik – die Institution – wurde auf eine Weise überlagert, die eine Ununterscheidbarkeit produzierte – eine Ununterscheidbarkeit zwischen der Methode und dem Objekt. Im Zuge dessen greift auch Sheikh auf Andrea Fraser zurück, die die Notwendigkeit betont, kritische Institutionen zu schaffen, »die sie ›eine Institution der Kritik‹ nennt, die durch Selbstbefragung und Selbstreflexion entsteht« (ebd., 2). Wie bereits angeführt, geht es Fraser nicht darum, Kunstinstitutionen als autonom zu begreifen, sondern einzusehen, dass ›wir‹ nicht getrennt von jenen existieren (vgl. Fraser 2015, 59). Mit Seyfert gesprochen rückt damit die Faltung selbst gewissermaßen in den Vordergrund.

Erscheint der Gedanke von der Vorstellung einer apriorischen Trennung zurückzutreten und damit deutlich zu machen, dass es keine für sich hermetisch abgeschlossenen, ontologischen Bereiche wie die Institution als ein Außen und ein sich davon abgrenzbares Innen gibt, einerseits sinnvoll und produktiv, stellt uns dieser zugleich vor ein Problem, sobald dieser impliziert, es würden keine Ausschlüsse und Differenzproduktionen vonstattengehen. So fragt auch Sheikh auf eine kritische Weise nach dem besagten »Wir« des Kunstfeldes und entfaltet seine Überlegungen weiter: »Wenn die Kunstwelt als ein Teil einer generellen Institutionalisierung sozialer Subjekte (die ihrerseits die Institution internalisieren)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wahrgenommen wird, was und wo sind dann die Demarkationslinien, die über Einlass, Sichtbarkeit und Repräsentation bestimmen?« (Sheikh 2006, o.S.) Damit sei ein erweiterter Begriff von Institutionskritik erforderlich, »der irgendwie außerhalb der Geschichte der Institutionskritik« liegt (ebd.). Und während es einerseits bei weitem zu kurz greifen oder gar Potentialitäten verkennen würde, würden wir versuchen die ersten beiden ›Wellen‹ der Institutionskritik als die eigentlich ›authentischen‹ zu begreifen, sodass die gegenwärtigen Bewegungen lediglich als eine Vereinnahmung, eine Verkorrumpierung der Methode der Kritik bedeuten würden, verlangt es eines dringenden Neuverhandelns des Verhältnisses zwischen der Methode und ihrem sog. Gegenstand. Demnach plädiert auch Sheikh dafür, Institutionskritik als ein analytisches Werkzeug wahrzunehmen, als eine »Methode räumlicher und politischer Kritik und Artikulation, die nicht nur auf die Kunstwelt angewendet werden kann, sondern auf disziplinäre Räume und Institutionen im Allgemeinen« (ebd.). Sheikh führt weiter aus:

> »Eine Institutionskritik der Institutionskritik, dessen, was als ›institutionalisierte Kritik‹ bezeichnet werden kann, muss demnach die Rolle der Ausbildung und Historisierung berücksichtigen sowie die Frage, wie institutionelle Selbstkritik nicht nur zur Befragung der Institution und dem, was sie instituiert, führt, sondern auch zum Kontrollmechanismus innerhalb neuer Formen der Gouvernementalität wird, und zwar genau durch diesen Akt der Internalisierung. Und dies ist der erweiterte Begriff von Institutionskritik, den ich oben kurz erwähnt habe und der das Vermächtnis der historischen Bewegungen ebenso sehr werden könnte wie eine Orientierung für das, was so genannte ›kritische Kunstinstitutionen‹ zu sein behaupten.« (Ebd.)[31]

Wie Institutionskritik gewissermaßen ›aktualisiert‹ werden kann, wurde auch im Rahmen dessen verhandelt, was ab Mitte bzw. Ende der 1990er Jahre unter dem Stichwort *New Institutionalism* lief. In ihrem Beitrag »New Institutionalism Revisited« auf der Onlineplattform On-Curating.org beschreiben es Lucie Kolb und Gabriel Flückiger folgendermaßen: »The term ›New Institutionalism‹ describes a series of curatorial, art educational as well as administrative practices that from the mid 1990s to the early 2000s endeavoured to reorganize the structures of mostly medium-sized, publicly funded contemporary art institutions, and to define alternative forms of institutional activity.« (Kolb/Flückiger 2014a, 6) Damit wurden hauptsächlich Bestrebungen zum Thema, über ein ›traditionelles‹ Programm von Ausstellungsformaten hinauszugehen[32]:

---

31 Siehe zur Insztitutionskritik als Methode etwa Gau 2017.

32 Im Zuge dessen merken Kolb und Flückinger außerdem an, dass das Spannende an der Diskussion auch daran bestand, dass diese aus unterschiedlichen ›Disziplinen‹ und Feldern initiiert wurde. Dies ging ebenfalls damit einher, dass bis dato keine systematische Reflexion

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »[…] [T]he exhibition was also conceived as a social project and operated alongside discursive events, film programs, radio and TV shows, integrated libraries and book shops as well as journals, reading groups, online displays, invitation cards, posters and residencies. The uses of these formats remained adaptable and open to change: production, presentation and reception/criticism were not successive and separate activities; they happened simultaneously and frequently intersected.« (Ebd., 6)

So wurden, Jonas Ekeberg folgend als demjenigen, auf den der Begriff des *New Institutionalism* (2003) hauptsächlich zurückgeführt wird, neue Rollen und Positionen ausgelotet, die es von den Akteuren verlangten, kulturpolitische und soziale Strukturen selbstkritisch zu hinterfragen (vgl. ebd., 7).

Mit dem Terminus werde also in erster Linie ein neues Modell von kuratorischer Praxis verknüpft, doch zugleich werde dieser seitens vieler Akteure im kuratorischen Bereich verworfen bzw. abgelehnt.[33] Während der Begriff es einerseits schaffte, diskursive Verbreitung zu erfahren (s. hierzu. ARGE Schnittpunkt 2012), fehlen bislang, wie Kolb und Flückiger betonen, eine umfassende begriffliche Auseinandersetzung und Einbettung. Gleichwohl sehe Ekeberg im Begriff des *New Institutionalism* eine Chance den Fokus auf die Relation zwischen künstlerischer Produktion, öffentlichen Institutionen und sozialem Wandel zu setzen (vgl. Kolb/Flückinger 2014a, 8f.). Der Begriff könne viel eher als »form of ›cultural branding‹ of various disparate practices in and with experimental art institutions« (ebd., 8), statt eines konzeptuellen Modells gelesen werden.[34]

über Ausstellungen als solche stattfand: »This is linked to the fact that the historical reflection on exhibition practices only becomes more widely established around the same time as the discourse of New Institutionalism. A little later, in 2010, Charles Esche with Mark Lewis edited the series *Exhibition Histories* for Afterall Books, thus creating an important platform for the historicizing of the curatorial.« (Ebd., 11)

33 Gleichzeitig existieren auch Alternativen zu dem Begriff bzw. Versuche, die darin aufgeworfenen Thematiken und Problematiken diskursiv zu fassen. Charles Esche spreche von seiner eigenen Praxis beispielsweise als von einem »experimental institutionalism« (Esche, zit.n. ebd., 8). Siehe hierzu außerdem die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Kuratorischen im vorliegenden Kap.

34 Im Sinne einer Evaluation betrachten die beiden Autor:innen die Entwicklungen eher als ›gescheitert‹, da die in ihrem Text angesprochenen Projekte inzwischen ausgelaufen sind und keine Nachfolgeförderung bekamen. Siehe hierzu außerdem das Interview mit Jonas Ekeberg (Kolb/Flückiger 2014b). Gleichzeitig merken Kolb und Flückiger an: »The figure of the temporarily employed, geographically flexible curator fits the economic conditions of a ›project-based polity‹ in which the structuring of contacts as a wide network and the ability to embark on new projects with a large amount of adaptability and personal dedication are highly valued.« (Ebd., 14) Dies führt uns zugleich zu Thematiken der Marktanpassung, Prekaritätsverhältnissen etc.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wie im Artikel von Kolb und Flückiger herausgestellt, gibt es vor allem seit den 1980er Jahren vermehrt Überlegungen dahingehend, konventionelle Formen des Ausstellens auszuweiten bzw. anders zu denken. Diese Überlegungen gehen mit einem grundsätzlichen Infragestellen von hegemonialen Strukturen des Musealen und damit auch des Kuratorischen einher. Während, wie bereits angesprochen, einige dieser Überlegungen sich im Kontext des Begriffs *New Institutionalism* wiederfinden lassen, greifen die Ansätze zugleich auch auf frühere Bestrebungen zurück:

> »A somewhat earlier, comparable approach to the projects described is found in the ›post-reflexive turn‹ of museology. At the end of the 1980s ›new museology‹ came to describe an emerging analysis of the functions and procedures of the classical museum with close attention to their hegemonial western, nationalist and patriarchal narratives and constructs, leading to a greater awareness of the power of institutional presentation.« (Ebd., 10)

Vor dem Hintergrund dieser neuen Formen heißt es ferner: »These approaches, often labelled ›project-based exhibitions,‹ ›un-exhibition‹ or ›non-exhibition-based curatorial activities,‹ saw themselves as critical practices and frequently reflected on alternative narratives of presentation in their approach to exhibition topics.« (Ebd., 10) Doch lässt sich die Frage nach Formen und damit zusammenhängend auch nach dem Status der Ausstellung nicht nur als ein Phänomen der *New Museology* beschreiben, sondern ist auch in vielen weiteren Kontexten und Diskursen ein zentrales Thema. 1969 wurde in der Kunsthalle Düsseldorf beispielsweise die Reihe *between* (s. hierzu Buschmann 2006) veranstaltet, die neue Formen erprobte und Veranstaltungen über die ›üblichen‹ Zeiten hinausdehnte. Schauen wir uns heute im Hinblick auf Formen und Formate um, dann stellen wir unentwegt ein weiteres Verhandeln des Themas fest. Workshops, Lesungen, Onlineaktivitäten jeglicher Art sind dabei zu einer nicht mehr allzu überraschenden Form geworden, die aber im Grunde nach wie vor die Überlegung neuausloten lässt, welchen Status all jene Events für sich beanspruchen. Für uns stellt sich im Kontext dessen die Frage, inwiefern diese ›alternativen‹ Formen nicht selbst längst zum etablierten Repertoire des ›Musealen‹ geworden sind. Und wie im Verlaufe des Kapitels immer wieder thematisiert wird, scheint es außerdem weniger fruchtbar, jene Formen als Nicht-Ausstellung oder Anders-als-Ausstellung zu behandeln, denn diese sind – so eine der Thesen des Kapitels – weitere Formen bzw. Praktiken der Existenzweise Ausstellung.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ansätze des (Post-)Curatorial

Mit all jenen aufgeworfenen Fragen hängt nicht zuletzt auch die Thematik des Kuratorischen zusammen – als Praxis des ›Ausstellungsmachens‹ im historischen Sinne –, geknüpft an die Frage, was es bedeutet Kurator:in zu sein, denken wir etwa an das Stichwort des ›Kurator-Autors‹ (vgl. z.B. Kolb/Flückiger 2014a, 11) oder an den Ausruf eines *Curatorial Turn*[35], aber auch die kritische Reflexion dessen. Ohne, dass wir uns an dieser Stelle ausführlich mit den konturierten Thematiken beschäftigen können, denn diese werden an vielen anderen Stellen umfassend behandelt (vgl. Graham 2010), scheint es hinsichtlich unseres Anliegens produktiv, sich einen bestimmten Begriff und die damit einhergehenden Überlegungen anzuschauen – den Begriff des *Curatorial*.

Ein aktives Umdenken im Hinblick darauf, was mit dem Bereich des Kuratorischen einhergeht, findet erneut spätestens seit den 1990er Jahren statt. Dies macht sich insbesondere in einer begrifflichen Verschiebung bzw. Bifurkation bemerkbar, die zwischen *curating* und *curatorial* differenziert (vgl. Szakács o.J, o.S.). So schreiben Irit Rogoff und Jean-Paul Martinon in ihrer Preface zum Band »The Curatorial: A Philosophy of Curating« (2013):

> »Initially we recognized a necessity to distinguish between ›curating‹ and ›the curatorial.‹ If ›curating‹ is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, then ›the curatorial‹ operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator and views it as an event of knowledge. So to drive home a distinction between ›curating‹ and ›the curatorial‹ means to emphasize a shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance. ›Curating‹ takes place in a promise; it produces a moment of promise, of redemption to come. By contrast, ›the curatorial‹ is what disturbs this process; it breaks up this stage, yet produces a narrative which comes into being in the very moment in which an utterance takes place […].« (Martinon/Rogoff 2013, ix)

Curatorial wird folglich beschrieben als »a disturbance, an utterance, a narrative« (ebd., ix). Wie auch Eszter Szakács in ihrem Artikel schlussfolgert:

35 Kolb und Flückiger schreiben dazu, in Anlehnung an Paul O'Neill: »The close relationship of New Institutionalism to individual curators is linked to what has elsewhere been described as a ›curatorial turn,‹ referring to the phenomenon that the curator increasingly plays a ›creative and active part within the production of art itself‹.« (Kolb/Flückiger 2014a, 12; vgl. O'Neill 2007, 15)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Curatorial work no longer concerns solely the display of artworks and the task of exhibition-making; it is now also understood as a practice centered on longer-term, less object-orientated, discursive-educational projects that involve various people as instigators and actors (∼discursivity ∼collaboration ∼participation ∼educational turn ∼performativity).« (Szakács o.J, o.S.)

Mit der Verschiebung bzw. in der Emphase des Kuratorischen im Sinne von *Curatorial*[36] sollten vor allem auch soziale und politische Diskurse initiiert und ein konzeptueller Rahmen den kuratorischen Praktiken selbst gegeben werden. Sofia Romualdo fasst dies wie folgt zusammen:

> »The curatorial can thus be roughly defined as the creation of knowledge within this field that happens on the edge of the activities usually associated with curating. More concerned with reflexivity than with a final product (exhibition or something else) or methodologies of work, it does not, however, seek to defend that theory/thinking are more important than practice/doing.« (Romualdo 2015, 1)

Eine Verschiebung bzw. ein Umdenken in Bezug darauf, was das Kuratorische im Sinne von *Curatorial* bedeuten und folglich welche Konsequenzen nach sich ziehen kann, werden auch in dem von Jean-Paul Martinon herausgebrachten und bereits zitierten Band »The Curatorial: A Philosophy of Curating« (2013a) vorgenommen. Martinon steigt in die Thematik ein, indem er ein von Stéphane Mallarmé über 30 Jahre konzipiertes, aber nie realisiertes multisensorisches Projekt vorstellt – eine Art ›Gesamtkunstwerk‹ mit dem Titel *C'est*. In diesem riesigen ›orphischen‹ Event, von dem die meisten Aufzeichnungen auf Mallarmés Wunsch nach dessen Tod verbrannt wurden (vgl. Martinon 2013b, 1), sieht Martinon vor allem »a contemporary curatorial project *before* its time: the author is dead, disciplines are blurred, it is performative, open-ended, synaesthetic, potentially politically transformative and above all, as Mallarmé's notes with its endless numerical figures testify, regulated by financial concerns for its realization« (ebd., 3).

Durch das Einläuten der Thematik des Kuratorischen durch Mallarmés ›unrealisiertes‹ Lebenswerk gehe es Martinon jedoch nicht darum, darin eine Art Ursprungserzählung von kuratorischen Praktiken anzusiedeln, sondern vor allem die ambivalenten Facetten und Praktiken sowie Kontroversen aufzuzeigen, die damit einhergehen (vgl. ebd.): »The aim of the following attempts is simply to reveal that the curatorial is an embattled term that cannot be singularized or totalized and that it is perfectly OK to live and work with such a warring term.« (Ebd., 4) *Curatorial* impliziere damit folglich auch die Frage nach Artikulationen,

36 Die begriffliche Unterscheidung im Deutschen lässt sich etwa in der Differenzierung zwischen dem Kuratieren und dem Kuratorischen verdeutlichen. Der Begriff der Kuratorischen wird im weiteren Verlauf des Moduls explizit thematisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Bedingungen sowie auch Möglichkeiten umfassen und verhandeln. So gehe es beispielsweise Irit Rogoff in ihrem Essay »The Expanded Field«, wie Martinon herausstellt, darum, »not to destroy infrastructures, but to engage ourselves with our own contemporaneity in order to invent new points of departure« (ebd., 5). Durch »shifting knowledges, sensitivities and imaginaries« (ebd.) sei es demnach möglich, Artikulationen in einem produktiven Sinne auszurichten, sodass es, Martinons Schilderung nach, darum gehe »not to put forward new opinions (*doxa*), but of regenerating knowledge (*episteme*)« (ebd., 9). *Curatorial* wird von Martinon damit wie folgt bestimmt:

> »The curatorial is a jailbreak from pre-existing frames, a gift enabling one to see the world differently, a strategy for inventing new points of departure, a practice of creating allegiances against social ills, a way of caring for humanity, a process of renewing one's own subjectivity, a tactical move for reinventing life, a sensual practice of creating signification, a political tool outside of politics, a procedure to maintain a community together, a conspiracy against policies, the act of keeping a question alive, the energy of retaining a sense of fun, the device that helps to revisit history, the measures to create affects, the work of revealing ghosts, a plan to remain out-of-joint with time, an evolving method of keeping bodies and objects together, a sharing of understanding, an invitation for reflexivity, a choreographic mode of operation, a way of fighting against corporate culture etc.« (Ebd., 4)[37]

Subsummierend gesprochen wird das *Curatorial* beschrieben als »polis, always transient, incomplete, and thus necessarily controversial« (ebd., 11f.).

Noch weiter bzw. gewissermaßen offensiver geht in seinen Überlegungen Simon Sheikh vor. In seinem Text »Von Para zu Post. Vom Aufstieg und Fall des kuratorischen Prinzips« (2017) verweist Sheikh vor allem auf sich widerstreitende Tendenzen, wenn es um das Kuratorische (*Curatorial*) geht. Im Zuge dessen spricht er, in Anlehnung an Paul O'Neill, von einem »post-kuratorische[n] Paradox« (Sheikh 2017, 18), der sich insbesondere in der Ambivalenz der »Beziehung zur Hegemonie des Westens und dessen etablierten Protokollen des Arbeitens, Ausstellens und der Produktion von Wissen und Wert bzw. von Wissen *als* Wert« (ebd.) widerspiegele. Der Begriff des Parakuratorischen (ebenfalls nach O'Neill) beschreibe den Versuch, die gängigen Praktiken des Ausstellens – die Ausstellung als ›Show‹ – kritisch zu reflektieren und deshalb zu anderweitigen Formaten überzugehen: »Das Parakuratorische ist somit eine kritische Reaktion auf die Marktaffinität zeitgenössischer

37 Im Band wird des Weiteren ausgehend von sechs verschiedenen Themenfeldern bzw. Sektionen (*Send-Offs*, *Praxeologies*, *Moves*, *Heresies*, *Refigurations*, *Stages*) ein Gefüge entwickelt, das die Thematik der angesprochenen Differenzierungen und Verschiebungen aufgreift. Vor allem in der Sektion Stages wird dabei »the co-appearance of subjects, objects, architectures, communities and worlds and with it, the formation of a polis« (ebd., 9f.) betont.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kunst und eine Absage an das Spektakel, den Größenwahn und das rücksichtslose ›The show must go on‹-Credo der Kunstwelt.« (Ebd.) Damit wird auch die Notwendigkeit markiert, vielmehr Off-Räume und anderweitige Projekte zu unterstützen. Hinsichtlich des Postkuratorischen heißt es weiter im Text:

> »So distanziert sich das Postkuratorische zugunsten von Nachhaltigkeit und Dauerhaftigkeit nicht nur von kuratorischen Großprojekten, sondern auch von der dominanten Rhetorik des Kuratierens, sowohl was die Sprache der Ausstellung angeht (ihre Syntax und Grammatik, ihre Formate und Ausstellungsobjekte) als auch die Sprache über die Ausstellung (ihre Reflexionen bzw. ihre Metasprache und ihre Werbeschriften wie etwa KuratorInnenstatements, Pressemeldungen und Kritiken).« (Ebd., 20)

Mit Sheikhs Überlegungen wird eine ganz entscheidende Kritik formuliert, die auf neuralgische Stellen des gegenwärtigen Kunstmilieus bzw. des ›kuratorischen Betriebs‹ verweist. So scheinen die in Anlehnung an Paul O'Neill (vgl. O'Neill 2013) formulierten Forderungen nach parakuratorischen Praktiken – dem Zurücktreten von konventionell-etablierten Formen und Formaten – von entscheidender Bedeutung. Zugleich geht damit nicht zuletzt auch die Forderung nach Minderung von Autorschaft und Autorität (vgl. Sheikh 2017, 20) einher. Wie bereits an mehreren Stellen entfaltet, besteht das Anliegen dieser Arbeit nicht zuletzt ebenfalls in einem kritischen Hinterfragen bzw. Umdenken, das ähnliche Problemstellen anmarkert wie das Denken des Postkuratorischen, jedoch aber eine begriffliche Umgewichtung vornimmt. Die Arbeit schlägt vor, den Fokus grundlegender zu verschieben und vor diesem Hintergrund mit einem anderen ›ontologischen‹ Verständnis von der Ausstellung zu sprechen: nicht von der Ausstellung im Sinne einer ›fertigen Show‹, die lediglich hegemoniale Strukturen reproduziert, sondern im Sinne der Ausstellung als einer Existenzweise. Ausstellung wird demnach nicht im Modus einer übergreifenden ›Totalität‹ der Kunstbranche begriffen, aber in einem Verständnis, das nicht lediglich die ›Show‹ umfasst, sondern vorschlägt, all die Praktiken, Trajektorien und Bedingungen dessen ebenfalls ins Blickfeld zu rücken, ohne dabei jedoch die Figur kuratierender Subjeke zu zentrieren.

Aktuell lassen sich einige Projekte[38] anführen, die bestrebt sind, das Kuratorische insbesondere ausgehend von einem fluiden Kollektiv aus zu denken. Die Thematik von Gemeinschaften und Kollektiven nimmt in diesem Kontext folglich auch eine bedeutende Form an, spricht diese ebenfalls dafür, Zentrierungen umzudenken, zu verteilen und zu fragmentieren. Doch bleibt nach wie vor berechtigterweise die Frage im Raum, wie solche Formen zu einem nachhaltigen

38 Siehe hierzu, wie bereits erwähnt, etwa das Projekt nextmuseum.io sowie weitere Ausführungen im Kap. *Agencement_Materialisieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Umdenken und neuen Handlungsformen beitragen können. Dies muss Situation für Situation befragt und ausgehandelt werden. So stellt Beatrice von Bismarck in ihrem Essay »Das Kuratorische« (2021) vor allem die relationale Dimension des Kuratorischen heraus. Das Kuratorische sei demnach als ein Wissensgebiet sowie ein kulturelles Handlungsfeld zu begreifen, das mit einem »Öffentlich-Werden« (von Bismarck 2021, 13) von Kultur und Kunst einhergehe sowie »einen Praxis- und Sinnzusammenhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren« (ebd.) darstelle. Hierbei entwickelt von Bismarck in ihrem Essay vier Begriffe, die das Kuratorische auszeichnen: Kuratorialität, Konstellation, Transposition sowie Gastfreundschaft. Zusammengeführt lasse sich das Kuratorische nach von Bismarcks Terminologie so beschreiben, dass »in transpositorischen Prozessen von Kuratorialität bestimmte Konstellationen entstehen, deren situative, temporäre und dynamische Ausformulierungen auf der Basis des Gastfreundschaftsdispositivs erfolgen« (ebd., 93). Die Ausstellung begreife von Bismarck im Zuge dessen als »Ereignis, Medium, aber eben auch Werkzeug kuratorischer Praxis« (ebd., 29) und betont deren Handlungspotential, mit dem die Ausstellung schließlich »auch an der Gestaltung der Relationen mitwirkt, welche sie ihrerseits konstituiert haben« (ebd.). Der von von Bismarck neu eingeführte Begriff der Kuratorialität setze dabei ein, um eben all die polyvalenten Verhältnisse und Momente des Relationalen beschreibbar zu machen, die sich im Kontext von Ausstellungen bzw. im Zuge des Kuratorischen ereignen (vgl. ebd., 13).[39]

Damit rücken all jene Prozesse in den Fokus, die sonst beiläufig, selbstverständlich respektive ›etabliert‹ verlaufen. Und um Situierungen und schließlich Änderungen der Handlungsmöglichkeiten zu evozieren, bedarf es eben einer solchen (Be-)Schreibweise – einer Annäherung, die sich selbst nicht herausnimmt und das dynamische Geflecht, mit all seinen Widersprüchen, Leerstellen und Brüchen in den Fokus nimmt: als eine Assemblage, die Momente des Epistemischen und des Ästhetischen überlagert und immer wieder neuverhandelt. Es bedarf, von Bismarck folgend, jenes ›kuratorialen‹ Ins-Blickfeld-Rückens oder – wie die vorliegende Arbeit es vorschlägt – jener Fokussierung der Ausstellung als eine Existenzweise, um Relationen und auch Diffraktionen (vgl. Deuber-Mankowsky 2011) sichtbar machen zu können.

39 So schlägt Beatrice von Bismarck vor, den Begriff des Kuratorischen nicht nur als ein Tätigkeitsfeld zu begreifen, das sich kritisch mit dem Ausstellen befasst, sondern auch als eine Methode: »Die Auseinandersetzung mit den kuratorischen Relationen erlaubt, eine Methode zum Einsatz zu bringen, die gleichermaßen sinnstiftend für die Ausstellungsgeschichtsschreibung und -analyse wie auch für die eigentliche Gestaltung einer kuratorischen Situation ist. Die Analyse der relationalen Zusammenhänge, Dynamiken und Bedingungen, die die Kuratorialität ausmachen, offeriert damit immer auch Anregungen für eine Methodik kuratorischer Praxis.« (von Bismarck 2021, 85)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nachdem wir folglich einige Fragen nachgezeichnet haben, die bestimmte historische Bewegungen und Interessen thematisieren (wie etwa künstlerische Positionen Ende der 1960er Jahre, Konzeptkunst, Überlegungen zur Geschichte und Geschichtsschreibung der Institutionskritik sowie Entwicklungen im Hinblick auf das Kuratorische seit den 1990er Jahren), gilt es zunächst expliziter den Fokus auf Ausstellungen als ›Machtgefüge‹ zu richten. Ansätzen einer ›kritischen Institutionskritik‹ und einigen der Grundüberlegungen im Kontext des *(Post-)Curatorial* folgend, gilt es Auseinandersetzungen in Gang zu setzen, die ebenfalls nach den Zugangsbedingungen, aber auch Ausschlussmechanismen fragen.

4. Machtfragen

Wie eingangs mit der Ausstellungsbesprechung zu »Dynamische Räume« im Museum Ludwig Köln angesprochen, werfen Ausstellungen als Konfigurationen eines bestimmten Zeigens oder ›Sichtbar-Machens‹ eine Fülle von Fragen auf. Wer zeigt wem wen/was in wessen Namen? Wer/was wird dabei ausgeschlossen? Welche Ordnungen werden reproduziert oder aber in Frage gestellt? Im Falle von »Dynamische Räume« überlagern sich die Fragen, denn hier haben wir es mit einer Ausstellung zu tun, die an eine bestimmte Institution mit einer eigenen Vorgeschichte – dem Museum Ludwig – geknüpft ist.[40] D.h. auch an dieser Stelle müssen wir die Ausstellung als ein dichtes Gefüge von Referenzen begreifen und sowohl die Akteure als auch die produzierten Strukturen und Matrizen in den Blick nehmen. Ob es folglich um die Ebene des Kontexts, der Matrix, der Narration oder der Figuration geht (die am Anfang des Moduls als heuristische Abgrenzungen nachgezeichnet wurden) – stets sind diese, so gesehen transversal, von Machtfragen durchzogen. Deshalb gilt es nun einen historisierenden Blick auf Ausstellungen als Formationen von Macht zu werfen.[41]

40 Zur Thematik von Provenienz, der Funktionsweise und der Kritik am ›Musealen Erbe‹ s. exemplarisch die Diskussion um das Humboldt Forum Berlin (vgl. Savoy 2020).

41 Wollen wir die Ebene der Eigenaktivität respektive Handlungsfähigkeit von Ausstellungen stärker in den Fokus rücken, dann scheint dabei vor allem ein bestimmter Terminus von Gewicht – nämlich die Kraft. Zeichnet sich der Terminus philosophiegeschichtlich durch eine weit zurückreichende Diskussion aus, ist dieser für uns vor allem in einer durch Philippe Dubois herausgearbeiteten Dimension von Relevanz. In seinem Text »Plastizität und Film. Die Frage des Figuralen als Störzeichen« (2003) arbeitet Dubois eine Gegenüberstellung heraus, die die Kraft der Macht, die Präsenz der Repräsentation, die Empfindung dem Sinn sowie die Figuration der Narration gegenüberpositioniert (vgl. Dubois 2003, 122). Daraus resultiert folgendes Differenzverhältnis: »Funktioniert die Macht aus dieser Perspektive gesehen wie eine gut abgestimmte Rhetorik von Sinneffekten, so scheint die Kraft einer ganz anderen Ordnung anzugehören: Sie gründet nicht auf einer Rhetorik, sondern auf einer Poetik, sie arbeitet weniger auf narrativer Ebene, sondern vielmehr auf der Ebene der Figuration (sie ist

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

The Exhibitionary Complex

In seinem Text »The Exhibitionary Complex« (1988) setzt sich Tony Bennett u.a. stark geleitet von der Lektüre Michel Foucaults, mit Ausstellungspraktiken auseinander. Im Zuge dessen entwickelt Bennett den Begriff des *Exhibitionary Complex*, der Fragen nach Machtstrukturen und Wissen in den Fokus rückt, indem Entwicklungen von Ausstellungen und deren Konnotationen historisch nachgezeichnet und Paradigmen nachgespürt werden. In Anlehnung an Foucaults Überlegungen zur Klinik sowie dem Gefängnis lassen sich, Bennetts Lesart nach, bestimmte strukturelle Muster übernehmen, die auch das Museum – jedoch teils kontrastierend – auf eine Weise beschreibbar machen können: »Institutions, then, not of confinement but of exhibition, forming a complex of disciplinary and power relations whose development might more fruitfully be juxtaposed to, rather than aligned with, the formation of Foucault's ›carceral archipelago‹.« (Bennett 1988, 73) Im Fokus steht dabei besonders die Frage nach dem Körper bzw. seinem Umgang sowie den damit einhergehenden Sichtbarkeitspolitiken. Bennett geht auf die von Foucault nachgezeichneten Bewegungen ein – fort von der repräsentativen Sichtbarkeit der Macht durch deren öffentliche Zurschaustellung am Körper des Verurteilten hin zu einer Ausrichtung der Macht nach ›Innen‹ (vgl. ebd., 73f.) – und kontrastiert damit zunächst den Modus, der den *Exhibitionary Complex* jener Zeit, d.h. spätes 18., frühes 19. Jahrhundert, ausmachte. Jener ›Ausstellungskomplex‹ zeichnete sich demnach im Gegenteil aus durch ein Involviert-Sein in

> »[…] the transfer of objects and bodies from the enclosed and private domains in which they had previously been displayed (but to a restricted public) into progressively more open and public arenas where, through the representations to which they were subjected, they formed vehicles for inscribing and broadcasting the messages of power (but of a different type) throughout society.« (Ebd., 74)

das Eigentliche des Figuralen) und anstatt beim Zuschauer Sinneffekte zu erzeugen, stellt sie ihn mit Empfindungen auf die Probe und spielt dabei mit den Affekten (nicht mit dem Intellekt) des Subjekts; ohne dass sich die Folgen absehen lassen (die Kraft ist an sich nicht meßbar).« (Ebd., 121f.) Siehe hierzu das Kap. *Objekt_Konfigurieren* sowie *Präsenz_Erscheinen* (Ausstellungsakt). Auf »Dynamische Räume« bzw. vor allem auf das C& *Center of Unfinished Business* bezogen heißt es folglich, dass hier nicht lediglich eine narrative Zusammenstellung von Inhaltsfragmenten stattfindet, sondern das installative Projekt gestaltet sich in einer Figuration – wird plastisch, da sich immer wieder neue Referenzketten und Interferenzmuster bilden. (Die Ausführungen dieses sowie der folgenden Unterkapitel gehen teilweise auf den Vortrag der Verfasserin 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 zurück bzw. wurden diesem partiell entnommen). Zum Begriff der Kraft (vor allem in der Abgrenzung zum Begriff des Vermögens) s. auch Menke 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Es wäre jedoch verkürzt den *Exhibitionary Complex* und das *Carceral Archipelago* lediglich als zwei sich kontrastierende Systeme zu begreifen. So ersucht auch Bennett in seinem Text eine Parallelsetzung einiger Momente, die nicht nur daraus resultiert, dass beide Phänomene historisch in die mehr oder weniger gleiche Zeit fallen[42], sondern dass beide komplexe Konfigurationen von Machtverhältnissen aufweisen und sich teilweise überlappen (vgl. ebd.). Im Zentrum des *Exhibitionary Complex* stand nicht zuletzt die Frage nach der Ordnung, und zwar mit einer zweifachen Ausrichtung: »[…] a question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies« (ebd., 76). Damit ging auch eine entscheidende Transformation der Ansprache einher, die Foucault an der Etablierung der Kategorie der Bevölkerung knüpft (ebd.). Als ›Bevölkerung‹ konnten die Adressaten auf eine andere Art und Weise angesprochen werden, was zugleich Verschiebungen im Hinblick darauf nach sich zog, wie Dinge und Körper in der Öffentlichkeit arrangiert wurden. Dies führte zu einer Transformation des Verhältnisses zwischen Wissen und Macht bzw. den Subjekten und Objekten des Wissens:

> »Yet, ideally, they sought also to allow the people to know and thence to regulate themselves; to become, in seeing themselves from the side of power, both the subjects and the objects of knowledge, knowing power and what power knows, and knowing themselves as (ideally) known by power, interiorizing its gaze as a principle of self-surveillance and, hence, self-regulation.« (Ebd.)

Damit vollzog sich eine Bewegung hin zur Selbstregulierung als ein wesentliches Merkmal der Disziplinargesellschaft, bei der die Überwachung, nach Bennett, dem Spektakel gegenüber die Oberhand gewann (vgl. ebd., 77). So beschreibt Bennett ein ambivalentes Verhältnis von Sichtbarkeit und Überwachung, das sich auch in Ausstellungsarchitektur bemerkbar macht. Der 1851 erbaute *Crystal Palace* stehe dabei ganz emblematisch für jene Ambivalenz, denn während daran einerseits eine Art ›Gegenprogramm‹ zur Schule oder dem Gefängnis (also panoptischen Systemen) gesehen werden kann (Graeme Davison bringe es auf die Formel: »The Panopticon was designed so that everyone could be seen; the Crystal Palace was designed so that everyone could see.« Davison 1982, 7; zit.n. ebd., 78), betont Bennett andererseits, dass sich zum Modus des Jede/r-Kann-Sehen auch der Modus des Jede/r-Kann-Gesehen-Werden dazugesellte, sodass auf diese Weise die Funktionsweisen des Spektakels mit der der Überwachung kombiniert wurden (vgl. ebd.). Dieser ambivalente Modus der Übersicht machte sich außerdem an zwei weiteren Punkten bemerkbar: »This ambition towards a specular dominance over a totality was even more evident

42 Foucault setzt den neuen Typus zeitlich etwa mit dem Gefängnis von Mettray (1840) synchron, während Bennett als Parallelentwicklung im Zuge dessen die *Great Exhibition* von 1851 anführt (vgl. ebd., 74).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in the conception of international exhibitions which, in their heyday, sought to make the whole world, past and present, metonymically available in the assemblages of objects and peoples they brought together and, from their towers, to lay it before a controlling vision.« (Ebd., 79)

Des Weiteren spiegelte sich die Sichtbarkeitspolitik auch in der Involviertheit des Staates und der damit einhergehenden Etablierung des Konzepts der Staatsbürgerschaft wider:

> »Museums, galleries, and, more intermittently, exhibitions played a pivotal role in the formation of the modern state and are fundamental to its conception as, among other things, a set of educative and civilizing agencies. Since the late nineteenth century, they have been ranked highly in the funding priorities of all developed nation-states and have proved remarkably influential cultural technologies in the degree to which they have recruited the interest and participation of their citizenries.« (Ebd.)

Dies geschah, Bennetts Schilderung nach, ausgehend von einem Netzwerk von Institutionen, die Mechanismen zur permanenten Zurschaustellung und Konfigurierung von Macht einsetzten. Doch erfolgte es nicht durch die Prinzipien des Ausschlusses, sondern die Bürger:innen-Subjekte wurden *per se* mit Macht identifiziert und zumindest als indirekte Machtteilhaber:innen angesprochen. Darin bestand folglich auch die Stärke des *Exhibitionary Complex* – in seiner Fähigkeit »to organize and co-ordinate an order of things and to produce a place for the people in relation to that order« (ebd., 80).

Im Kontext von Ausstellungen war die Frage der Ordnung damit zum einen eine architektonische, zum anderen aber auch, wie bereits kurz angerissen, eine Frage von Adressierungen und Rhetoriken. So war es ein entscheidender Schritt, die Menge ›abzuschaffen‹ und stattdessen von einer Sammlung separierter Individualitäten (vgl. ebd., 81) auszugehen (d.h. Foucauls Bevölkerung). Doch blieb es nicht lediglich bei der Ansprache, sondern auch bei der Frage danach, welche Funktion bzw. welche Position jene Individualitäten innerhalb des Ausstellungskomplexes einnehmen sollten.[43] Diese Frage nach der Position machte sich auch in einer breitgefächerten Debatte bemerkbar, die den Umgang mit der Menge in Ausstellungen thematisierte – d.h. bei konkreten Fragen nach den Zugangsvoraussetzungen und Einlassbedingungen (vgl. ebd., 83). Ein offener öffentlicher Zugang wurde über eine lange Zeitspanne abgelehnt, da dieser die etablierte Ordnung ›gefährden‹ würde. Erst Dekaden später konnten Reformationen stattfinden, die eine Öffnung nach sich zogen.

43 Jene Thematik von individuellen Positionierungen findet im folgenden Zitat ihren Ausdruck: »An instruction from a ›Short Sermon to Sightseers‹ at the 1901 Pan-American Exposition enjoined: ›Please remember when you get inside the gates you are part of the show‹.« (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Emblematisch traten diese insbesondere mit der Eröffnung des South Kensington Museum im Jahr 1857 in Kraft: »Administered, eventually, under the auspices of the Board of Education, the museum was officially dedicated to the service of an extended and undifferentiated public with opening hours and an admissions policy designed to maximize its accessibility to the working classes.« (Ebd., 84) Die Öffnungszeiten wurden ausgedehnt und auch das British Museum entschloss sich 1883 auf Elektrizität zu setzen, um auch Besuche zu späten Abendstunden zu ermöglichen. Damit gingen ganz grundlegende Normierungen einher: »Instruction booklets advised working-class visitors how to present themselves, placing particular stress on the need to change out of their working clothes – partly so as not to soil the exhibits, but also so as not to detract from the pleasures of the overall spectacle; indeed, to become parts of it.« (Ebd., 85) Im Laufe der Zeit wurde auch die explizite pädagogische Funktion immer deutlicher und ging auch mit der Entscheidung eines freien Eintritts einher.[44] Doch blieb die Klassenfrage nach wie vor präsent, nun lediglich auf eine andere Ebene verschoben: »In the event, the Great Exhibition proved a transitional form. While open to all, it also stratified its public in providing different days for different classes of visitors regulated by varying prices of admission.« (Ebd.)[45]

Die Etablierung dieses kulturellen Sektors hatte aber auch weitere Konsequenzen zur Folge. So drängte diese bestimmte Formen von Events, insbesondere traditionelle Messen, zurück und zeigte sich in einer Art »concerted attack on popular fairs owing to their association with riot, carnival, and, in their sideshows, the display of monstrosities and curiosities which, no longer enjoying elite patronage, were now perceived as impediments to the rationalizing influence of the restructured exhibitionary complex« (ebd., 86). Die traditionelle Form wurde indes nicht gänzlich weggefegt, sondern fand ihr Fortbestehen in einer Form von Melange bzw. Verknüpfung mit der neuen. Und so betont Bennett an dieser Stelle, dass die Messe sich nun vielmehr in einer Art grotesken Parodie auf den *Exhibitionary Complex* aufstellte, die die Normative und Habitus der neu etablierten Form in Frage stellte (vgl. ebd., 87).[46]

Bennett zufolge resultierte der *Exhibitionary Complex* aus den Relationen der neuen Disziplinen der Geschichte, Kunstgeschichte, Archäologie, Geologie, Biologie

44 Begleitet wurde dies von der Beobachtung, dass die besuchende Bevölkerung, wie Bennett anmerkt, länger nüchtern bleibe (ebd., 84f.).

45 Heute lässt sich die Thematik des Zutritts durchaus nach wie vor im Hinblick auf Hierarchisierungsstrukturen fortschreiben, denken wir hierbei etwa an ›VIP-Tickets‹, unterschiedliche Kategorisierungen von Previews etc.

46 So stellt sich im Zuge dessen die Frage, welcher Status z.B. den Museumshops und den darin zirkulierenden ›irgendwie auf die Ausstellung Bezug nehmenden‹ Objekten zugesprochen werden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sowie der Anthropologie (vgl. ebd.).[47] Und während eine der Verschiebungen daran festgemacht werden kann, dass die Form der Sichtbarkeit – im Vergleich zu Wunderkammern, Kuriositätenkabinetts etc. – vom Privaten ins Öffentliche erfolgte, geht mit dieser eine gewichtige Narration einher, die vor allem Fragen nach Eigentum, Besitz und Zugehörigkeit neuauslotet. So sei auch der *Exhibitionary Complex* aufs Engste mit der Frage nach dem Nationalstaat bzw. dem Konzept von Nation verknüpft (s. hierzu Anderson 2005). Die Thematik der Sichtbarkeit, Ordnung und Repräsentation gehe ebenso damit einher. Eine weitere, ganz entscheidende Demarkationslinie verlaufe dementsprechend synchron mit der Produktion des ›Anderen‹ (s. hierzu Waldenfeld 2006):

> »And this power marked out the distinction between the subjects and the objects of power not within the national body but, as organized by the many rhetorics of imperialism, between that body and other, ›non-civilized‹ peoples upon whose bodies the effects of power were unleashed with as much force and theatricality as had been manifest on the scaffold. This was, in other words, a power which aimed at a rhetorical effect through its representation of otherness rather than at any disciplinary effects.« (Bennett 1988, 80)

Damit rücken auch anthropologisch-ethnologische Fragen in den Fokus, die mit der Verbreitung der Evolutionstheorie umso stärker auf ›Evidenzen‹ aus waren und sich, ungeachtet der Totalisierung (oder gerade zu der Stabilisierung durch Totalisierung wegen), um Klassifizierungen bemühten (vgl. ebd. 92). Die Stabilisierung des Nationalen ging dementsprechend mit der Thematik der Ordnung bzw. Platzzuweisung einher: »order of peoples and races – one in which ›primitive peoples‹ dropped out of history altogether in order to occupy a twilight zone between nature and culture« (ebd. 90).[48] Mit der gleichen Geste erfolgte auch das Organisieren der adressierten Öffentlichkeit: »[…] the white citizenries of the imperialist powers –

47 Bennett geht dabei auf Stephan Bann ein, der herausstellt, dass der ›historische Rahmen‹ eine Zeit lang mit anderen Praktiken des Zeigens konkurrierte: »As Stephen Bann shows, the emergence of a ›historical frame‹ for the display of museum exhibits was concurrent with the development of an array of disciplinary and other practices which aimed at the life-like reproduction of an authenticated past and its representation as a series of stages leading to the present – the new practices of history writing associated with the historical novel and the development of history as an empirical discipline, for example. […] Between them, these constituted a new space of representation concerned to depict the development of peoples, states, and civilizations through time conceived as a progressive series of developmental stages.« (Ebd., 88f.)

48 Zwar sind Kunstausstellungen anders aufgestellt als ethnografische Museen (andere Logiken, Narationen, Begriffe und Vermittlungskonzepte), dennoch weisen beide Formen normative Strukturen auf, die durchaus von Ähnlichkeiten zeugen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

into a unity, representationally effacing divisions within the body politic in constructing a ›we‹ conceived as the realization, and therefore just beneficiaries, of the processes of evolution and identified as a unity in opposition to the primitive otherness of conquered peoples« (ebd., 92).[49] Die Thematik der Ordnung, der Hierarchisierung sowie der Fortschrittlichkeit spiegele sich ebenfalls in der Lokalisierung wieder:

> »Museums were also typically located at the centre of cities where they stood as embodiments, both material and symbolic, of a power to ›show and tell‹ which, in being deployed in a newly constituted open and public space, sought rhetorically to incorporate the people within the processes of the state. If the museum and the penitentiary thus represented the Janus face of power, there was none the less – at least symbolically – an economy of effort between them.« (Ebd., 99)

An dieser Stelle wird für uns erneut die Notwendigkeit zu differenzieren spürbar. Denn während Museen als Institutionen, zumindest in diesem historisch hergeleiteten Sinne, *per se* großangelegte Repräsentationsfragen aufwerfen und dies auch symbolisch – im Hinblick auf den ›Raum‹ – reproduzieren, zeigen sich Ausstellungen als agile Formationen, die sowohl von ihrer Lokalisierung als auch von der Szenografie her teils intervenierend agieren bzw. heterogene Verhältnisse entstehen lassen (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*). So geht auch Bennett in seinem Text auf eine Differenzierung ein. Während Museen durch Permanenz, zugleich aber auch einen »lack of ideological flexibility« (ebd., 93) gekennzeichnet sind, spricht er den Ausstellungen die Fähigkeit zu von

> »[…] injecting new life into the exhibitionary complex and rendering its ideological configurations more pliable in bending them to serve the conjuncturally specific hegemonic strategies of different national bourgeoisies. They made the order of things dynamic, mobilizing it strategically in relation to the more immediate ideological and political exigencies of the particular moment.« (Ebd.)

---

49 Bezüglich Raumverteilungen und Verortungen führt Bennett des Weiteren folgende Schilderungen an, die die Pavilionaufteilungen thematisieren: »Moreover, following an innovation of the Centennial Exhibition held at Philadelphia in 1876, these pavilions were typically zoned into racial groups: the Latin, Teutonic, Anglo-Saxon, American, and Oriental being the most favoured classifications, with black peoples and the aboriginal populations of conquered territories, denied any space of their own, being represented as subordinate adjuncts to the imperial displays of the major powers. The effect of these developments was to transfer the rhetoric of progress from the relations between stages of production to the relations between races and nations by superimposing the associations of the former on to the latter.« (Ebd., 94f.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die damit einhergehenden strukturellen Konsequenzen und die daraus resultierenden Regimes fasst Bennett wie folgt zusammen:

> »In their interrelations, then, the expositions and their fair zones constituted an order of things and of peoples which, reaching back into the depths of prehistoric time as well as encompassing all corners of the globe, rendered the whole world metonymically present, subordinated to the dominating gaze of the white, bourgeois, and (although this is another story) male eye of the metropolitan powers.« (Ebd., 96)

Damit spricht Bennett eine Thematik an, die einen recht ambivalenten Status aufweist. Ist es auf der einen Seite vollkommen klar und nachvollziehbar, dass die Thematik des Institutionellen mit Strukturen, Grenzziehungen und Klassifizierungen operiert, die Ausschlüsse bzw. Hierarchien produziert, wird dieser Punkt auf der anderen Seite nicht selten von einer unhinterfragbaren Selbstverständlichkeit überlagert. Wir sind es beispielsweise gewohnt von ›dem‹ Besucher (oder, erst in jüngerer Zeit auch von dem/der Besucher:in) zu sprechen, doch wird die Frage, wer damit eigentlich gemeint sein soll, meist nicht präsent. Was Bennett aber mit Hilfe von Foucaults Lektüre[50] macht, ist gerade das Markieren bestimmter Vorgänge, Bedingungen und Konsequenzen, die solche Adressierungen implizieren. Mag man einerseits insofern differenzieren wollen, als Kunstausstellungen anders funktionieren als beispielsweise Ausstellungen in ethnologischen Museen etc., offenbaren sich dennoch bestimmte Gesten und Praktiken, die sich von bestimmten Mechanismen nicht freisprechen können. Mit eben jener Ambivalenz geht auch die Ausstellung »Dynamische Räume« um. In einem Museum mit eigenen Normierungslogiken, Publikumsadressierungsweisen und Organisationsstrukturen situiert, versucht es zugleich jene Strukturen zumindest im Ansatz zu reflektieren und zur Verhandlung zu stellen.

Auch wenn wir einerseits behaupten könnten, dass die Funktion eines solchen *Exhibitionary Complex* nachgelassen oder sich verändert hat – schauen wir uns etwa die heutige Anzahl der ›alternativen‹ ›identitätsstiftenden‹ Angebote an (Social Media, Gaming, Filmbranche, Musik…), kann dennoch nicht von der Hand gewiesen werden, dass viele der von Bennett beschriebenen Mechanismen nach wie vor greifen, vermutlich aber mit einer umso stärkeren Beiläufigkeit und Selbstverständlichkeit. Eben jene Selbstverständlichkeit wird präsent, wenn wir anfangen, uns auch eher unkomfortablen Fragen zu stellen (was Institutionen in den letzten Jahren erneut vermehrt tun) wie etwa ›Wessen Arbeiten werden unter welchen Vorzeichen ausgestellt‹? ›Wer hat Zugang und unter welchen Bedingungen etc.?‹ Und auch wenn

50 Bennett geht in seinen Ausführungen neben Foucault mehrfach auf Antonio Gramsci ein, führt jedoch keine Literaturverweise an.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wir meinen könnten, dass der Ausstellungskomplex – allem voran angetrieben von Nationsnarrativen – heute andere Thematiken umgreift, werden wir merken, dass es nach wie vor um Ausschlussperformanzen und Andersheitsproduktionen geht – sei es entlang der Trias *Race-Class-Gender* oder ausgehend von der Frage nach dem Alter, dem jeweiligen Milieu etc.[51] Was stets immer mitschwingt, sind jene Demarkationslinien: das ›Weiß-Sein‹ des White Cubes, die Dominanz von männlichen Rollen, Heteronormativität, Ausschluss von bestimmten ›Klassen‹, sei es im ökonomischen Sinne oder ausgehend vom Sektor der Bildung. Doch was mit diesen Linien passiert – das muss jedes Mal aufs Neue im ›propositionalen‹ Sinne verhandelt werden, d.h. im Hinblick darauf, welche Figurationen und welche Logiken Ausstellungen wiederum selbst generieren.

Dispositiv

Wenn wir uns auf die Suche nach einem Begriff und damit auch nach einem bestimmten Zugriff begeben, der Relationen und Machtverhältnisse in den Fokus rückt, dann zeigt sich der von Michel Foucault geprägte Begriff des Dispositivs als besonders fruchtbar. Diesen beschreibt Foucault folgendermaßen:

> »Was ich unter diesem Titel [des Dispositivs, Anm. d. V.] festzumachen versuche (sic!) ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturale Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.« (Foucault 1978, 119)

Ein weiterer wesentlicher Punkt, der das Dispositiv auszeichnet und der vor allem auch im Kontext dieser Arbeit von besonderem Interesse ist, ist die Beschreibung des Dispositivs als ein Gebilde oder Gefüge, eine Formation: »Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion […].« (Ebd., 119f.) Foucault zufolge sei das Dispositiv »immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben« (ebd., 123), zugleich aber auch an die Grenzen des Wissens gebunden, die daraus resultieren und diese gleichzeitig bedingen. Das Dispositiv lasse sich ferner beschreiben als »Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von

51 Zum Kuratieren als einer kritischen und antirassistischen Praxis s. Bayer et al. 2017; Sternfeld 2018; Muttenthaler/Wonisch 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wissen stützen und von diesen gestützt werden« (ebd.).[52] Mit dem Begriff des Dispositivs wird folglich eine Terminologie vorgeschlagen, die ganz zentrale Momente von Machtverhältnissen beschreibbar werden lässt. Nicht zuletzt macht sich die terminologische Tragweite auch darin bemerkbar, dass der Begriff ein reges Weiterdenken erfährt, sei es im Hinblick auf die theoretische Konzeption oder aber seine ›Anwendung‹[53]. In seinem Text »Was ist ein Dispositiv« (2008) vollzieht Giorgio Agamben eine intensive Lektüre Foucaults und schlägt zudem weitere Kontextualisierungen und genealogische Lesarten vor. So verweist er darauf, dass der Begriff des Dispositivs einst den der Positivität ersetzte, den Foucault wiederum der Lektüre Jean Hyppolites entnahm (vgl. Agamben 2008, 11). Der Terminus Positivität tauchte seinerseits bei Hyppolite im Kontext seiner Beschäftigung mit Hegel auf:

> »Hyppolite zufolge sind ›Schicksal‹ und ›Positivität‹ zwei Schlüsselbegriffe des Hegelschen Denkens. Für den Terminus ›Positivität‹ gilt im besonderen, daß er bei Hegel in der Entgegensetzung von ›natürlicher‹ und ›positiver Religion‹ angesiedelt ist. Während die natürliche Religion auf ein unmittelbares und allgemeines Verhältnis der menschlichen Vernunft mit der Gottheit gerichtet ist, umfaßt die positive oder historische Religion die Gesamtheit der Glaubenssätze, Vorschriften und Riten, die in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt den Individuen von außen auferlegt sind.« (Ebd., 12; vgl. Hyppolite 1983)

Damit greift Positivität ein Verhältnis auf, »in dem die Individuen als Lebewesen mit dem historischen Element stehen, wobei dieser Ausdruck die Gesamtheit der Institutionen, Subjektivierungsprozesse und Regeln, in denen sich die Machtverhältnisse konkretisieren, bezeichnet« (Agamben 2008, 14).[54] Im Zuge weiterer Aus-

---

52 Foucault geht des Weiteren auf das Verhältnis zwischen Diskursen, Dispositiven sowie den Epistemen ein: »In der ›Ordnung der Dinge‹, wo ich eine Geschichte der Episteme schreiben wollte, bin ich in eine Sackgasse geraten. Jetzt dagegen will ich versuchen zu zeigen, daß das, was ich Dispositive nenne, ein sehr viel allgemeinerer Fall der Episteme ist. Oder eher, daß die Episteme, im Unterschied zum Dispositiv im allgemeinen, das seinerseits diskursiv und nichtdiskursiv ist, und dessen Elemente sehr viel heterogener sind, ein spezifisch diskursives Dispositiv ist.« (Foucault 1978, 123) An einer weiteren Stelle führt Foucault weiter aus: »Wenn Du [J.-A. Miller, Anm. d. V.] so willst, könnte ich die Episteme, indem ich zu ihr zurückkehre, als strategisches Dispositiv definieren, das es erlaubt, unter allen möglichen Aussagen diejenigen herauszufiltern, die innerhalb, ich sage nicht: einer wissenschaftlichen Theorie, aber eines Feldes von Wissenschaftlichkeit akzeptabel sein können und von denen man wird sagen können: diese hier ist wahr oder falsch. Die Episteme ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vorn Falschen, sondern vielmehr das wissenschaftlich Qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu scheiden.« (Ebd., 124)

53 Zur Diskussion des Dispositivbegriffs im Kontext des Museums s. auch Déotte 2010.

54 Agamben betont jedoch, dass Foucault, im Unterschied zu Hegel, nicht auf eine Versöhnung der beiden Elemente abziele: »Noch möchte er den Konflikt, der zwischen ihnen besteht, her-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einandersetzungen schlägt Agamben vor, die Dispositive weiterzudenken und in einen neuen Zusammenhang zu stellen.[55] Dies vollzieht er zunächst, indem er eine Aufteilung in zwei Gruppen bzw. Klassen vornimmt: »[…] einerseits die Lebewesen (oder die Substanzen), andererseits die Dispositive« (ebd., 26). Für den Begriff des Dispositivs ergibt sich damit Folgendes:

> »Als Dispositiv bezeichne ich alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern. Also nicht nur die Gefängnisse, die Irrenanstalten, das Panoptikum, die Schulen, die Beichte, die Fabriken, die Disziplinen, die juristischen Maßnahmen etc., deren Zusammenhang mit der Macht in gewissem Sinne offensichtlich ist, sondern auch der Federhalter, die Schrift, die Literatur, die Philosophie, die Landwirtschaft, die Zigarette, die Schiffahrt, die Computer, die Mobiltelefone und – warum nicht – die Sprache selbst, die das vielleicht älteste Dispositiv ist […].« (Ebd.)

---

vorheben. Er will vielmehr untersuchen, auf welche konkrete Weise die Positivitäten (oder die Dispositive) in den Verhältnissen, Mechanismen und ›Spielen‹ der Macht wirksam sind.« (Ebd., 14)

55 Neben dieser begrifflichen sowie wissenschaftshistorischen Herleitung verweist Agamben auf eine theologische Ebene, die seiner Lesart nach ebenfalls mit dem Dispositiv verknüpft sei. So führt Agamben aus, dass die Figur der göttlichen Dreifaltigkeit, die während des zweiten Jahrhunderts im Christentum diskutiert wurde, eines Begriffs bedurfte, der diese beinahe heidnisch-polytheistisch anmutende Dreiteilung rechtfertigen konnte. Im Zuge dessen erwies sich der Begriff der *Oikonomia* als hilfreich, denn »*Oikonomia* bedeutet im Griechischen Verwaltung des *oikos*, des Hauses und im weiteren Sinn Führung, *management*« (ebd., 19). Der Widerstand und die Angst davor »Gefahr zu laufen, den Polytheismus und das Heidentum wieder in den christlichen Glauben einzuführen« (ebd., 20) führten folglich zur Etablierung eines Begriffs bzw. in Folge dessen eines Dispositivs, das die Trinität gewissermaßen rechtfertigen würde. So führt Agamben mit Verweis auf theologische Positionen etwa von Tertullian, Hippolyt und Irenäus aus: »›Bezüglich seines Seins und seiner Substanz, ist Gott fraglos eins; was jedoch seine *oikonomia* betrifft, also die Weise, in der er sein Haus, sein Leben und die Welt, die er geschaffen hat, verwaltet, ist er dreifach‹.« (Ebd.) Agambens argumentative Verknüpfung wird deutlich, als er darauf verweist, dass *oikonimia*, zugleich verbunden mit ›Vorsehung‹ bzw. mit der »heilbringende[n] Regierung der Welt und der Menschheitsgeschichte« (ebd., 23), ins Lateinische übersetzt *dispositio* heißt: »Der Terminus Dispositiv bezeichnet also etwas, in dem und durch das ein reines Regierungshandeln ohne jegliche Begründung im Sein realisiert wird. Deshalb schließen die Dispositive immer einen Subjektivierungsprozeß ein, da sie ihr Subjekt selbst hervorbringen müssen.« (Ebd., 23f.) Agamben zeigt ebenfalls die Nähe zu Heideggers Begriff des Gestells auf, der sich durch eine etymologische Verwandtschaft zu Disposion auszeichne (vgl. ebd., 24). Vor dem Hintergrund unserer Auseinandersetzung scheint demnach aber auch die Nähe zwischen einer Aus-Stellung und einem Ge-Stell in einem dispositional-einrichtenden Sinne reizvoll. Jenes Moment des ›Eingerichtet-Einrichtenden‹ wird im Ansatz im Kap. *Agencement_Materialisieren* sowie *Objekt_Konfigurieren* weiter ausgeführt.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Von Bedeutung ist dabei aber vor allem der Vorschlag, die Subjekte als etwas zu begreifen, was aus jenen beiden Klassen resultiert: »Subjekt nenne ich das, was aus der Beziehung, sozusagen dem Nahkampf zwischen den Lebewesen und den Dispositiven hervorgeht.« (Ebd., 27) Was aber hinsichtlich unserer aktuellen Gegenwart zum Vorschein komme, sei eine »maßlose Vermehrung der Subjektivierungsprozesse« (ebd.), durch die sich letztendlich auch unsere gegenwärtige (post-)kapitalistische Realität kennzeichnet. Und die Frage, die im Zuge dessen laut Agamben gestellt werden müsste, bezieht sich auf die Strategien, die einen Nahkampf mit den Dispositiven ermöglichen, denn es sei naiv zu glauben, dass es darum ginge, die Dispositive lediglich ›richtig‹ zu benutzen (vgl. ebd., 29).[56] Eine der entscheidenden Fragen, die damit im Fokus steht, besteht folglich in den Prozessen der Subjektivierung sowie dem Verhältnis zwischen Subjektivierung und Desubjektivierung.[57]

---

56 Der Nahkampf habe demnach zum Ziel, »das zu befreien, was mittels der Dispositive abgesondert und eingefangen wurde, und es wieder einem allgemeinen Gebrauch zugänglich zu machen« (ebd., 33). Hierbei führt Agamben einen weiteren zentralen Begriff ein – den der Profanierung. Dabei gehe es hauptsächlich um die Praktiken der Absonderung: »Insofern läßt sich als Religion definieren, was dem allgemeinen Gebrauch Dinge, Orte, Tiere oder Personen entzieht und in einen abgesonderten Bereich versetzt. Nicht nur gibt es keine Religion ohne Absonderung, sondern jede Absonderung enthält oder bewahrt in sich einen genuin religiösen Kern.« (Ebd., 34) Kapitalismus sowie das, was Agamben als »die modernen Figurationen der Macht« (ebd., 35) bezeichnet, stellen eine Radikalisierung und Verallgemeinerung jener Prozesse dar (vgl. ebd.). Doch erschwere sich die Profanierung im kapitalistischen Kontext vor allem dadurch, dass die ›modernen Dispositive‹ mit Subjektivierungsprozessen einhergehen (und nur in dieser Form als Regierungsdispositive statt bloßer Gewaltanwendung funktionieren) (vgl. ebd.). Für uns stellt sich damit die Frage, inwiefern es Ausstellungen vermögen, jene Subjektivierungsprozesse und Profanierungen zu vollziehen, gerade aufgrund der ihnen inhärenten Ambiguität. Siehe hierzu Kap. *Objekt_Konfigurieren* sowie Ausführungen von Ludger Schwarte (vgl. Schwarte 2019).

57 Diesen Gedanken führt Agamben weiter aus: »[…] [W]as wir jedoch jetzt beobachten können, ist, daß Subjektivierungsprozesse und Desubjektivierungsprozesse wechselseitig indifferent werden und nicht mehr auf die Wiederzusammensetzung eines neuen Subjekts hinauslaufen, es sei denn in verhüllter, gleichsam gespenstischer Form. […] Wer sich vom Dispositiv ›Mobiltelefon‹ gefangennehmen läßt, wie intensiv auch immer das Verlangen, das ihn dazu getrieben hat, gewesen sein mag, erwirbt deshalb keine neue Subjektivität, sondern lediglich eine Nummer, mittels derer er gegebenenfalls kontrolliert werden kann […].« (Ebd., 37) Es stellt sich für uns die Frage, wie sich das Dispositiv ›Mobiltelefon‹ im Sinne einer Subjektivierung verstehen ließe bzw. scheint es notwendig, es als problematisch zu markieren, dass jenes Dispositiv *per se* desubjektivierend operieren soll. Greifen wir auf Gilbert Simondons »Existenzweise technischer Objekte« (Simondon 2012), N. Katherine Hayles' Begriff der kognitiven Assemblage (vgl. Hayles 2017) oder Bruno Latours Existenzweise [TEC] (vgl. Latour 2014) (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*), dann wird deutlich, dass wir gerade nach den Bedingungen dessen fragen müssen, unter denen die jeweiligen Dispositive subjektivierend oder desubjektivierend agieren.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit der Frage nach Subjektivierungen beschäftigt sich auch Gilles Deleuze in seinem Text »Was ist ein Dispositiv?« (1991):

> »Diese Dimension des Selbst ist keineswegs eine vorweg existierende Bestimmung, die man vollständig ausgearbeitet hatte vorfinden können. Noch dort ist eine Subjektivierungslinie ein Prozeß, eine Produktion von Subjektivität in einem Dispositiv: sie muß, insoweit es das Dispositiv zuläßt oder ermöglicht, geschaffen werden. Sie ist eine Fluchtlinie. Sie entgeht allen vorangehenden Linien, sie macht sich davon. Das Selbst ist weder ein Wissen noch eine Macht.« (Deleuze 1991, 155)[58]

Hierbei nimmt sich Deleuze die von Foucault entwickelten ›Instanzen‹ vor – Wissen, Macht und Subjektivität – und beschreibt diese als Linien, als »Ketten von Variablen, die sich voneinander ablösen« (ebd., 153):

> »Es ist zunächst ein Durcheinander, ein multilineares Ensemble. Es ist zusammengesetzt aus Linien verschiedener Natur. Und diese Linien im Dispositiv umringen oder umgeben nicht etwa Systeme, deren jedes für sich gesehen homogen wäre: das Objekt, das Subjekt, die Sprache usw., sondern sie folgen Richtungsvorgaben und zeichnen Vorgänge nach, die stets im Ungleichgewicht sind und die sich mal einander annähern und mal voneinander entfernen. Jede Linie ist gebrochen und damit Richtungsänderungen unterworfen und ist verzweigend und gegabelt und damit Abweichungen unterworfen.« (Ebd.)

So beschreibt Deleuze Dispositive zunächst ausgehend von zwei Dimensionen: »d[en] Kurven der Sichtbarkeit und d[en] Kurven des Aussagens« (ebd., 153f.): »Das heißt, daß die Dispositive wie die Maschinen Roussels[59] sind, so wie Foucault sie analysiert, es sind Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen.« (Ebd., 154) Jedes Dispositiv habe demnach seine eigene Licht- und Aussageordnung. Wenn es darum geht, das Sichtbare und das Aussagbar zu beschreiben, so sind es nicht die Subjekte oder Objekte, sondern Ordnungen – »mit ihren Abweichungen, ihren Transformationen und ihren Mutationen. Und in jedem Dispositiv überwinden die Linien Schwellen, von denen es abhängt, ob es sich bei ihnen um ästhetische, wissenschaftliche, politische usw. Linien handelt.« (Ebd.) Des Weiteren kommen

58 Im Zuge dessen wirft Deleuze auch die Frage auf, inwiefern man nicht auch Dispositive ›herbeizitieren‹ könne, »bei denen die Subjektivierung nicht über das aristokratische Leben oder die aisthetisierte Existenz eines freien Herren verläuft, sondern über die marginalisierte Existenz des ›Ausgeschlossenen‹« (ebd., 156).

59 Zu Raymond Roussel s. Geisenhanslüke 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

für Deleuze auch sog. Kräftelinien ins Spiel, die durch alle Orte des Dispositivs hindurchgehen (vgl. ebd., 154f.) und dabei die vorangehenden Kurven gewissermaßen neu ausrichten: »Die Dispositive sind also zusammengesetzt aus Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräftelinien, Subjektivierungslinien, Riß-, Spalt- und Bruchlinien, die sich alle überkreuzen und vermischen und von denen die einen die anderen wiedergeben oder durch Variationen oder sogar durch Mutationen in der Verkettung wieder andere erzeugen.« (Ebd., 157)[60] Damit weist Deleuze nicht zuletzt auch das Denken der Universalien zurück: »Das Eine, das Ganze, das Wahre, das Objekt, das Subjekt sind keine Universalien, sondern singuläre Prozesse der Vereinheitlichung, der Totalisierung, der Verifizierung, der Objektivierung, der Subjektivierung – wie sie jedem Dispositiv immanent sind« (Ebd.) Das Dispositiv wird als eine Vielheit verstanden, »in der solche im Werden befindlichen Prozesse wirken, die sich von denen unterscheiden, die in einem anderen Dispositiv wirken« (ebd.).

Die mit den vorangestellten Überlegungen zusammenhängende Frage bezieht sich des Weiteren darauf, wie die Produktion von etwas Neuem möglich sein kann (vgl. ebd., 158). Dabei stellt Deleuze heraus, dass es vor allem um die »Neuartigkeit der Ordnung des Aussagens selbst« (ebd., 159) gehe: »Jedes Dispositiv wird so durch seinen Gehalt an Neuartigkeit und Kreativität definiert, womit gleichzeitig seine Fähigkeit bezeichnet ist, sich selbst zu transformieren oder sich bereits zugunsten eines Dispositivs der Zukunft aufzuspalten […].« (Ebd.) Dabei gestaltet sich die Subjektivierungslinie als etwas, das mit dem Schöpferischen verbundenen ist und Transformationen ermöglicht. Die Dispositive kennzeichnen sich folglich auch durch die Variationen jener Transformationen. Um das Verhältnis zwischen ›neuartigen‹, transformierten Dispositiven und ihren Vorgängern zu beschreiben, führt Deleuze den Begriff des Aktuellen ein:

> »Wir gehören Dispositiven an und handeln in ihnen. Die Neuartigkeit eines Dispositivs im Verhältnis zu seinen Vorgängern, das nennen wir seine Aktualität, unsere Aktualität. Das Neue ist das Aktuelle. Das Aktuelle ist nicht das, was wir sind, sondern eher das, was wir werden, das, was wir im Begriff sind zu werden, das heißt das Andere, unser Anders-Werden. In jedem Dispositiv muß man unterscheiden zwischen dem, was wir sind (was wir schon nicht mehr sind), und dem, was wir im

60 Demzufolge sind Kartografierungen notwendig: »Es gibt Sedimentierungslinien, sagt Foucault, aber auch ›Spaltungs‹- und ›Bruch‹-Linien. Will man die Linien eines Dispositivs entwirren, so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muß kartografieren, unbekannte Länder ausmessen – eben das, was er als ›Arbeit im Gelände‹ bezeichnet. Man muß sich auf die Linien selbst einstellen, die sich nicht damit begnügen, ein Dispositiv zusammenzustellen, sondern die es – von Nord nach Süd, von Ost nach West oder diagonal – durchqueren und mit sich fortreißen.« (Ebd., 153)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Begriff sind zu werden: der Anteil der Geschichte und der Anteil des Aktuellen.« (Ebd., 159f.)[61]

Stellen wir uns die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den angeführten Entfaltungen zum Dispositivbegriff, dann offenbaren sich mehrere Punkte, die von Bedeutung zu sein scheinen. Zum einen bietet das Dispositiv als Terminus einen Zugriff, der einerseits die Heterogenität der ›beteiligten‹ Elemente in den Fokus rückt (›das Gesagte wie das Ungesagte‹ bei Foucault), gleichzeitig aber auch ermöglicht, das Geflecht von jenen Elementen im Hinblick auf Machtverhältnisse hin zu befragen. Während also Deleuze das Dispositiv von seiner Vielheit aus denkt und darunter, wie bereits angeführt, »singuläre Prozesse der Vereinheitlichung, der Totalisierung, der Verifizierung, der Objektivierung, der Subjektivierung« (ebd., 157) versteht, scheint es an dieser Stelle eine Überlagerung mit dem zu geben, was wir im Anschluss an Bruno Latour unter Existenzweisen verstehen (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Agencement_Materialisieren*). Doch bietet das Dispositiv die machtstrukturenanalytische bzw. -kritische Lesart, sodass es an dieser Stelle sinnvoll erscheint, die Existenzweise Ausstellung mit dem Dispositivbegriff zusammenzudenken. Das Kapitel ist weniger an einer binär gedachten Frage »Ist die Ausstellung ein Dispositiv?« interessiert, sondern greift Aspekte heraus, die deutlich machen, dass die Ausstellung in ihrem spezifischen Modus Momente des Dispositionalen aufweist, und zwar in dem Sinne, dass es Subjektivierungsprozesse initiiert (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), zugleich aber auch ein Oszillieren zwischen unterschiedlichen Verhältnissen in Bewegung setzt. Demnach kann eine Ausstellung – in Agambens Sinne – auch Desubjektivierungsprozesse in Gang bringen, vermag aber auch Subjektivierungslinien entstehen zu lassen, von denen Deleuze spricht. Ausstellungen können folglich nicht als *per se* subjektivierend oder desubjektivierend beschrieben werden, doch lassen sie Konfigurationen entstehen, die ebendies immer wieder neuverhandeln. In diesem Sinne scheint es deshalb produktiv, die Ausstellung als ein ambigues, ästhetisch-epistemologisches Gefüge zu begreifen, das einstellt, einrichtet, verhandelt und unentwegt auch mitverhandelt und eingestellt wird.

61 Deleuze führt außerdem aus: »Denn was Foucaults Auffassung zufolge als das Aktuelle oder als das Neue auftaucht, nannte Nietzsche das Unzeitgemäße, das Inaktuelle, das Werden, das sich mit der Geschichte gabelt, diese Diagnostik, die nebst anderen Wegen sich des Relais der Analyse bedient. Nicht zum Zweck der Voraussage, sondern der Aufmerksamkeit für das Unbekannte wegen, das an die Tür klopft.« (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5. Epistemologien des Ausstellens

Wie bereits eingangs aufgeworfen und zuletzt mit Überlegungen von Foucault und in Folge von Deleuze und Agamben, sowie – explizit auf Ausstellungskontexte bezogen – auch mit Bennetts Text aufgezeigt, sind bei Fragen nach Ausstellungen stets auch immer Fragen nach Machtverhältnissen präsent. Und da, Foucault folgend, Macht und Wissen eine enge Verflechtung bilden, gilt es nun Setzungen, Prozesse und Praktiken ins Blickfeld zu nehmen, die das Epistemische im weitesten Sinne betreffen.

Wissen

Mit Donna Haraways Begriff des situierten Wissens, den sie in ihrem vielzitierten Essay »Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive« [engl. Original: 1988] prägte, erfolgt allem voran eine Kritik am Konzept des Wissens, das eine Form von ›Unverrückbarkeit‹ verspricht.[62] Es wird ein ›anderes‹ Verständnis von Objektivität[63] gefordert, das als ein relationales Geflecht verstanden wird. Damit spricht sich Haraway für ein Denken aus, das sich einerseits der Vorstellung einer totalisierenden Objektivität entzieht und andererseits die Notwendigkeit von Positionierungen und Partialisierungen deutlich macht:

> »Wir wollen keine Repräsentation der Welt durch eine Theorie unschuldiger Mächte, in der Sprache wie Körper der Glückseligkeit organischer Symbiose

62 Für eine erweiterte Diskussion der Thematik von Wissen im Kontext von Kunst s. Publikationen im Rahmen des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« an der UdK Berlin (vgl. Universität der Künste Berlin 2021).

63 Ildikó Szántó stellt in der Einleitung zum Band »Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten« (2018) Folgendes heraus: »Mit der Forderung nach Anerkennung der Situiertheit jedes Wissens und dem gleichzeitigen Festhalten am Objektivitätsbegriff setzt sich Haraway nach der Devise ›constructed yet real‹? […] *sowohl* von den radikalkonstruktivistischen Erkenntnistheorien der Postmoderne ab, die auf den Begriff der Objektivität verzichten wollen und das menschliche Erkenntnisvermögen ausschließlich unter dem Gesichtspunkt kultureller Konstruiertheit betrachten, *als auch* von dem totalisierenden Gebaren eines ›transzendentalen Naturalismus‹, […] der den Beitrag körperlicher und immer positionierter Subjekte und Objekte mit ihren partiellen Perspektiven am hervorgebrachten Wissen nicht wahrhaben will. Für Haraway ist die Natur, aber auch die Welt weder ein rein ideologisches Konstrukt noch einfach eine vorhandene Tatsache, sondern ein relationales Gewebe aus ›materiell-semiotischen Akteur_innen‹.[…] In diesem Konzept spielen in der Wissensgenerierung Technologien, Körper, Diskurse und materielle Aktanten ebenso eine Rolle wie soziale Machtverhältnisse und die von ihnen hervorgebrachten Subjektivitäten.« (Szántó 2018, 10) Szántó bezieht sich hier auf Thompson 2015, 14130 sowie Haraway 1995, 16; 17.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> verfallen. Ebensowenig wollen wir die Welt als globales System theoretisieren, geschweige denn in einer solchen Welt handeln. Was wir aber dringend brauchen, ist ein Netzwerk erdumspannender Verbindungen, das die Fähigkeit einschließt, zwischen sehr verschiedenen – und nach Macht differenzierten – Gemeinschaften Wissen zumindest teilweise zu übersetzen.« (Haraway 2007, 308)

So wird Haraways Essay von der Frage geleitet, »wie Bedeutungen und Körper hergestellt werden, nicht um Bedeutungen und Körper zu leugnen, sondern um in Bedeutungen und Körpern zu leben, die eine Chance auf eine Zukunft haben« (ebd., 308f.). Für den Objektivitätsbegriff ergibt sich daraus folgenden Überlegung:

> »Auf eine weniger verkehrte Weise erweist sich Objektivität so als etwas, das mit partikularer und spezifischer Verkörperung zu tun hat und definitiv nichts mit der falschen Vision eines Versprechens der Transzendenz aller Grenzen und Verantwortlichkeiten. Die Moral ist einfach: Nur eine partiale Perspektive verspricht einen objektiven Blick. Dieser objektive Blick stellt sich dem Problem der Verantwortlichkeit für die Generativität aller visuellen Praktiken, anstatt es auszuklammern.« (Ebd., 310)

Damit wird mit dieser, wie Haraway sie bezeichnet, feministischen Objektivität, eine begrenzte Verortung angestrebt, die sich der Vorstellung einer Transzendenz sowie der Spaltung in Subjekt und Objekt widersetzt (vgl. ebd.). Mit der begrenzten Verortung geht gleichzeitig die Forderung einher, die »Sicht von unten« (ebd., 311) der »von den strahlenden Weltraumplattformen der Mächtigen herab« (ebd.) vorzuziehen. Denn alles Nicht-Lokalisierbare entziehe sich jeglicher Verantwortung, da damit eine Position eingenommen werde, die nicht zur Rechenschaft gezogen werden könne: »Die Etablierung der Fähigkeit, von den Peripherien und den Tiefen heraus zu sehen, hat Priorität« (ebd.). Dennoch sollte die Perspektivierungen ›von unten‹ nicht Gefahr laufen, romantisiert zu werden, denn »sie entziehen sich weder den semiologischen noch den hermeneutischen Ansätzen einer kritischen Forschung. Die Standpunkte der Unterworfenen sind keine ›unschuldigen‹ Positionen.« (Ebd.)

Statt also einem Relativismus zu folgen, der hinter dem Vorwand der Gleichheit keine Verantwortlichkeit mehr zulasse, gelte es, die »Vielfalt partialen, verortbaren, kritischen Wissens [anzuerkennen], das die Möglichkeit von Netzwerken aufrechterhält, die in der Politik Solidarität und in der Epistemologie Diskussionszusammenhänge genannt werden« (ebd.): »In den Objektivitätsideologien ist der Relativismus das perfekte Spiegelbild der Totalisierung: Beide leugnen die Relevanz von Verortung, Verkörperung und partialer Perspektive, beide verhindern eine gute Sicht. Relativismus und Totalisierung sind ›göttliche Tricks‹.« (Ebd., 312)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Es gelte folglich auch sich für eine Praxis sowie auch Theorie der Objektivität auszusprechen, die »Anfechtung, Dekonstruktion, leidenschaftlicher Konstruktion, verwobenen Verbindungen und der Hoffnung auf Veränderung von Wissenssystemen und Sichtweisen den Vorrang gibt« (ebd.). Dennoch betont Haraway, dass nicht jede partiale Perspektive dabei brauchbar sei. Um in dem Sinne fruchtbare Positionen einnehmen zu können, bedarf es aber Identitätspolitiken und Epistemologien, die nicht von ›glatter‹ Selbstidentität und homogener, reibungsloser Verschmelzung ausgehen. Es bedarf also eines »Engagement[s] für bewegliche Positionierung und leidenschaftliche Unvoreingenommenheit« (ebd.):

> »Das gespaltene und widersprüchliche Selbst kann Positionierungen in Frage stellen und zur Rechenschaft gezogen werden. […] Aufspaltung, nicht Sein, ist das bevorzugte Bild für feministische Epistemologien wissenschaftlichen Wissens. Aufspaltung meint in diesem Kontext heterogene Vielheiten, die gleichermaßen notwendig sind und nicht in gleichförmige Raster gepreßt oder in kumulative Listen zerschlagen werden können.« (Ebd., 313)[64]

Die Suche nach einer vollständigen und absoluten Position entstamme vielmehr einer fetischistischen Geste (vgl. ebd.). Damit gelte auch für das Wissen, das für sich den Standpunkt des Unmarkierten beansprucht, »phantastisch, verzerrt und deshalb irrational« (ebd.) zu sein. Nur die Positionierung, die nicht mit jenen verabsolutierenden ›göttlichen Tricks‹ hantiert, impliziere »Verantwortlichkeit für die Praktiken, die uns Macht verleihen« (ebd., 314). Haraway knüpft ihre Überlegungen an die Metapher des Sehens bzw. der Vision an. In der Schlussfolgerung bedeutet dies Folgendes: »Kämpfe darüber, was als rationale Darstellung der Welt gelten darf, sind Kämpfe über das *Wie* des Sehens.« (Ebd.)

Die Frage, die die Überlegungen begleitet, stellt sich damit folgendermaßen: »Welche Positionierungen sind geeignet, um in dieser von Spannungen, Resonanzen, Transformationen, Widerständen und Komplizenschaft geprägten Situation zu sehen?« (Ebd., 315) So plädiert Haraways Text für »Politiken und Epistemologien der Lokalisierung, Positionierung und Situierung, bei denen Partialität und nicht Universaliät die Bedingung dafür ist, rationale Ansprüche auf Wissen vernehmbar anzumelden« (ebd., 316). Die Wissenschaften und Politiken, für die sich auf diese Weise ausgesprochen wird, sind folglich die der Übersetzung, der Interpretation und des Stotterns: »Das Ziel sind bessere Darstellungen der Welt, das heißt ›Wissenschaft‹« (ebd.). Ein weiterer wesentlicher Punkt besteht aber auch darin, dass das situierte Wissen impliziert, dass »das Wissensobjekt als Akteur und Agent vorgestellt

64 Haraway führt des Weiteren aus: »Harding nennt dieses notwendigerweise vielfaltige Begehren ein Bedürfnis nach dem Projekt einer Nachfolgewissenschaft und ein postmodernes Beharren auf irreduzibler Differenz und radikaler Vielfalt lokalen Wissens.« (Ebd., 308; vgl. Harding 1986)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird und nicht als Leinwand oder Grundlage oder Ressource und schließlich niemals als Knecht eines Herrn, der durch seine einzigartige Handlungsfähigkeit und Urheberschaft von ›objektivem‹ Wissen die Dialektik abschließt« (ebd., 317). Auf die Frage nach Verortungen und Standpunkten hin führt Haraway außerdem aus:

> »Verortung hat also etwas mit Verwundbarkeit zu tun. Verortung widersteht einer Politik der Abgeschlossenheit, der Endgültigkeit oder, um einen Begriff von Althusser zu variieren, feministische Objektivität widersteht der ›Vereinfachung in letzter Instanz‹. Denn feministische Verkörperung widersteht einer Fixierung und hegt eine unstillbare Neugier auf Netzwerke unterschiedlicher Positionierungen. Es gibt keinen singulären feministischen Standpunkt, weil die Kartierungen dieser Metapher, auf denen unsere Visionen basieren, zu vieldimensional sind.« (Ebd., 316)

Die Suche nach Partialität, die es aufzunehmen gilt, sei aber keinesfalls ein Selbstzweck, sondern bedinge und ermögliche Verbindungen sowie unerwartete Öffnungen.

Die Ausstellung »Dynamische Räume« im Museum Ludwig, mit deren Besprechung dieses Modul einsetzte, greift die Thematik des Epistemischen respektive Epistemologischen sowohl auf eine explizite als auch eine implizite Weise auf. So lässt sich in der Übertragung durchaus sagen, dass die Praktiken der Lokalisierung, Positionierung und Situierung ebenfalls mit zu den eigentlichen Modalitäten von »Dynamische Räume« werden. Wie eingangs bereits angesprochen, ist es vor allem das Moment des Fragmentarischen, das den Ausstellungsansatz prägt. Fernab einer universalisierend-totalisierenden Geste geht es auch hier darum zu partialisieren, zu verschieben, Momente des ›Stotterns‹, wie Haraway sie benennt und einfordert, ins Leben zu rufen. Vor allem durch den dekonstruktiv und zugleich ›leidenschaftlich konstruierenden‹ (vgl. ebd., 312) Ansatz, wie diesen auch die Plattform von Contemporary And bietet, wird eine Ausstellungssituation geschaffen, die Wissen und seine Bedingungen ganz explizit zu einem Verhandlungsmoment macht. Die heterogene Versammlung der Publikationen, die Zusammenstellung der Cover, Titel, Begriffe, Ansätze und Formate ermöglicht eine Form von Objektivität, die mit Widersprüchen operiert und stetig Übersetzungen einfordert. Der Ansatz der Ausstellung sowie die ›Besuchserfahrung‹ erfordern folglich insofern auch eine Verantwortung, als unentwegt ein Sich-in-Beziehung-Setzen und Position-Beziehen notwendig werden.

Das verweishafte ›Triggern‹ von Themenfeldern macht sich jedoch nicht nur im *Center of Unfinished Business* bemerkbar, sondern lässt sich sowohl in den gezeigten künstlerischen Arbeiten als auch im Konzept der Ausstellung verorten. So betont auch Romina Dümler, die Kuratorin der Ausstellung, dass die künstlerischen Positionen etwas Fragmentartiges aufweisen (vgl. Museum Ludwig 2020 [02:58-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

03:20]) – seien es die Wandcollagen, die nur wenige Sekunden dauernde, zum GIF transformierte Videosequenz des auf dem Boden liegenden Bildschirms (beides: Frida Orupabo) oder die ausschnitthaften Traumsequenzen der Videoarbeit von Nkiruka Oparah. Im Hinblick auf das Konzept der Ausstellung macht sich die Geste des Fragmentarischen auch darin bemerkbar, dass hier nicht der Ansatz eines ›historisierenden Überblicks‹ angestrebt wird, der klare Zuordnungen vornimmt, sondern die Praktiken des Zuordnens damit selbst in Frage gestellt werden.[65]

Die in »Dynamische Räume« versammelten Arbeiten setzen folglich Auseinandersetzungsprozesse in Gang, widerspenstige Situation des Sich-Einlassen-Auf, die eine kontinuierliche Wechselseitigkeit bedingen. So sind ›wir‹ keine festgesetzten Subjekte, die den ›Kunstobjekten‹ ihr Wissen entlocken, diese also rezeptionistisch dekodieren. Das Position-Einnehmen gestaltet sich als ein viel komplexerer Prozess, als dessen Resultate ›wir‹ (bedienen wir uns auch hier dieser mythisch-hypothetischen Figur) und auch die ›Objekte der Kunst‹ hervorgehen. Ziehen wir erneut Latours Begriff der zirkulierenden Referenz heran, dann wird deutlich, dass die jeweiligen Positionen sowie auch das damit verknüpfte Wissen als Folge von kontinuierlichen Diskontinuitäten von stetigen Übersetzungsschritten erfolgen. Das ›Wissen der Ausstellung‹ ist folglich keine übergeordnete Größe, kein ›göttlicher Trick‹, sondern das, was sich entlang des stetigen und fragmentarischen (Sich-)In-Beziehung-Setzens ergibt – als Resultat von Verknüpfungen, Zuordnungen, Transformationsprozessen und Metastabilisierungen. Doch zugleich – und darin besteht gewissermaßen auch ein Weiterdenken Latours – sehen wir auch hier die Notwendigkeit, den Existenzmodus des Netzwerks und der Referenz mit Fragen von Machtverhältnissen gegenzulesen bzw. damit zu überlagern. Wie bereits die Diskussion des Dispositivbegriffs zeigte, reicht es nicht aus lediglich Verbindungen nachzuzeichnen, ohne gleichermaßen auch nach ihren Qualitäten und schließlich auch möglichen Effekten und Bedingungen zu fragen.

---

65 So greift etwa Justus Fetscher in seinem Beitrag im Band »Ästhetische Grundbegriffe« (2001) die komplexe historische Genese des Fragmentbegriffs auf sowie die damit einhergehenden Ambivalenzen und sich transformierenden Konnotationen im Kontext von Kunst. Fragmentarismus sei demnach ein »oft erteiltes Stichwort und Aufbruchssignal der ästhetischen Moderne« (Fetscher 2001, 551) und werde zu einer bevorzugten Ausdrucksform, die vor allem gegen Ende des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum Verbreitung findet. Wie außerdem Adria Daraban in ihrem Artikel »Figuren des Fragmentarischen. Fragmentierung als ästhetisches Prinzip in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts« (2017) auf Jean-Luc Nancy eingehend herausstellt, liege »die Kraft des Fragmentarischen […] für Nancy nicht mehr im ›erschöpfenden Kampf des Kleinen gegen das Große, um selbst das Große zu sein‹ […]. Vielmehr ist sie im Ereignis der Fragmentierung zu finden, in der Unterbrechung, in der Teilung oder in der ›Unendlichkeit einer Ankunft‹ […] in einer Gegenwart, in der die Welt durch Sinn und Subjekt und nicht durch das Absolute bestimmt wird.« (Daraban 2017, 173)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wie bereits mit der heuristischen Trennung unterschiedlicher Ebenen von Referenzen (Kontext, Matrix, Narration und Figuration) angeführt, metastabilisieren sich die jeweiligen Verweisketten auf unterschiedliche Weise und versammeln sich stets verändernde und heterogene Geflechte. Die Heterogenität macht sich dabei nicht nur in der medialen Form bemerkbar (denn es werden Papiercollagen zusammen mit Videos zusammen mit Büchern zusammen mit Zetteln etc. gezeigt), der Chronoferenz der versammelten Objekte (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*) oder der Polyvalenz der vertetenen ›Disziplinen‹ (im ›konventionellen‹ Sinne bildende Kunst, soziologische Publikationen, Romane, Reiseführer etc.), sondern zugleich auch in der jeweiligen ›epistemologischen Dominanz‹. Fokussieren wir uns dabei vor allem auf das *Center of Unfinished Business* von *Contemorary And*, dann wird hierbei besonders deutlich, dass hier Vertreter:innen unterschiedlicher Diskurse versammelt sind, die als Akteure wiederum jeweils unterschiedliche Ansätze davon, was Wissen ist oder sein kann sowie unterschiedliche Inhalte mit jeweils eigenen ›Ansprüchen‹ transportieren. Während einige soziologische oder medienwissenschaftliche Publikationen beispielsweise die Produktion von Wissen selbst explizit zum Thema machen, schwingt das Epistemische in ›exotisierend-romantisierenden‹ Romanen auf eine ganz andere Weise mit. Insofern haben wir es hierbei mit einer extremen modalen Überlagerung bzw. Ambiguität dessen zu tun, was mit Wissen und dessen Formen jeweils mitschwingt. Auch wenn im Rahmen dieser Diskussion die inhaltliche Fokussierung – nämlich die Thematik der afrodiasporischen Kulturproduktion – nicht dezidiert entfaltet werden kann, werden hier die ästhetisch-medialen Bedingungen einer solchen Auseinandersetzung *in* und *mit* dem Fragmenatischen respektive der ›Verstreutheit‹ angesprochen. Der fragmentarisch-überlagernde Modus, in dem sich das *Center* gestaltet, stellt damit die Produktivität des Partialen und Multiplen heraus. Zugleich macht das Projekt deutlich, dass es nicht lediglich um das Versammeln als solches gehen kann, bei dem unterschiedliche Diskurse ›angehäuft‹ werden, sondern es wird präsent, dass es eines Modus bedarf, bei dem sich die Akteure auf eine Weise aufeinander einstellen, die über den Sinneffekt hinausgeht. Das *Center of Unfinished Business* operiert folglich sowohl mit einer Rhetorik als auch einer Poetik des Fragmentarischen, indem es unterschiedliche Diskurse anregt bzw. zusammenführt. Während das *Center* als Installation einerseits an eine Bibliothek erinnert und damit Momente des physisch jederzeit Greifbaren, des Dauerhaft-Gesammelten und Geordneten adressiert, bricht es mit eben jenen Assoziationen, weil es sich in stetiger Bewegung und Neuordnung zeigt. Der collagierende Modus zeichnet sich damit nicht nur durch den Akt einer heterogenen Versammlung aus, sondern nicht zuletzt durch seine Dynamik und Agilität, denn die so entstandene ›Bibliothek‹ bietet keinen systematisch-bequemen Ort der Rezeption, sondern gestaltet sich in einer stetigen Neukonfigurierung. Durch immer wieder anders vollzogene Zusammenstellungen werden immer wieder neue Überlagerungen, Kontexte und – mit Bruno

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Latour gesprochen – zirkulierende Referenzen produziert. Das Projekt operiert folglich in zweifacher Form im Sinne eines Teilens bzw. Fragmentierens: Es erzeugt unentwegte Verweisstrukturen und adressiert immer wieder das Narrativ eines Ausschnitthaften, das jedoch deutlich macht, dass das Bezugssystem *per se* unentwegt in Frage gestellt werden muss. Durch das Zerstückelnde, das Wuselnde, das nonstop Reizüberflutende wird das *Center* zu einem Gefüge, das (mit Hans-Ulrich Gumbrecht gesprochen) nicht nur Sinn-, sondern auch Präsenzeffekte erzeugt.

Epistemische Gewalt: Dekolonialisieren/Dekanonisieren

In ihrer 1988 erschienen Schrift »Can the Subaltern Speak?« prägt Gayatri Chakravorty Spivak den Begriff der epistemischen Gewalt, der vor allem ›implizietes‹ Wissen von Strukturen und Ordnungen kritisch ins Blickfeld rückt. Im Anschluss an Spivaks sowie Vandana Shivas (vgl. Shiva 1990) Überlegungen stellt Claudia Brunner im Kontext von Friedensforschung weitere Überlegungen zum Konzept der epistemischen Gewalt an und beschreibt dieses als »jenen Beitrag zu gewaltförmigen gesellschaftlichen Verhältnissen, der im Wissen selbst, in seiner Genese, Ausformung, Organisation und Wirkmächtigkeit angelegt ist« (Brunner 2016, 39). In einem weiteren Artikel geht Brunner auf den Unterschied zwischen epistemischer und struktureller Gewalt ein, den sie wie folgt zusammenfasst:

> »Während strukturelle Gewalt in der Tradition Johan Galtungs vorrangig auf materielle Ressourcen, Institutionen und Ordnungen fokussiert, fragt epistemische Gewalt im Anschluss an Gayatri Spivak intensiver nach den Wissensbeständen, die diesen Ordnungen zugrundeliegen. Man könnte auch sagen, dass das Konzept strukturelle Gewalt am Erbe der Aufklärung festhält, wohingegen die Analyse epistemischer Gewalt dieses Erbe in die Gewaltkritik miteinschließt.« (Brunner 2018, 42; vlg Galtung 1975)

Was Brunner betont, ist der Effekt der Normalisierung sowie die damit einhergehende Rechtfertigung von weiterer direkter sowie indirekter Gewalt (vgl. Brunner 2016, 39). Der Begriff der epistemischen Gewalt umfasse demnach »epistemologische, theoretische, konzeptionelle und method(olog)ische Aspekte ebenso wie politische, institutionelle, ökonomische und wissenssoziologische« (ebd.).[66] Im Anschluss an Lander (vgl. Lander 1993) verweist Brunner des Weiteren auf die »Kolonialität des Wissens« (Brunner 2016, 40), die für sie zwangsläufig auch mit der »Kolonialität der Macht« (ebd.; vgl. Quijano 2000; Quintero/Garbe 2013) verbunden sei:

66 Siehe hierzu auch den Begriff des Epistemischen Ungehorsams (vgl. Mignolo 2012).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Im Gegensatz zum aufgeklärten Selbstverständnis von Wissenschaft, die sich nicht nur als Gegenteil von Gewalt, sondern bisweilen auch als Weg zu deren Überwindung versteht, sehen post- und dekoloniale Perspektiven Wissen und Gewalt einander nicht diametral gegenübergestellt. Vielmehr steht die Dimension der anhaltenden Kolonialität von Macht und Wissen […] im Zentrum der Aufmerksamkeit, und damit die deren Verwobenheit. Diese Kolonialität resultiert aus der globalen Expansion Europas, die eben nicht nur ein militärisches, ökonomisches und politisches Projekt war, sondern auch eine tiefgreifende kulturelle und kognitive Dimension umfasste.« (Ebd., 44; vgl. Quintero/Garbe 2013)

Was Brunner in ihren Überlegungen des Weiteren betont, ist die Tragweite des Konzepts der ›Rasse‹ und die damit einhergehende Normbildung im Hinblick darauf, was das ›Weiß-Sein‹ oder eben ›Nicht-Weiß-Sein‹ nach sich ziehen (vgl. Brunner 2016, 45): »Die weiße Norm bleibt bis heute unsichtbarer wie unerbittlicher Gradmesser für jegliche Abweichungen, gerade weil ihre Gewaltförmigkeit weiterhin unsichtbar und geräuschlos wirksam ist.« (Ebd.; s. hierzu Butler 2010) Die damit einhergehende Forderung lautet folglich, neben politischer Dekolonisierung auch die des Wissens zu initiieren, was zugleich ein kritisches Hinterfragen von bestehenden Kanons bedeute. Doch geht es dabei nicht lediglich um das ›Neuverteilen‹ von Inhalten oder das ›Schließen‹ von bestehenden Lücken und Leerstellen, sondern betrifft auch den akademisch-wissenschaftlichen Prozess als solchen sowie die damit zusammenhängenden ›Privilegien‹ von bestimmten Disziplinen und Praktiken (s. hierzu Stengers 2005; Harasser/Solhdju 2016):

> »Die dabei wirksam werdende Disziplinierung von Wissen ist also vielmehr als Machtprozess einer Konkurrenz um Anerkennung, Ressourcen und Wirksamkeit und damit selbst als Element epistemischer Gewalt zu verstehen, mit der der daraus resultierende Objektivitätsanspruch befestigt wird. Dies gilt sowohl für den innerakademischen Prozess als auch für die machtvolle Abgrenzung gegenüber nicht wissenschaftlichem Wissen, das damit zunehmend an Geltungsanspruch verliert.« (Brunner 2016, 47)[67]

Damit rückt explizit eine Thematik in den Fokus, die in solchen Disziplinen wie der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft von entscheidender Bedeutung ist: die Thematik des Kanons. So hängt mit der Thematisierung dessen, welche Positionen ausgestellt werden, zwangsläufig auch die Fokussierung dessen zusammen, wer aus dem ›Wissensbestand‹ herausfällt, und zwar aufgrund von systematischen und strukturellen Ausschlüssen – seien es politische Entscheidungen oder aber

67 Im gleichen Kontext kann z.B. die Diskussion um *Artistic Research* und die Frage nach dem Wissen der Künste/Kunst verortet werden.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

beiläufige ›Selbstverständlichkeiten‹, die gerade deshalb umso schwieriger aufzudecken sind. So verweist Anja Schürmann in ihrem Blogbeitrag »Ein provisorischer Zwischenstand zur interdisziplinären Kanonkritik« (2020) auf die banal erscheinende, aber zugleich ganz grundlegende Problematik, die mit der Form einer Liste einhergeht. Wer schafft es auf diese Liste, was sind die Bedingungen? Auf die Ausschlussmechanismen macht auch Adrian Daub in seinem Beitrag »Zur Idee und Praxis eines queeren Kanon« (2020) aufmerksam, indem er sich kritisch mit Fragen der Identitätspolitik und Produktionen von Gemeinschaften auseinandersetzt. So verweisen auch Döring und John in ihrem Text »Re-Visionen. Reflexives Museum« (2015) auf den problematischen und zu hinterfragenden Impetus der Geste des Ordnens, Sichtbarmachens und Verlebendigens, denn diese erweise sich, wie Döring und John mit Verweis auf Donna Haraway, Michael Fehr und Oliver Marchart anführen, als

> »[…] patriarchale Aneignung und paternalistische Geste schlechthin […]. Während sich dieser Impetus gleichsam als utopisches und vermessen(d)es Unterfangen zeigt, so wirken seine Vernaturalisierungseffekte unvermindert fort. Diese greifen, wenn das Museum seine eigenen Wissensproduktionen nicht als *open* […], sondern als *black box* versteht und Prozesse wie Vergeschlechtlichung, Kanonisierung, Homogenisierung, Entkontextualisierung, Ein- und Ausschlüsse sowie der Klassencharakter unsichtbar bleiben […].« (Döring/John 2015, 12)[68]

Auch wenn das Thema ein viel komplexeres ist, als es im Kontext dieses Kapitels entfaltet werden kann, sei dennoch kurz auf einige Punkte verwiesen. So geht es weniger darum, lediglich Öffnungen zu evozieren und ›Lücken‹ zu ›füllen‹, sondern es geht darum, die Strukturen selbst zu überdenken und nach Optionen zu suchen, die andere Formen von Versammlungen ermöglichen. Allem voran müssen diese Optionen aber ihre eigenen Positionen sichtbar machen.[69]

In seinem Text »Wissenspraxis am Ort der Kunst. Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer Möglichkeiten« (2018) setzt sich Tom Holert ebenfalls mit der Thematik der Situiertheit von Kunst auseinander. Ausgehend von der Frage nach der *Site-Specifity* von Kunst verweist Holert vor allem darauf, dass Orte der Kunst nicht »von der *Position*, in der und von der aus die Akteure ästhetisch handeln« zu trennen seien (Holert 2018, S16). Demnach müsste zwangsläufig auch eine Reflexion der jeweils eigenen – wie Holert es nennt – Positioniertheit bzw. Positionalität erfolgen, und zwar »in Bezug auf den sozialen, politischen, ökonomischen, sexuellen oder ethnischen Standpunkt, von dem aus gesprochen und gehandelt wird« (ebd.; s. hierzu auch Holert 2020). Was dabei berücksichtigt werden müsse, seien

68 Das Zitat bezieht sich auf folgende Quellen: Fehr 1998; Haraway 2004 sowie Marchart 2005.

69 Siehe zur Thematik des Kanons sowie *Essay Exhibitions* Franke 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auch die »Partizipation von und Interaktion mit Materialien und Materialitäten, Institutionen und Institutionalitäten, Techniken und Technologien« (ebd.), woraus sich schließlich »eine *Politik* der Verortung oder Lokalisierung« (ebd.) ergebe. Des Weiteren verweist Holert darauf, dass der Kontext, in dem sein Artikel erschienen ist – der Band mit dem Titel »Wessen Wissen?« (Busch et al. 2018) – zwangsläufig die Frage nach sich zieht, von welcher Vorstellung von Wissen eigentlich gesprochen werde. Die sowohl politisch als auch ökonomisch motivierte Frage verberge folglich auch eine epistemologische Ebene:

> »Das heißt, wie ›Wissen‹ auf dem Feld der Gegenwartskunst verhandelt (und *ge*handelt) wird, ist historisch, sozial, politisch, ökonomisch, technologisch und diskursiv bedingt und dabei stets eine offene oder verdeckte Auseinandersetzung über epistemische Ansprüche und epistemische Gewalt. Im Umkehrschluss wäre nun zu fragen, welchen Anteil die Geschichte der Kunst-Epistemologie an solchen epistemischen Machtspielen hat.« (Holert 2018, S21)

Demzufolge formuliert Holert eine ganz zentrale Frage, die auch für die vorliegende Thematisierung von Ausstellungen von besonderer Gewichtung ist: »Mit anderen Worten: Inwiefern wirkt Kunst als nicht nur soziale und ästhetische, sondern eben auch *epistemische* Institution darauf ein und daran mit, wie Wissen geopolitisch und geoökonomisch verteilt und kontrolliert wird?« (Ebd.) Holert befragt damit das Verhältnis zwischen Kunst und Wissen sowie Kunst und Wissenschaft und sieht in der von ihm aufgeworfenen Frage vor allem die Möglichkeit auf die Entwicklungen zu reagieren: »[…] etwa in der Institutionalisierung von ›künstlerischer Forschung‹ an Kunsthochschulen oder im Ausstellungssystem der Gegenwartskunst und den in dieses System eingebundenen diskursiven Produktionen (Publikationen, Konferenzen, Vermittlungsformate usw.)« (ebd.). Historisch betrachtet führt Holerts Artikel jene Verflechtung von Kunst und Wissensproduktion auf die 1960er Jahre zurück. So basiere der Großteil der bis dato erfolgten Auseinandersetzungen auf der Annahme einer Teilung zwischen Perzeption und Kognition[70], doch betont Holerts Artikel vor allem die Notwendigkeit, dies umzudenken:

70 Hierbei führt Holert auch Überlegungen Althussers sowie seines Schülers Macherey an: »Für Louis Althusser lag 1966 der wahre Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft ›in der *spezifischen Form*, in der die Kunst und die Wissenschaft uns dasselbe Objekt in unterschiedlicher Form darbieten: Die Kunst in der Form des ›Sehens‹ und des ›Wahrnehmens‹ oder des ›Fühlens‹; die Wissenschaft in der Form der Erkenntnis (im strengen Sinne: durch Konzepte)‹.« (Ebd., S21f.); »Für Althussers Schüler Pierre Macherey war der ›Abstand, den das Kunstwerk von wirklichem Wissen (das heißt wissenschaftlicher Erkenntnis) trennt‹, durch deren ›gemeinsame Distanz zur Ideologie‹ vermittelt […].« (Ebd., S22)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Statt mit Bestimmtheit davon auszugehen, dass die Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft die Voraussetzung einer wechselseitigen Definition in der Distinktion ist, die sich in der *spezifischen Form* zeigt, in der das gleiche Objekt in sehr unterschiedlicher Weise aufgefasst und wiedergegeben wird, kann gerade der *Zweifel an der eindeutigen Unterscheidbarkeit der Wissenspraktiken* als ein Merkmal zeitgenössischen Denkens und Handelns (in) der Kunst angesehen werden. Diese epistemische Indifferenz mag als notwendige Konsequenz einer grundsätzlichen Durchlässigkeit der Kunst gegenüber anderen sozialen Systemen verstanden werden.« (Ebd., S22)

Mit Blick auf gegenwärtige Ausstellungsentwicklungen konstatiert Holerts Text zumindest einige ganz grundlegende Verschiebungen, die deutlich machen, »welche entscheidende Rolle ›Wissensproduktion‹ und ›künstlerische Forschung‹ für das Selbstverständnis der Gegenwartskunst als Institution spielen« (ebd.). Dies mache sich durch die »hybridisierende Entwicklung unzähliger Kunstmuseen, Kunsthallen, Kunstvereine oder selbstorganisierter Kunsträume zu immer transdisziplinäreren und multifunktionaleren Orten« (ebd.) bemerkbar:

> »Durch die kanonkritische, revisionistische, postkolonialistische Öffnung des Bezugsrahmens, durch die zumindest der Verlautbarung nach angestrebte Auflösung eines tief im Kunstbetrieb verankerten Okzidentalismus treten die Probleme der Geschichte der kolonialen Wissenspolitik – die Privilegierung westlicher Wissensformen und die Unterwerfung, Marginalisierung oder Zerstörung nichtwestlichen Wissens – zunehmend in den Vordergrund. Die Forderung nach einer Kritik der ›Geopolitik des Wissens‹ und die Kampfansage des ›epistemischen Ungehorsams‹, wie sie von den lateinamerikanischen und anderen Vertreter_innen der ›Dekolonalität‹ artikuliert werden, finden ihren Niederschlag in den konzeptuellen Ausgestaltungen von Ausstellungsprojekten und Institutionalisierungen im Kunstbereich.« (Ebd., S22f.)[71]

Auch wenn es mit Sicherheit zu ›optimistisch‹ wäre, würde man im gegenwärtigen Kunstbetrieb eine großflächige Sensibilisierung für das Thema und die damit verbundenen kritischen Stellen konstatieren, wäre es ebenso verkehrt, die aktuellen Bewegungen abzutun. An dieser Stelle bewegen wir uns folglich auf ein recht ambivalentes Terrain zu, das Fragen impliziert, die schnell polemisch oder polarisierend werden können. Dabei handelt es sich um Thematiken, die die Praktiken der ›Öffnung‹ und ›Hybridisierung‹ selbst kritisch hinterfragen. Nicht selten gehen damit Fragen einher, ob bestimmte Thematiken – mit ihrer vermeintlich dekolonialisierenden Geste – selbst kolonialisierend agieren. Daran sind wiederum Fragen

71 Als praktisch orientierter Ansatz kann hierbei das Projekt der Kulturstiftung des Bundes »Museum Global« angeführt werden (vgl. Kulturstiftung des Bundes 2021b).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

geknüpft wie etwa: ›Wer darf über Themen sprechen? Wer darf Ausstellungen über bestimmte Thematiken realisieren? Welche Positionen dürfen dabei vertreten werden?‹ Und wie das Verb ›dürfen‹ bereits signalisiert, gehen damit ganz ambivalente Diskurse und Herangehensweisen einher. Demnach sei hier auf die Komplexität und Verflochtenheit dieser Thematiken verwiesen sowie auf die Notwendigkeit, Vorsicht zu walten bei zu voreiligen polemischen Schlussfolgerungen. Holerts Text greift diesen Fragenkomplex folgendermaßen auf:

> »Es ist ein Leichtes, diese zunehmende Präsenz nichtwestlicher, indigener (oder vormals nichtindigener, jetzt im *ithageneia*-Zustand befindlichen) Personen, Diskurse, Praktiken und Artefakte im globalen Ausstellungsbetrieb als neokoloniale Vereinnahmung und Entpolitisierung realer Überlebenskämpfe abzutun. Interessanter als eine solche (im konkreten Einzelfall oft genug gerechtfertigte) Kritik aber ist es, sich die wissenspolitischen Voraussetzungen und Konsequenzen dieser Präsenz indigener Epistemologien im Raum der Gegenwartskunst anzusehen.« (Ebd., S26)

Was es außerdem umzudenken gilt, ist die tradierte Vorstellung von Autor:innenschaft und Repräsentation, die unentwegt dazu führt, dass Künstler:innensubjekte mit ›natürlichen‹ Personen zusammenfallen und zugleich als Stellvertreter:innen von bestimmten Diskursen instrumentalisiert werden (d.h. es generiert sich die Erwartungshaltung, man müsse dann genau zu den Themen arbeiten, sobald man sich identitär so oder so positioniert und umgekehrt, um z.B. ›Queerness‹ zu thematisieren, müsse man selbst ›queer sein‹ etc.). Vielmehr zeugen jene Diskurse von der Notwendigkeit, die Modalitäten des Arbeitens und Sprechens, d.h. die Bedingungen und Voraussetzungen dessen zu hinterfragen. D.h. es wird deutlich, dass ein unreflektiertes Sprechen-Über schnell in einen gewaltsamen Modus abrutschen kann. Was dagegen produktiv sein kann, ist ein Sprechen-Mit[72], das zwangsläufig auch die Eigenpositionalität, mit Holert gesprochen, mitreflektieren und mitbefragen muss.[73] In der Konsequenz kommt Holert in seinem Text zu folgenden Überlegungen:

---

72 So spricht vor allem Donna Haraway in ihrer Monografie »Staying with the Trouble« (2016) von einem »becoming-with« (Haraway 2016, 16).

73 Spannend erscheint an dieser Stelle auch eine Referenz an Gene Ray, die Holert in seinem Text anführt. Im Kontext der Thematisierung des Indigenen problematisiert Ray die Kritische Theorie (diese begreife das Trauma ohne Wehklagen) und identifiziert dabei »vier zentrale Probleme eines nichtindigenen, vom westlichen Rationalismus geprägten Kritikdiskurses: das Tabu, Gefühle auszudrücken; einen uneingestandenen Fortschrittsglauben; einen nicht vollständig überwundenen Anthropozentrismus sowie eine Ablehnung jeder ›Verbundenheit mit dem Ort‹.« (Ebd., S26; vgl. Ray 2016)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Überkommene Modelle der Autor_innenschaft greifen nicht mehr, und die Voraussetzungen, als Künstler_in so – das heißt als Rechercheur_in, Kompilator_in, Interviewer_in, Militärhistoriker_in, Botaniker_in, Landschaftsgärtner_in usw. – handeln zu können, sind innerhalb und außerhalb der Institution der Gegenwartskunst zu suchen. Sie lassen sich zurückführen auf eine expansive Dynamik, die der Gegenwartskunst immer neue Zuständigkeiten und Kompetenzen (und damit auch Techniken und Methoden) erschließt, sie sind aber auch in den epistemischen Transformationen zu finden, die durch translokale Kämpfe um nichtkanonische, nichtwestliche, feministische und dekoloniale Wissenspraktiken ausgelöst und vollzogen wurden.« (Ebd., 27)

Wenn wir also erneut einen Blick auf die Ausstellung »Dynamische Räume« werfen, dann zeigt sich darin ebenso ein bestimmter Modus des Sprechens und Ausstellens. Fernab einer explizit ›wissengenerierenden‹ Geste wird hier ein kollektives Sprechen-Mit assoziiert, das nicht darauf aus ist, *per se* die jeweiligen Kollektive zu definieren.[74] Die versammelten künstlerischen Positionen ebenso wie die Kontexte, Rahmungen und Rhetoriken der Ausstellung, die es nicht für sich beanspruchen, Großnarrative ›der‹ afrikanischen Kunst zu (re-)produzieren, erschaffen damit einen Raum für Verhandlungen, in dem Dinge passieren, ohne dass es ›die‹ darüber stehende Wissensinstanz gibt, auf die verwiesen wird. Vor allem durch den Modus des Fragmentarischen generiert die Ausstellung ein Gefüge, das auf Beweglichkeit aus ist und sich stätig weiterverändert – ganz emblematisch im *Center of Unfinished Business*. Es geht folglich auch nicht darum, Wissenspakete zu schnüren oder ›fertige‹ Narrationen und Lesarten zu präsentieren, und gerade darin besteht auch das produktive Moment der Ausstellung: in einem dekolonialen, dekananonisierenden und situativ-(pro-)positionalen Sinne.

6. Kritisches (Ver-)Handeln

»Decolonization has to hurt« lautete eine der recht prägnanten Aussagen von Yvette Mutumba im Rahmen der von ihr 2018 mitkuratierten *Berlin Biennale* in der Online-Ausgabe von *Frieze* (Larios 2020). Im Sommer 2020 wurde jener Slogan aufs Neue sehr präsent, denn zusammen mit Adam Szymczyk, dem Kurator der *documenta* 14 (2017) wurde Mutumba zur Kuratorin (*curators-at-large*) ans Museum Stedelijk in Amsterdam ›berufen‹. Damit sollen – »with its critical stance towards the artistic legacy of European Enlightenment thinking« (ebd.) – all jene Fragen aufs Parkett ge-

74 Natürlich könnte man sich im Zuge dessen auch fragen, wer überhaupt Zugang zu Ausstellungen hat und Museen besucht (und in welcher Form), dies ist jedoch eine viel weitgreifendere Frage, die an anderen Stellen eine zweifelsohne notwendige explizite Auseinandersetzung finden muss.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bracht werden, die symptomatischerweise auch mit *Black-Lives-Matter* einhergehen, zugleich aber ganz grundlegende Strukturen betreffen, und damit aus den etablierten Komfortzonen herauskommen: nicht im Sinne einer Polemik, aber im Sinne eines ernstzunehmenden Feldes. Mutumba beschreibt dies im Interview wie folgt:

> »Decolonization means that I will not do the job of those sitting inside institutions and organizations that are predominantly white. To me it means having conversations which create serious exchange, but also discomfort, maybe even pain, on the other side of the table. It means having to sit with that discomfort. It means understanding that decolonization is not a matter of ›us‹ and ›them‹, but concerns all of us. It means acknowledging that this is not a current moment or trend. It means recognizing that BIPoC/BAME/POC are not necessarily particularly ›political‹: we simply do not have the choice to not be political. It means admitting that having grown up in a racist structure is no excuse.« (Ebd.)

Im Zuge dessen stellt sich das Kapitel die Frage, was es heißen kann, politisch zu sein und welche Voraussetzungen, Notwendigkeiten aber auch Umdenkbewegungen dies nach sich zieht. Denn all das, was hier lediglich als Stichworte aufgeführt werden kann, wie etwa Aneignung, Repräsentation, *Cultural Appropriation*, Rassismen, Instrumentalisierung, Historizität, Bedingungen sowie Möglichkeiten des Sprechens und Zeigens, umkreisen das, was sich unter dem Moment des Politischen auffassen lässt, mit dem Ziel, die Stichworte letztendlich in produktive Handlungsimpulse zu überführen.

Das Politische

Die zahlreichen, bereits im Laufe dieses Kapitels andiskutierten Begriffe (etwa *Critical Curating*, para-/postkuratorisch, queerer Kanon[75] etc.) verweisen allesamt auf eine Fülle von Bewegungen, die sich gegenwärtig im Kunstkontext abzeichnen. Haben wir es einerseits mit Phänomenen zu tun, die inzwischen seit Jahrhunderten präsent sind – wie etwa die normierende Geste des Ausstellens, die Bennett beschreibt –, sind es andererseits Verschiebungen, die ganz neue Formen annehmen. Deshalb scheint es umso entscheidender, die Phänomene sowohl auf die aktuelle Singularität als auch ihre (auch historische) Relationalität hin zu befragen. Doch wenn wir gegenwärtig vor allem von verdichteten Transformationen und Bewegungen sprechen, dann hat dies in nächster Konsequenz auch die Frage nach neuen Positionierungen und Handlungsmöglichkeiten zur Folge. Und um dieses Geflecht befragen zu können, scheint ein bestimmter Begriff von entscheidender Bedeutung – der des Politischen.

75 Zum Begriff des *Queer Curating* s. Katz et al. 2017 sowie Miersch 2022.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wenn wir uns in der Kunstgeschichte ›umschauen‹, dann offenbart sich recht schnell, dass Kunst und Politik ein sehr großes intrarelationales Feld darstellen (man denke hier etwa an solche Stichwörter wie Aktionskunst, Partizipation, Intervention etc.). Demnach ist es klar, dass die Thematik an dieser Stelle nicht explizit behandelt werden kann, gleichwohl sollen aber zumindest skizzenhaft einige Ansätze ins Blickfeld rücken, die uns eine Auseinandersetzung mit der Frage ermöglichen, inwiefern Ausstellungen auch mit dem Politischen operieren oder operieren können und welche Umdenk- respektive Handlungsmanöver dafür vollzogen werden müssen. Auch wenn hier ebenfalls nicht alle Nuancen angesprochen werden können, scheint es doch von besonderer Bedeutung, es zumindest als Gedankenimpuls aufzugreifen.

In seinem Text »Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz« (2010) behandelt Thomas Bedorf eine Unterscheidung zwischen dem, was unter Politik verstanden wird sowie dem, was der Autor als das Politische erarbeitet. In Anlehnung an die von Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy in ihrem Band »Rejouer le politique« (1981) vorgenommene Unterscheidung zwischen *le politique* und *la politique* skizziert Bedorf fünf Weisen »die politische Differenz anzulegen« (Bedorf 2010, 15).[76] Durch alle Darstellungen hindurch wird in den angeführten Diskussionen insbesondere deutlich, dass Politik nicht mit dem Politischen identisch sei, vor allem, wenn, im Anschluss an Hannah Arendt (vgl. Arendt 2003), »*die* Politik mit den historischen Formen der Bestimmung, Legitimation und Durchsetzung von Herrschaft identifiziert wird« (Bedorf 2010, 17). Das Politische sei demnach »vielmehr die Potentialität des gemeinsamen *Handelns* gegenüber der Politik als Ausdruck der *Steuerung* der gemeinsamen Belange, wozu es der Vielen nicht bedarf, weil sie idealtypisch letztlich einem Einzelnen übertragen werden kann« (ebd. ,18). Die Realisierung eines vorangestellten Zwecks wäre demzufolge gerade nicht im Politischen vertreten, das viel stärker als ein »öffentlicher Erscheinungsraum, in dem das gemeinsame Handeln der Vielen überhaupt erst möglich wird, ohne dass diese Pluralität zugunsten eines vereinigenden Zieles vorweg beschränkt würde« (ebd.), begriffen werden muss.

Des Weiteren spielen beim Politischen die Logik der Differenz bzw. das Moment des Antagonistischen eine besondere Rolle. »*Das Politische* bestimmt sich mithin als Begriff für einen polemischen Antagonismus« (ebd., 22), wogegen, in Anlehnung an Chantal Mouffe (vgl. Mouffle 2007), die Politik sich auf die ontische Ebene beziehe und damit Diskurse, Institutionen und Praktiken umfasse, deren Ziel in der Ordnung sowie dem Organisieren menschlichen Lebens bestehe, das aber zugleich –

76 Neben Lacoue-Labarthe und Nancy zieht Bedorf insbesondere Ansätze von Hannah Arendt, Carl Schmitt, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Jacques Rancière, Alain Badiou und Claude Lefort heran.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

durch die Präsenz des Politischen – stets von Konflikten durchzogen sei (vgl. Bedorf 2010, 22). Daraus resultiert wiederum Folgendes:

> »Das Politische ist hier das eigentliche Feld, auf dem sich antagonistische Konflikte abspielen, ohne dass *eine bestimmte* Politik daraus abzuleiten wäre. Politische Subjekte, die in diesen prekären und temporären Ordnungen operieren, existieren nicht *per se*, sondern entstehen aus den kontingenten Grenzziehungen hegemonialer Praxen, in denen ein ›Wir‹ einem ›Sie‹ entgegengesetzt wird.« (Ebd., 23)

Dies kann demzufolge als eine Art Plädoyer für eine »politische Politik« (ebd.) gelesen werden. Die Unterscheidung zwischen Politik und dem Politischen lässt sich auch in den Überlegungen Jacques Rancières finden, jedoch geknüpft an andere Begrifflichkeiten. Wie Bedorf es in seinem Text ein Stück weit parallel setzt, ließe sich das Politische in Rancières Begrifflichkeiten als Politik bezeichnen, wogegen Politik im Sinne Bedorfs mit Rancières Begriff der Polizei synchronisiert werden kann (vgl. ebd., 24). Wie Maria Muhle in ihrer Einleitung zur Publikation »Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien« (2008) beschreibt, sei politische Tätigkeit (d.h. für Rancière: die Politik) im Gegenzug zu den polizeilichen Vorgängen

> »[…] jene Tätigkeit, die einen Körper von seinem natürlichen oder dem ihm als natürlich zugeteilten Ort entfernt, das sichtbar macht, was nicht hätte gesehen werden sollen, und das als Rede verständlich macht, was nur als Lärm gelten dürfte. Politik entsteht im *Dissens*, das heißt immer dann, wenn eine Aufteilung des Sinnlichen der polizeilichen Ordnung mit einer anderen möglichen Aufteilung des Sinnlichen, also einer neuen Aufteilung des Sichtbaren und des Sagbaren – des sinnlich Wahrnehmbaren – innerhalb der Gesellschaft konfrontiert wird.« (Muhle 2008, 9f.)

Auf diese Weise bestimme die Aufteilung des Sinnlichen, »welche Orte innerhalb der Gesellschaft eine Teilhabe am Gemeinsamen ermöglichen, das heißt welche Subjekte an politischen Entscheidungen, Verhandlungen und Diskussionen teilhaben können und welche anteilslos sind – sie definiert die Ästhetik der Politik« (ebd., 10).[77] Für das Verständnis von Ästhetik bedeutet dies wiederum, dass diese »weder als individuelle Wahrnehmungsfähigkeit noch als erkenntnistheoretische Grenze oder als Kunsttheorie verstanden, sondern verweist immer schon auf die Frage des Teilhabens und Teilnehmens an einer kollektiven Praxis, die für Rancière in der sozia-

77 Für die vorliegenden Arbeit ist es darüber hinaus von zentralem Interesse, den Subjektbegriff im Sinne einer apriorischen Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt sowie der exklusiven Bezugsrahmung auf menschliche Entitäten zu problematisieren. Dies wird – wie an mehreren Stellen herausgestellt – vor allem im Kontext des Begriffs der Existenzweise verdeutlicht.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

len und politischen Konstitution der sinnlichen Wahrnehmung entschieden wird« (ebd., 11). Demnach sei es auch »unmöglich, über sinnliche Wahrnehmung und über ihre historisch-apriorischen Formen zu sprechen, ohne über Politik zu sprechen« (ebd., 10f.). Kunst und Politik seien, wie Muhle betont, keine voneinander isolierten Wirklichkeiten, sondern »zwei Formen der ›Aufteilung des Sinnlichen‹« (ebd., 7). Demnach gebe es weder immer Politik noch immer Kunst als *a priori* existierende Modalitäten, sondern »Kunst und Politik werden als verschiedene Formen der Präsenz singulärer Körper in spezifischen Räumen und Zeiten verstanden« (ebd., 7f.). Deshalb gehe es umso stärker darum, das Verhältnis zwischen Kunst und Politik zu befragen. Vor dem Hintergrund der Ästhetik der Politik unterscheide Rancière zunächst zwischen drei Regimes: »das ethische Regime der Bilder, das repräsentative Regime der Künste und das ästhetische Regime der Künste« (ebd., 11). Vor allem interessiert uns an dieser Stelle das ästhetische Regime, denn dieses zeichnet sich, Rancière zufolge, dadurch aus, dass es die Kunst als Kunst identifiziert und »von jeder spezifischen Regel und Hierarchie der Gegenstände, Gattungen und Künste« (Rancière 2008, 40) befreit. Folglich gehe es primär um die Seinsweise der Objekte der Kunst (vgl. ebd., 39). Insbesondere sei jenes Regime »ein neues Regime der Bezugnahme auf das Alte« (ebd., 42).[78] Laut Muhle existieren aber innerhalb des ästhetischen Regimes zwei mehr oder weniger konträre Logiken, die das Handlungsfeld einer ›politischen‹ bzw. ›kritischen‹ Kunst verkomplizieren: die Logiken des Weltwerdens der Kunst einerseits sowie der Autonomie andererseits (vgl. Muhle 2008, 12f.). Darauf basiert auch Rancières Kritik sowohl an der »Logik der ›direkten‹ politischen Kunst, die keine Kunstwerke mehr schafft, sondern die Welt zu verändern sucht, als auch an einer Konsenskunst, die darauf abzielt, jedwede Dissenssituation zu untergraben und somit das Politische als solches unmöglich zu machen und in eine ethische Unbestimmtheit zu führen« (ebd., 13). An dieser Stelle trete der Begriff der Gleichheit bzw. Gleichgültigkeit in den Fokus, der im Denken Rancières, wie Muhle herausstellt, eine entscheidende Rolle einnimmt:

> »Diese radikale Gleichgültigkeit oder Beliebigkeit, so Rancière, hat Anteil an der Erschaffung eines Gemeinsinns, indem sie ihm einen politischen Gehalt gibt, der ihn zum strukturierenden Paradoxon des ästhetischen Regimes der Künste macht. Die ›Politik der Gleichgültigkeit‹ zielt auf einen Bruch mit einem Schema, das die Verteilung von Tätigkeiten entsprechend der (körperlichen) Fähigkeiten vornimmt.« (Ebd., 15)

Genau dehalb muss, Muhle zufolge, »eine kritische Kunst auf ihre Weise eine Kunst der Gleichgültigkeit sein, eine Kunst, die einen Ort der Äquivalenz zwischen einem

78 Weitere Ausführungen zu den drei Regimes vgl. Muhle 2008, 35ff.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wissen und einem Nichtwissen, einer Aktivität und einer Passivität schafft« (ebd., 15f.).

Der Begriff der Gleichheit taucht, wie Bedorf herausstellt, auch bei Alain Badiou auf: »Im Sinne dieser Position ist die Politik (bei Badiou: der Staat) der Normalfall, während es das Politische (bei Badiou: die Politik) als Unterbrechung dieses Normalfalls und als Aufdeckung seiner Kontingenz nur ›wenig und selten‹ gibt. Das Politische setzt die Ordnung der Politik aus, indem sie einen neuen Anfang macht und ›neue Sequenzen isoliert‹.« (Bedorf 2010, 27; vgl. Badiou 1985) Im Anschluss an Rancière heißt es weiter:

> »Demgegenüber existiert Politisches genau dann, wenn die Ordnung der Herrschaft und der Verteilungsprozesse unterbrochen und die zugrunde liegende Kontingenz dieser Ordnung und ihrer Verteilungen offengelegt wird. Der Unterschied wird zwischen einem jeweils bestehenden System selbstregulierender Prozesse und einem sie durchbrechenden Ereignis gezogen, das sie in Frage stellt. Politisches ereignet sich, wo politische Ordnungen unterbrochen und neue gestiftet werden, d.h., wenn die Verteilungsregeln der Ordnung (etwa der Demokratie) als nicht selbstverständliche in Frage gestellt werden.« (Bedorf 2010, 25)[79]

Das Politische müsse also weniger als eine bestimmte

> »[…] Anordnung, Gestaltung oder Bewertung der Weisen zu existieren, sondern der Ort, von dem aus die verschiedenen Weisen sich ausdrücken können. Das Politische ist weder selbst eine Ordnung noch eine bestimmte Affirmation einer Singularität, sondern der offene Möglichkeitsraum der Singularitäten in ihrer Pluralität. Dadurch unterscheidet sich das politische ›Zusammen-Sein‹ […] von der Politik.« (Ebd., 32)

Bedorf formuliert im Zuge dessen folgende Frage »Wenn es das Politische gibt oder geben soll, fragt sich, in welcher Weise und an welchen Orten es sich heute zeigt. Welche sind heute die Ereignisse, die Subjekte des Politischen generieren? Oder gibt es heute keine Subjekte des Politischen (mehr), weil die Diagnose lautet, dass der Betrieb des politischen Konsenses und der Sozialtechnologie alles im Griff hat?« (Ebd., 34f.) Seiner Lesart nach sprechen sowohl die Emphase als auch die Rede vom Verlust des Politischen (vgl. ebd., 36) dafür, dass das Politische einen anderen Sinn erhalten muss. Doch erst durch das Befragen der Geschichtlichkeit des Verhältnisses zwischen Politik und dem Politischen könne es überhaupt eine Möglichkeit geben dies zu initiieren.

79 Zur Thematik des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben s. Marchart 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kritik heute

Im Kontext der Überlegungen der vorliegenden Arbeit stellt sich für uns, nach den zahlreichen fragmetarischen Exkursen und Kartierungspunkten, die bislang im Verlaufe des Kapitels erfolgt sind, die Frage danach, wie wir das Verhältnis zwischen Ausstellungen und dem Begriff des Politischen beschreiben bzw. verhandeln können. Dass Kunst und Politik dabei ein riesiges diskursives Feld darstellen, das Unmengen an Fragestellungen und Formationen nach sich zieht, ist dabei unverkennbar. Dennoch liegt zugleich auf der Hand, dass es problematisch wäre, von Ausstellungen zu sprechen, ohne dabei all diese Momente des Institutionellen von Normativen und Narrationen in den Fokus zu rücken. Im Anschluss an Jacques Rancière wäre es folglich ›unmöglich‹ eine Ästhetik zu denken, die das Politische völlig ausblendet. Auch wenn diese Themen ebenfalls vielfältig befragt werden müssen, schließt sich die Arbeit dem zumindest an dem Punkt an, an dem die Ausstellung als eine Existenzweise (und mit Rancière gesprochen womöglich ein ›Modus der Aufteilung des Sinnlichen‹) nicht nur ›Politisches‹ ›darstellt‹ oder darauf verweist, sondern politisiert und politisierend (im Sinne des Politischen) operiert.

Dass es lediglich eine leere Floskel wäre, würden wir *per se* alles für ›politisch‹ erklären, macht auch Bedorf in seinen Schilderungen deutlich (vgl. Bedorf 2010, 33). Doch was wären die Bedingungen für eine Ausstellung, politisch zu sein? Wenn wir das Politische im Anschluss an Bedorfs Ausführungen als die Unterbrechung von Verteilungsordnungen begreifen und zugleich als einen gemeinsamen (Ver-)Handlungsraum, der nicht lediglich auf das Erreichen eines vorstrukturierten Ziels hinausläuft, dann stellt sich für uns die Frage, wann bzw. wie Ausstellungen in diesem Sinne politisch sein können. Wie durch das Heranziehen von Rancières Überlegungen bzw. Muhles Zusammenführung dessen aufgezeigt, wird der Ansatz von künstlerischen Praktiken problematisch, sobald dieser entweder nur bestrebt ist ›politisch‹ im aktivistischen Sinne zu sein, oder aber meint sich gänzlich vom Bereich des Politischen freisprechen zu können.[80] Rancières ›Plädoyer‹ lautet deshalb, wie bereits angeführt, nach einer kritischen Kunst der Gleichgültigkeit zu streben (vgl. Rancière 2008, 15f.). Wie würde es sich demzufolge mit einer ›Ausstellung der Gleichgültigkeit‹ verhalten?

80 So thematisiert Donna Haraway in einem Gespräch mit Vinciane Despret, Karin Harrasser und Katrin Solhdju den problematischen Gedanken der Unschuld, der zugleich eine Form von Verantwortlichkeit verunmöglicht. Im Zuge dessen gibt sie eine Anekdote Preis, laut der ihr bei einer Begegnung entgegegebracht wurde, dass sie »so damit beschäftigt sei, ohne Sünde zu bleiben, dass […] [sie] völlig unverantwortlich, selbstzentriert und narzisstisch wäre, und dass dieses Begehren, von den Komplexitäten der Welt und normalen Verpflichtungen abstrahiert zu leben, eine viel größere Sünde sei als alles, was man als aktive Sünde begehen könnte. Der Wunsch, rein und unschuldig zu sein, hat […] [sie] davon abgehalten, ernsthaft zu leben.« (Despret et al. 2011, 95f.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In ihrem 2003 publizierten Text »Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität« zeichnet Irit Rogoff eine Entwicklung nach, die sowohl die Positionierung der Kunst als auch der Theorie reflektiert bzw. aufzeigt, inwiefern sich die beiden Bereiche wechselseitig bedingen und der Blick folglich auf gemeinsame Produktion gerichtet werden sollte. Im Zuge dessen konstatiert Rogoff eine verhältnismäßig rapide historische Bewegung vom Kritizismus, über die Kritik, hin zur Kritikalität, die sich darin äußert, dass die Kritik nun anders zu agieren vermag, als lediglich »Fehler aufzudecken, Auslassungen zu verorten, Schuld zuzuweisen« (Rogoff 2003, 2): »Das Projekt der ›Kritik‹, das jenes des ›Kritizismus‹ durch verschiedene Schichten poststrukturalistischer Theorie und der damit verbundenen Bereiche der sexuellen Differenz und des Postkolonialismus negierte, diente einer außerordentlichen Untersuchung all jener Annahmen und naturalisierten Werte und Denkstrukturen, die ererbte Wahrheitsansprüche des Wissens aufrecht erhielten.« (Ebd., 3) Dagegen beschreibt Rogoff unsere ›gegenwärtige‹ (zumindest auf 2003 bezogene) Phase der kulturellen Theorie als die der Kritikalität. Diese nehme »durch eine Betonung der Gegenwart Form an, dadurch, eine Situation auszuleben, Kultur eher als Serie Wirkungen zu sehen denn als Serie Ursachen, durch die Möglichkeiten etwas ihrem Potenzial zu aktualisieren als dadurch ihre Fehler aufzudecken« (ebd.). Kritikalität sei demnach eine Operation, durch die die Grenzen des eigenen Denkens anerkannt werden können, »da niemand etwas Neues lernt, ohne etwas Altes zu verlernen. Sonst addierte man nur Information, anstatt eine Struktur zu überdenken.« (Ebd., 2) Des Weiteren betont Rogoff auch den Punkt, den wir mit Tom Holert als Eigenpositionalität bezeichnen können:

> »Statt eines ›Kritizismus‹, der einen Akt des Urteils darstellt, der sich auf ein klar definiertes Objekt der Kritik bezieht, erkennen wir jetzt nicht nur unsere eigene Verwicklung in das Objekt oder das kulturelle Moment, sondern auch die performative Natur jeglicher Aktion oder Haltung, die wir in Beziehung dazu einnehmen. Wir denken all diese Praxen jetzt als verbunden in einem komplexen Prozess der Wissensproduktion anstelle der früheren Aufteilung in Kreativität und Kritizismus, Produktion und Anwendung.« (Ebd., 1)

Greifen wir erneut auf die Ausstellung »Dynamische Räume« im Museum Ludwig zurück, dann wird schnell deutlich, dass es nicht darum geht, Narrationen aus der Politik zu reproduzieren, aber dennoch Fragen aufzuwerfen, die zutiefst politisch sind. Und zwar sind es Fragen, die ganz unterschiedliche Ebenen miteinander verknüpfen. Es sind Fragen nach Blicken und Diskursen, die sich in der Videokultur aber auch in Bibliotheksbeständen umtreiben, Fragen danach, wer welches Wissen ›erzeugt‹ und wie konsumiert, Fragen nach übergriffigen Diskursen, nach Normalisierungspraktiken aber auch nach Möglichkeiten, damit umzugehen, ohne diese zugleich zu reproduzieren. Auch wenn wir zurecht anmerken könnten, dass es sich

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dabei dennoch um eine Ausstellung handelt, die in einem ›etablierten Haus‹ – einer Institution – stattfindet und keinen ›häretisch-anarchistischen‹ oder anderweitig radikal intervenierenden Gestus innehat, ist es dennoch eine Geste, die Konfliktzonen auf eine neukonfigurierende Weise markiert bzw. Figurationen (im Sinne einer akteuriellen Kraft) entstehen lässt. Dies macht sich emblematisch vor allem im Raum von Contemporary And bemerkbar: durch die Auswahl und die Zusammenstellung der Bücher, Lesarten, die diese Bücher anbieten und zugleich die gelben Post-it-Zettel, die direkte Äußerungen der Besucher:innen reinbringen, die zugleich zeigen, wie konfliktgeladen das Terrain ist, ohne dass die Ausstellung als Gefüge dabei eine zensierend-pädagogisierende Funktion übernimmt. Was die Ausstellung im gleichen Zuge deutlich macht – mit all den dazugehörigen Lesungen, Diskussionsrunden etc. – ist, dass es auch nicht darum geht, Repräsentationsszenarien abzuspielen oder entstehen zu lassen. Es geht nicht darum, Aussagen über ›die afrikanische Kulturproduktion‹ zu machen, es ist kein Sprechen-Über. Es wirft aber Fragen im Hinblick darauf, wer/wie/was kommentiert und wie schließlich Kanonisierungsprozesse durch Fragmente und Partiallisierungen umgedacht werden können.

Politisch agieren zu können heißt zwangsläufig auch, keine Politiken der Repräsentation zu betreiben. So verweisen auch Antonio Negri und Michael Hardt in »Assembly« (2018) darauf, dass die Logik des Repräsentierens stark ins Wanken geraten ist und dass stattdessen Pluralität und Diversität angestrebt werden müssen – das Denken der »Multitude« (Negri/Hardt 2018, 122).[81] Damit gehen wiederum zwei Bedingungen bzw. Bewegungen einher: Weder geht es darum, die entstehenden Konflikte alle ›über einen Kamm zu scheren‹ und damit ihre Bedeutsamkeit und Singularität zu verkennen (und damit zu entpolitisieren), noch geht es darum, die Relationen zu ignorieren – die Wechselwirkungen und Verflechtungen. Mit Jean-Luc Nancy gesprochen gehe es aber deshalb umso mehr darum, singulär plural zu sein (vgl. Nancy 2016).

Was heißt folglich Politisch-Werden und Kritik ›heute‹? Wie wir merken, adressiert dies zwangsläufig auch die Frage, was mit diesem ›heute‹ einhergeht: ist damit das Heute der Klimakrise, des Rechtsrucks in Europa, der Migration gemeint oder das der unentwegten Produktion von sozioökonomischen Asymmetrien, das ›heute‹ der Corona-Krise und der damit einhergehenden wirtschaftlichen, psychosozialen,

81 Negri und Hardt führen weiter aus: »Liberation movements can no longer produce leaders – or, better, leadership is incompatible with the movements due to their challenges to authority, undemocratic structures, and centralized decision-making along with the critiques of representation and the practice of speaking for others.« (Ebd., 13) »Representation, like sovereignty, is necessarily founded on a relationship of unequal power of political decision-making. People claiming their own decision-making powers undermines both sovereignty and representation.« (Ebd., 27); Zum Konzept der Multitude vgl. ebd., 121f.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kulturellen Folgen, das Heute des Infragestellens von Positionen und Kategorien (was bedeutet es auch im Feld der Kunst ›Weiß‹ zu ›sein‹? Was bedeutet es ›Schwarz‹ zu ›sein‹? Was sind die Bedingungen dessen, jene ›Kategorien‹ anders zu denken)? Oder das Heute, in dem immer mehr Projekte gestartet werden und es dabei zu einer immer präsenteren Selbstverständlichkeit für Künstler:innen wird, dass Ausstellungsbeteiligungen nicht honoriert werden und auf diese Weise Strukturen der Prekarität reproduziert und verfestigt werden? Oder impliziert es nicht zuletzt auch eine weitere Kommerzialisierung und Produktivitätsnarration von Wissenschaft?[82] Und fällt das Kritische mit dem Politischen zusammen, und falls ja – wäre es eine Bewegung, die begrüßenswert wäre, oder weiterer Differenzierungen bedarf, um Handlungsfähigkeit auf eine ›ermächtigende‹ Weise zu denken, die nicht *per se* radikale Ungleichheiten produziert und gleichzeitig aber auch nicht verkennt, dass es Differenzen gibt (und zwar nicht im Sinne eines bedingungsglosen ›Es gibt‹, sondern als Resultate, die aber ernstgenommen werden müssen, weil sie zu Lebensrealitäten werden)? Ausstellung der Gleichgültigkeit kann also auch bedeuten, Kontroversen nicht zu scheuen, aber ein dynamisches Gefüge zu einem Verhandlungsfeld zu machen, auf dem Dinge nicht aufhören, in Bewegung zu sein und Referenzen zu produzieren – Referenzen, die Agilität, aber zugleich auch Nachhaltigkeit ermöglichen.

7. Fazit

Fassen wir die erfolgten Ausführungen zusammen, dann stellt sich vor allem ein bestimmtes Moment als besonders prägend heraus – die unabdingbare, ineinandergreifende Verflechtung zwischen der Frage nach dem Status des Institutionellen, dem Verständnis von Kunst sowie der Ausstellung als einer Existenzweise, die nicht bloß beiläufig oder sekundär als ›passiver Rahmen‹ dient, sondern ganz entscheidend die aufgeworfenen Fragen und Verhältnisse mitverhandelt und mitkonfiguriert. Die Frage nach dem *Ob* des ›Zeigens‹, ›Rezipierens‹ und ›Produzierens‹ ist aufs Engste mit der Frage nach dem *Wie* dessen verknüpft und rückt unentwegt die Notwendigkeit einer Sensibilisierung und Vergegenwärtigung dessen in den Fokus. Welche Bedingungen und welche Effekte lassen sich nachzeichnen? Was steht zur Verhandlung und welche Epistemologien von Macht sind auf welche Weise präsent? Welche Kontexte, Matrizen, Narrationen aber auch Figurationen ereignen sich und lassen sich verzeichnen? Mit dem Parameter der Referenz sowie der Fokussierung auf Praktiken und Prozesse des Institutionalisierens erarbeitete das Kapitel einen Ansatz, der zweierlei ermöglicht: Sowohl ein kritisches Verhandeln von Strukturen bzw. Referenzverhältnissen, die Ausstellungen (re-)produzieren bzw. in die

82 Siehe zur Themaik des Nutzens im Verhältnis zur Muße etwa Kirchner 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sie wiederum selbst involviert sind als auch ein Herausstellen des Potentials der Existenzweise Ausstellung, die es auf eine ganz spezifische und singuläre Weise vermag, Verhältnisse (selbst-)reflexiv sichtbar zu machen und neue Verbindungen und Handlunsgfelder zu schaffen.

Nach all den aufgeworfenen Thematiken, nach dem Kartografieren eines dichten und zugleich dynamischen Gefüges, das Fragen nach Institutionen und Institutionalisierungen genauso umfasst wie Fragen nach Blickregimes, Kanonisierungen und Wissensproduktionen, muss ein Fazit vor allem im Sinne eines verweisenden Ausblicks verstanden werden – zu viele Dinge sind in Bewegung. Mag es einerseits beunruhigend wirken, zeugen die gegenwärtigen Entwicklungen (wie etwa das Infragestellen von kuratorischen Praktiken und Formaten, das Verhandeln von Arbeitsformen und nicht zuletzt die Frage nach Machtverhältnissen und Verteilungen) zumindest davon, dass sich aktuell etwas tut. Und nur da, wo es Konflikte gibt, wo Gleichgültigkeiten markiert werden können – nur da sind auch Handlungsmöglichkeiten denkbar. Fernab der Unschuldsbestrebungen (wie Haraway diese problematisiert) ist es umso entscheidender, die Eigenpositionierungen zu befragen und zu situieren – fragmentarisch und partiell. Verantwortung zu übernehmen bedeutet folglich auch, das Politische nicht mit Politik zu verwechseln und nicht daran zu glauben, das Politische würde ›aus Gesetzen, Anträgen und Parteikonstellationen‹ bestehen. Deshalb gilt es den Blick für Machtlogiken und Epistemologien zu sensibilisieren: für all jene Praktiken und Konfigurationen, die nach Verhandlungen streben und sich nicht zuletzt in jedem Ausstellungsplakat, jedem Förderungsantrag und jeder Rezension widerspiegeln. Auf welche Weise dies aber geschieht – eben da müssen die Fragen ansetzen.

Mit erneutem Blick auf Contemporary And und ihrer Aufforderung *›to unfinish the unfinished business‹* schließt das Kapitel deshalb, daran orientiert, mit folgenden Fragen:

Wen meint dieser Text, wenn er von einem »Wir« spricht? Wen (und was) adressiert und wen schließt er aus? Wen setzt der Text als Leser:innen voraus? Welche Diskurse reproduziert der Text und welche lässt er damit außen vor? Auf welche künstlerischen Positionen und Ausstellungsprojekte greift der Text zurück? Wer wird dabei als jene »Ottonormalbersucher:innen«, aber auch «-künstler:innen«, von denen unentwegt gesprochen wird, vorausgesetzt? Von welcher Position heraus wird gesprochen? Was sind die Bedingungen dessen, dass dieser Text überhaupt entstehen kann? Welche strukturellen Privilegien aber auch Herausforderungen liegen dem zugrunde? Was können die Bedingungen, aber nicht zuletzt auch die Konsequenzen des Schreiben seins?

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

INTIMITÄT _ EXPONIEREN

Innen-/Außen-Verhältnisse herausstellen

1. Einleitung | S. 383
2. »Test Chamber: Isolation« | S. 386
3. Historische Kontexte | S. 392
   Zwischen öffentlich und privat | S. 392
   ›Intime Ästhetik‹ | S. 396
4. Exponieren | S. 400
   Falten | S. 405
   Das Extime | S. 411
5. Widerfahren | S. 415
   Pathos/Response/Diastase | S. 415
   Mit-Sein | S. 422
6. *différance*/Relationalität/Alterisierung | S. 428
7. Fazit | S. 433

1. Einleitung

Es können kleine Gesten sein, unscheinbare Berührungen, flüchtige Momente, die erst als Spur wahrnehmbar werden lassen, dass sich offensichtlich etwas ereignet hat. Kleine Irritationen beim Betreten eines Raums, ein leibliches Angesprochen-Werden von einem Fragment, ein unerwartetes Haften-Bleiben zwischen zwei Bildern. Versuchen wir all jene ephemeren Momente zu konturieren, dann wird vor allem ein Begriff präsent, den das Kapitel vorschlägt als einen Parameter im Kontext von Ausstellungen fruchtbar zu machen – der Begriff der Intimität. In Ausstellungssituationen versunken, fühlen wir uns plötzlich ertappt, beim Beobachten beobachtet, wir merken auf und lassen uns doch wieder auf die Situation ein. Im eigenen Beobachten präsent finden wir uns in einer verdichteten Verschränkung zwischen Rückzug und Exponiertheit wieder. Was in Ausstellungen passiert, ist demnach ein unentwegtes Überlagern zwischen jenem Unscheinbar-Entzogenen und dem Öffentlich-Sichtbaren. Ausstellungen produzieren ein stetiges Oszillationsverhältnis,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das Faltungen von Innen und Außen hervorbringt und zugleich aber auch ›ausstellbar‹ macht. Und so finden wir uns in einem unentwegten Kippen wieder, das sich mal fast unmerklich vollzieht und mal radikal die eigene Erfahrbarkeit dessen zur Schau stellt. All jene Momente ersucht der Begriff der Intimität aufzugreifen, indem dieser vor allem als eine Faltung zwischen Innen und Außen verstanden wird, als eine ambigue Überlagerung zwischen öffentlich und privat, die immer schon mit einem Zur-Schau-Stellen, einem Exponieren einhergeht.

Während der Terminus einerseits alltagssprachliche Konnotationen mitbringt, die primär subjektbezogen verstanden werden, macht der vorliegende Text eine Lesart produktiv, die sich nicht auf feste, apriorische Subjektpositionen bezieht, sondern nicht zuletzt einen enaktivistischen (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*) und ereignisphilosophischen Ansatz verfolgt. Im Hinblick auf unsere Auseinandersetzung mit Ausstellungen bezieht sich der Begriff der Intimität auf eine Ebene, die sich eher ereignet, als intendiert zu werden und vielmehr erspürt wird als kognitiv erschlossen. Intimität wird damit im Sinne eines ›Indikators‹ begriffen, der spurenhaft darauf verweist, dass sich etwas ereignet haben muss – auf ein Widerfahrnis, im Zuge dessen solche Unterscheidungen wie Innen und Außen überhaupt erst entstehen können. Damit wird Intimität als etwas verstanden, das nicht nur Verschiebungen markiert, sondern diese überhaupt erst initiiert und Verhältnisse produziert.

Mit Körperlichkeit, Materialität, Verletzbarkeit wie auch dem Verhältnis von An- und Abwesenheit operierend, geht Intimität mit Momenten von Faltungen, Verdichtungen und Entschleunigungen einher, die sich immer schon entziehen, in jenem Entzug aber – und darin besteht die besondere Spezifizität von Kunstausstellungen – zugleich selbst ›ausgestellt‹ werden. Intimität, die sich meist spurenhaft in kleinen Gesten konkretisiert, macht Relationen und Selbstverortungen ästhetisch-künstlerisch wahrnehmbar und reflektierbar. Doch geht es mit dem Erarbeiten des Intimitätsbegriffs nicht nur darum, diesen lediglich im Kontext eines ästhetischen Diskurses fruchtbar zu machen, sondern Intimität als Parameter in einer Qualität aufzufassen, die zugleich ethische und epistemologische Verhandlungsmomente ermöglicht. Damit geht folglich einher, dass jegliche Formen von Positionen erst daraus bzw. im Kontext dessen ›resultieren‹, sodass Intimität nicht zuletzt auch als eine ›Bedingung‹ des (Ver-)Antwortens und etwa auch des Politisch-Ökologischen verstanden werden kann (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*).

Wenn sich Ausstellungssituationen ereignen, geschieht dies zum einen *per se* in Relationen, insofern, als etwas erst in einer Verdichtung, einer Verknüpfung emergieren kann, woraus dann schließlich konturierbare Positionen resultieren (können), die der Verbindung nicht vorgängig sind. Zum anderen geht mit dem Relationalen ein Prozess der Abgrenzung und Alterisierung einher – als etwas, das ›uns‹ überkommt, eine Erfahrung der Differenz. Daraus ergibt sich eine unauflösbare Spannung, die sich im Kontext ästhetischer Erfahrung und damit auch im Kontext

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von Ausstellungen auf eine gesteigerte Weise zeigt, sind es doch vor allem die Situationen von Kunst, die es vermögen, Intensitäten zu generieren und zugleich den Prozess des Generierens als solchen zu markieren. Ästhetischer Erfahrung im Kontext von Kunst ist demnach *per se* eine Faltung inhärent, denn es geht nicht nur darum, Momente eines Überkommen-Werdens respektive einer Affizierung entstehen zu lassen, sondern die Situation jener Affizierung, die Präsenz eines Hier-und-Jetzt aufzugreifen, zu situieren oder gar mit ›auszustellen‹. Deshalb rückt das Kapitel den Begriff Intimität sowie die Praktik des Exponierens in den Fokus, wodurch nicht zuletzt auch jene Verschränkung zwischen Alterisierung und Relationalität neuverhandelt wird.

Ausgehend von Till Bödekers »Test Chamber: Isolation« (2020) werden zunächst Fragen nach einer Ambivalenz zwischen Öffnung und Abschließung aufgeworfen, die es uns ermöglichen werden, die ›Ausgestelltheit‹ bzw ›Ausstellbarkeit‹ von (ästhetischer) Erfahrung zum Thema der Auseinandersetzung zu machen. Jene Ambivalenz aufgreifend findet im dritten Teil des Kapitels – im Sinne einer *Zoom-Out*-Bewegung – eine begriffliche Konturierung von Intimität statt, die die Entwicklungen, Verbreitungen und Konnotierungen des Begriffs (kultur-)historisch nachzeichnet. Darauf folgt eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Exponierens als einer Praktik, die der Existenzweise Ausstellung auf eine spezifische Art eigen ist. Das Exponieren wird die Ambivalenz des Zeigens und gleichzeitigen Entrückens fokussieren, dessen Bewegung vor allem unter Rückgriff auf die Figur der Falte erfolgt. Im fünften Teil findet dann eine Beschäftigung mit Intimität im Sinne von Ereignishaftigkeit und Responsivität statt, die uns zu einer Auseinandersetzung mit dem triadischen Verhältnis von Diastase, Widerfahrnis und Antwort führen wird. Ausgehend von einem Verständnis, das ein Ineinandergreifen von Innen und Außen sowie Selbst- und Andersheit thematisiert, werden Fragen nach dem Verhältnis zwischen Bezug und Entzug aufgeworfen. Intimität wird im Zuge dessen als ein Aufklaffen beschrieben, aus dem jegliche Positionierungen als Metastabilisierungen resultieren, die jedoch nie homogen, ganz im ›Eigenen‹ sein können. Schließlich wird im letzten Teil des Kapitels ein Versuch unternommen, den Fokus explizit auf zwei Bewegungen zu lenken, die Intimität begleiten bzw. bedingen: das relationale Verknüpfen sowie das Differenzen erzeugende Beziehen bzw. Entziehen. Vor diesem Hintergrund findet ein Konturieren des Begriffs der *différance* statt, der uns zu Überlegungen führt, die es uns ermöglichen Relationalität und Alterisierung in einer Verschränkung zu denken und diese als eine entscheidende, mit Ausstellungen einhergehende Doppelbewegung zu markieren.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2. »Test Chamber: Isolation«

Durch das große Schaufenster der Hausfassade präsentiert sich der Raum hell ausgeleuchtet in einem Weißton. Auf der linken Seite des Raums, mittig platziert – ein weißer Metalltisch mit einer sich darauf befindenden Schreibtischlampe und einem weißen Stuhl dahinter, die dem Setting die Narration einer Empfangssituation verleihen. Die Wände, kachelartig in Segmente eingeteilt, zeigen Kohlezeichnungen und Schriftzüge, die wiederum innerhalb der jeweiligen Kachel verbleiben und damit nicht über ihre jeweilige ›weiße Zelle‹ hinausragen. Der Boden greift die geometrische Orientierung der Wände auf und gestaltet sich in einem Schwarz-Weiß-Schachbrettmuster, das den Blick auf eine mit einem Ikon versehene, weiße Tür im Hintergrund des Raums hingeleitet (s. Abb. 20).



Abb. 20: Till Bödeker: »Test Chamber: Isolation« (Ausstellungsansicht von Außen), 2020. © Kai Werner Schmidt, 2020.

Die Ausstellung »Test Chamber: Isolation« (2020), die im Nails Projectroom (vgl. Knapp Voith 2021) in Düsseldorf realisiert wurde, zeigt Arbeiten von Till Bödeker und greift – vor allem durch die Möglichkeit einer Deprivationssession in einem Isolationstank – die Thematik der Erfahrung des Selbst auf. Die auf zwei Räume

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verteilte Ausstellung bietet im ersten, auch von außen sichtbaren Raum, eine Art Empfangssituation, in der die Vorgehensweise erklärt wird und der formale Akt der Einwilligung stattfindet. Der zweite Raum, der sich hinter einer geschlossenen Tür verbirgt und einzeln betreten wird, umfasst eine aus drei Arbeiten bestehende Ausstellungssituation. Die Arbeiten *Go with the Flow* (2019) sowie *Take your Time* (2019) – zwei mit einem Captcha-Motiv bedruckte Handtücher –, die an der linken und rechten Wand hängen, rahmen gewissermaßen das ›Herzstück‹ des Raums, die Arbeit *Think outside the Box* (2020) – einen mit warmem Salzwasser befüllten Isolationstank (vgl. Bödeker 2021). Szenografisch begleitet wird das Setting außerdem von weiteren Objekten, die ihrem Status nach in einer stärkeren Ambiguität verweilen und zwischen Funktionsobjekt, Parergon und Kunstobjekt changieren: Hinweisschilder bzw. Ikons[1] an den Wänden, Behälter mit frischen Handtüchern sowie eine sehr präsente Vorrichtung direkt am Eingang in den Raum: ein gelb-roter Button, der betätigt werden soll, sobald die auf 60 Minuten ausgelegte Isolationssession losgehen kann.

Die Session – als Hauptteil der Arbeit *Think outside the Box* – besteht darin, dass eine Person (d.h. der/die Ausstellungsbesucher:in) einzeln den zweiten Raum hinter der Tür (s. Abb. 21) betritt, den Startbutton aktiviert und dann den Ansagen der damit verknüpften Audiovorrichtung folgt. Die Person hat demnach fünf Minuten Zeit um sich zu entkleiden und sich in den Isolationstank zu begeben. Hierfür muss eine kleine Beistellleiter an der Seite des Tanks hochgegangen werden, um über eine Luke in den Tank zu steigen. Innerhalb des Tanks wiederum müssen einige Stufen heruntergegangen werden, um dann, die Luke hinter sich schließend, in der Dunkelheit Platz zu nehmen – d.h. entweder im Salzwasser sitzend, oder aber mit dem ganzen Körper auf der Wasseroberfläche liegend.[2] Nach den fünf Minuten erlischt automatisch das Licht im gesamten Raum, sodass dieser in völliger Dunkelheit, die keinerlei visuelle Orientierung mehr zulässt, versinkt. Und während die Person in diesem Raum sich damit vollkommen einschließt und sich jeglicher Form von Sichtbarkeit entzieht, werden lediglich die Geräusche aus dem Tank zur Aufsichtsperson (respektive in dem Fall dem Künstler), die sich im ersten Raum befinden, übertragen.[3] Nachdem die 60-minütige Session nun abgelaufen, das entsprechende akustische Signal ertönt, das Licht wieder angegangen ist und die die Ausstellung besuchende Person in der angrenzenden Sanitäranlage die Salzkristalle einigermaßen vom Körper abgewaschen, abgetrocknet und wieder angezogen den Isolationsraum

1 Hierbei handelt es sich um Ikons, die darauf verweisen, an welcher Stelle die Kleidung abgelegt werden kann, wo sich die Handtücher befinden etc.

2 Da es sich um eine Salzlösung handelt, wird der Körper von der Flüssigkeit getragen, sodass dieser, sich in der Flüssigkeit befindend, mehr oder weniger frei ›schweben‹ kann.

3 Diese Übertragung dient in erster Linie der Sicherheit, bietet aber auch auf der ästhetischen Ebene einige spannende Ansatzpunkte.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verlässt, wird diese gebeten, ihre Eindrücke impulshaft auf einer der ›Kachel‹ an der Wand des ersten Raums mit einem Stück Kohle zu visualisieren. Im Verlaufe der Ausstellungsdauer füllen sich die Wände folglich mit Zeichnungen, wobei die Visualisierungen von abstrakteren Darstellungen bis hin zu figurativen Elementen oder auch Schriftzügen reichen.

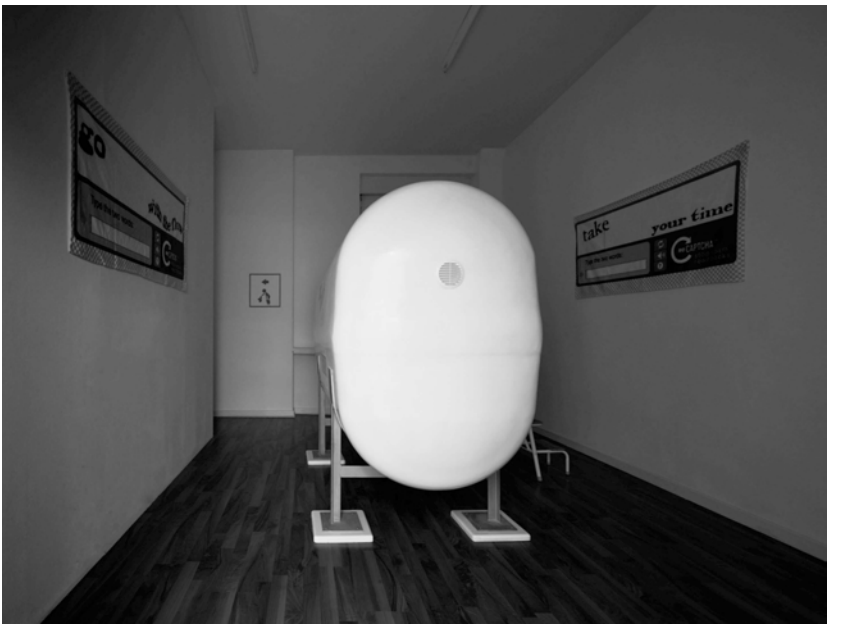


Abb. 21: Till Bödeker: »Test Chamber: Isolation« (Ausstellungsansicht zweiter Raum), 2020. © Kai Werner Schmidt, 2020.

Was die Ausstellung auf eine sehr markante Weise auszeichnet, ist eine unentwegte Faltung verschiedener Verhältnisse, die sich nicht zuletzt auch im räumlichen Setting widerspiegelt. So verhält sich die räumliche Aufteilung auf eine Weise, bei der der erste Raum gewissermaßen als ein doppelter Empfangsraum in Erscheinung tritt: Zum einen vollzieht dieser eine institutionalisierend-anweisende Geste, denn als formeller, von außen sichtbarer Raum, fungiert dieser beim Betreten des Settings als ein ritualisierter Empfangsraum. Zum anderen gewinnt dieser aber auch eine intrapersonell-stabilisierende Aufladung, denn nach der sehr inten-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

siven und durchaus desorientierenden[4] Isolationssituation entfaltet sich der Raum in einer auffangenden Geste, die eine Rekonturierung ermöglicht. An dieser Stelle macht sich außerdem ein weiteres Faltungsverhältnis bemerkbar, das die Ausstellung auf eine gesteigerte Weise produziert: eine Faltung von Innen und Außen. Die Zweiteilung der Räume konturiert ein klares Innen-Außen-Verhältnis, bei dem der erste Raum zu einem Raum des Öffentlichen, einem Raum des Außen, während der zweite Raum zu einem privaten Innenraum wird. Gleichzeitig faltet sich aber auch dieses Verhältnis weiter ein, denn beide Räume vollbringen weitere Innen-Außen-Teilungen, bei denen der erste Außenraum zugleich zu einem Innenraum im Verhältnis zur Straße und der zweite Innenraum zu einem Außenraum im Verhältnis zum Isolationstank wird. Auf diese Weise entsteht ein komplexes Bewegungsmuster, das einerseits mit deutlicher Trennbarkeit und gleichzeitig aber mit einer Infragestellung dessen operiert. Die Ausstellungssituation produziert demnach ein Szenario, das, neben den eher ›gewohnten‹ Rezeptionsmodalitäten wie dem Anschauen der Objekte, einerseits eine klar konturierte Experimentalsituation[5] mit deutlichen Anweisungen erzeugt, zum anderen aber auch Momente einer Unbestimmtheit hervorbringt, denn was in den angesetzten 60 Minuten passiert (es sei denn die Session wird vorher unterbrochen), kann in völlig unterschiedliche Richtungen gehen. Ob die Person sich überhaupt in den Tank reinbegibt, ob sie sich hinsetzt oder hinlegt, ob sie zu singen beginnt oder die Zeit in völliger Stille verbringt: All diese Momente gestalten sich auf eine situative Weise und erzeugen, inmitten einer klaren Anweisungsreihenfolge, Momente des Entzugs und Ausschweifens bzw. eines regulierten Deregulierens.

Von diesem markanten Setting ausgehend drängt sich uns nun die Frage auf, welche Implikationen jene Ausstellung im Hinblick auf unsere Auseinandersetzung aufgreift. Deutlich wird zunächst die auffallend explizite Ebene der Erfahrung, die bei »Test Chamber: Isolation« präsent wird. Während die Frage nach dem Erleben bzw. der Erfahrung (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*) *per se* Auseinandersetzungen mit Kunst inhäriert, wird diese auf eine sehr direkte Weise zu einem Verhandlungsmoment der Ausstellung. D.h. »Test Chamber: Isolation« übersteigt gewissermaßen unsere gewohnten Rezeptionsmodalitäten und implementiert eine Ebene der Auseinandersetzung, die eine primäre körperlich-leibliche Involvierung voraussetzt und zugleich aber auch – in der Emphase dessen – grundsätzlich auf

4 Die Situation kann natürlich auf eine ganz andere Weise erfahren worden sein und verweist hier in erster Linie auf das Erleben der Verfasserin, lässt sich dennoch aber auch von der szenografischen Situation ausgehend insofern als intensitätsgenerierend beschreiben, als hier eine visuelle Orientierung verunmöglicht wird und über eine lange Zeit keine weiteren audiovisuellen Reize hinzutreten.

5 Die Situation realisiert sich insofern in einer festgesetzten Rahmung, als es, neben der Vorab-Anmeldung mit einem klar definierten Zeitfenster, eine eindeutige Abfolge von Handlungsschritten gibt.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Momente von Intensitätserzeugung und Erfahrbarkeit von Kunst in Ausstellungssituationen verweist. Schauen wir uns zunächst die Modalitäten an, die sich im Hinblick auf den Ausstellungsbesuch, d.h. auf die Formen von ›Rezeption‹ ergeben, dann lassen sich folgende Konfigurationen anführen. Wie bereits angedeutet, bietet die Ausstellung die Möglichkeit einer primär visuellen sowie einer den Raum ›abgehenden‹, sensomotorischen Rezeption. Die Zeichnungen an den Wänden sowie die bedruckten Handtucharbeiten (*Go with the Flow*; *Take your Time*) können angeschaut werden und auch der Insolationstank kann im Sinne einer skulpturalen Arbeit aufgefasst und wahrgenommen werden. Handelt es sich zwar auch hier um Rezeptionsmodalitäten, die nicht von einem lediglich ›dekodierenden‹ Verhältnis ausgehen (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*, hier insbesondere Ausstellungsakt), kommt mit der Isolationssession eine weitere, sehr spezifische Form von ›Aktivität‹ bzw. ›Partizipation‹[6] hinzu. Die Ausstellung gestaltet sich damit insofern als eine partizipative, als sie durch das Auffordern zum Zeichnen eine direkte Betätigung anbietet bzw. verlangt, vor allem aber – durch die Session im Isolationstank – eine Ebene bietet, die über das Partizipative gar hinauszugehen vermag und eher ›propriozeptiv‹[7] wird. D.h. die körperliche Erfahrung wird nicht lediglich zu einem begleitenden Momentum, sondern zu jenem Punkt, der explizit in den Fokus gerückt wird. In der Überlagerung von bildlichen, installativen, skulpturalen, propriozeptiven aber auch performativen Qualitäten lässt die Ausstellung eine dichte Verflechtung von Thematiken entstehen, die implizit oder explizit darin verhandelt werden. Fragen, die dabei präsent werden, beziehen sich zum einen auf den Status der Objekte sowie die Weise des ›eigenen‹ Tätigseins darin. Das Setting der Ausstellung deutet an, dass sich hierbei Verschiebungen bzw. Überlagerungen ergeben, bei denen sowohl der Isolationstank als Objekt als auch der ›eigene Leib‹ in einer Transformation begriffen werden. Die Ausstellung führt folglich zu Kippmomenten, aus denen ein ›anders Werden‹ resultiert, das sich jedoch einer Greifbarkeit entzieht. Indem »Test Chamber: Isolation« zu einem performativ-propriozeptivem Tätig-Werden animiert, adressiert sie explizit die Thematik der Erfahrung, geht aber zugleich insofern darüber hinaus, als jene Erfahrung nicht lediglich ›gemacht‹, sondern auch ›kommunizierbar‹ gemacht werden soll. Das Erfahren findet demnach zum einen eine visuelle Materialisierung bzw. kommunizierbare Darstellung durch die Zeichnungen an den Wänden und wird zum anderen – und darin besteht einer der wesentlichen Momente – so gesehen mehrfach ›gerahmt‹: Das ›eigene‹ Erfahren wird zu einem deklamatorischen Akt, der zwar irgendwo im ›Verborgenen‹ stattfindet, zugleich aber ein radikaes Zur-Schau-Stellen, ein

6 Zur Diskussion der Begriffe der Partizipation und Interaktion vgl. Lind 2007.

7 Siehe hierzu das Projekt zur Propriozeption am Institut für Philosophie der HHU Düsseldorf (Projektleitung: Markus Schrenk, unter Mitarbeit von Isabelle Keßels und Till Bödeker, vgl. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2021b).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Exponieren erfährt. Und eben jene Ebene des Exponierens bedingt es ein Stück weit, dass es zu einer ästhetischen Erfahrung im Kontext von Kunst wird, und zwar nicht allein in einem institutionalisierenden Sinne, aber im Sinne der Produktion von Intimität, die zugleich jene deklamatorische, jene rahmende Geste benötigt. Etwas in »Test Chamber: Isolation« überkommt uns, etwas widerfährt uns, ohne dass deutlich markiert werden kann, was jenes etwas zu sein vermag. An irgendeiner Stelle findet eine kleine Verschiebung statt, eine Bewegung, eine Geste, eine Berührung: Plötzlich stellen wir fest, dass der Isolationstank als Funktionsobjekt zu einem nicht-konturierbaren, ambiguen Ding wird, dass offenbar etwas gekippt ist. Jenes Kippen kann sich beim Haften-Bleiben des Blicks an einem an der Wand hängenden Handtuch ereignen, im Moment der ersten Berührung des Fußes mit dem lauwarmen, zähflüssigen Salzkristallwasser oder beim plötzlichen Merken der rauen Oberfläche der Treppenstufe im Innern des Tanks, an der man sich anfänglich ängstlich festhält. Das Widerfahren vollzieht sich hier im ›Verborgenen‹, in einem geschlossenen Raum, der scheinbar eine extreme Form des Entzugs markiert, doch zugleich situiert sich jenes Verborgene in einem Setting, das der Situation eine Hyperfokussierung verleiht. Das Zurückgezogen-Private überlagert sich mit einer exponierenden Geste, die Erfahrung ›erfährt‹ ein Zur-Schau-Stellen und verweist damit erneut auf ein Faltungsverhältnis zwischen Rückzug und Offenlegung, Für-Sich-Sein und Außer-Sich-Sein. Wenn wir uns jenes Faltungsverhältnis genauer anschauen, dann zeichnet sich darin etwas ab, das – so die These – als eine genuine Praktik der Existenzweise Ausstellung beschrieben werden kann. Ausstellungen (und darin liegt ihre ›Unterscheidbarkeit‹ von anderen situativen Konfigurationen und Versammlungsarten) operieren demnach schon immer mit einer Überlagerung zwischen Momenten des Intensivierens und Überkommens – des Affizierens –, und zugleich des Metareflektierens bzw. des ›Zur-Schau-Stellens‹ dessen, wie implizit jenes auch sein mag. Diesen Gedanken folgend stellt jenes Überlagerungs- bzw. Faltungsverhältnis eine entscheidende Bewegung dar, die Ausstellungen inhärent ist. Und um diese Bewegung näher aufzugreifen, schlägt das Kapitel eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Intimität vor, mit dem Bestreben, diesen als einen Parameter des Ausstellens fruchtbar machen zu können. Denn, wie »Test Chamber: Isolation« andeutet, das sich meist in kleinen, unscheinbaren Gesten ereignende Überkommen-Werden geht offensichtlich mit einer komplexen Relation zwischen Präsent-Werden und Entzug einher. Und dieses ambivalente Verhältnis wird ebenfalls markant, sobald wir uns mit den kulturgeschichtlichen Entwicklungen des Begriffs befassen, die nun ins Blickfeld gerückt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3. Historische Kontexte

Zwischen öffentlich und privat

Sprechen wir über Intimität, dann schwingen damit assoziativ, wie bereits mit »Test Chamber: Isolation« nachgezeichnet, etwa Momente des Privaten, des Innigsten und Geheimen mit. Der Begriff suggeriert etwas Zurückgezogenes, das stets in einer Opposition zu einem wie auch immer gearteten Öffentlichen steht. Geht es wiederum darum, die Ausstellung als ›Sphäre‹ oder ›Milieu‹ zu kategorisieren, fällt beim eingehenden Nachdenken darüber auf, dass sie sich einer klaren Zuordnung entzieht. Wenngleich es sich um einen Bereich des Öffentlichen handelt, der bestimmte Regeln, Habitus und Normen impliziert (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), scheinen Ausstellungen etwas ›Eigensphärisches‹ zu kreieren, das nicht in der dichotomen Einteilung in ›öffentlich‹ und ›privat‹ aufgeht. So betonen auch Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister, dass die Ausstellung historisch betrachtet »das erste öffentliche Ritual [konstituiert], das sich explizit an das Individuum richtet (denn im Gegensatz beispielsweise zum Theater, das das Individuum als Teil eines Kollektivs anspricht, ist die Erfahrung des Kunstwerks als eine vereinzelte Begegnung konzipiert)« (von Hantelmann/Meister 2010, 10). Daneben stellen sie einen weiteren Punkt heraus:

> »Die Ausstellung als jener Ort, der sich unserem differenzierten Verhältnis zum Objekt widmet, wird immer mehr zu einem Ort, an dem es um die Erfahrung eines Verhältnisses zu sich selbst und zu anderen geht. Das künstlerische Objekt ist nicht länger Protagonist der Bedeutungsproduktion, sondern dient, wie es in den 1960er Jahren Robert Morris formuliert hat, vorrangig der Herstellung eines experimentellen Selbstbezugs.« (Ebd., 17)

Die Steigerung einer solchen Einzelerfahrung sowie eines expliziten experimentellen Selbstbezugs vollzieht – gewissermaßen in Analogie zu »Test Chamber: Isolation« – beispielsweise etwa auch die Arbeit *Solo* von Christian Falsnaes, die im Rahmen der Ausstellung »State of the Arts« (2020) in der Bundeskunsthalle Bonn entstanden ist (vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2020). In einem komplett weißen, fensterlosen, einwandig bespiegelten Raum werden wir als Besucher:innen barfuß einzeln für fünf Minuten ›uns selbst‹ (respektive der Installation) überlassen. Innerhalb einer deutlich gesetzten und klar konturierten Rahmung wird dadurch eine Sphäre der Privatheit und zugleich Unbestimmtheit erzeugt, denn was hinter der geschlossenen Tür passiert, dringt nicht nach ›Außen‹. Während die Arbeit zum einen die Thematik der klassischen Trias von Kunstobjekt/Künstler:in/Betrachter:in umspielt, die dadurch gewissermaßen in sich zusammenfällt, kommt zum anderen die Frage nach den Verhältnissen von

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

öffentlich/privat, offen/geschlossen bzw. geheim, gesetzt/unbestimmt, geteilt/isoliert etc. ins Spiel. Dass sich jene Verhältnisse jedoch nicht in einer Dichotomie auflösen lassen, wird deutlich, wenn wir uns die Installation als Ausstellungssituation anschauen. Mit einem Absperrständer abgegrenzt und von Wärter:innen reguliert, generiert das Ausstellungssetting einen deutlich konturierten Bereich mit einem ›Warteraum‹, der der Situation eine klare Kontrollkomponente verleiht. Damit gestaltet sich die Installation im Sinne einer Anweisung zum ›Privat-Sein‹. Der geheim-geschlossene, ›private‹ Raum wird dadurch selbst ein Stück weit zu einem systemisch kontrollierten Ort, sodass dem ›exklusiven‹ Im-Raum-Sein ein Moment des ›Exponierens‹ innewohnt. Die Ausstellungssituation generiert folglich eine Sphäre, die über eine Bestimmung von öffentlich und privat hinausgeht – eine Sphäre der Intimität. Mag das Intime assoziativ mit dem Privaten und Geheimen oder auch dem Sexuellen verknüpft oder gar gleichgesetzt werden, offenbart es, weit darüberhinausgehend, eine Qualität, die Ausstellungssituationen ausgehend von einem dichten Bündel an Parametern zu beschreiben vermag und damit sowohl die Ebene des ›Sphärischen‹, des ›Körperlichen‹ als auch des ›Institutionellen‹ in ihrer Verschränkung ins Blickfeld rückt. Im Hinblick auf Falsnaes' *Solo* oder Bödekers »Test Chamber: Isolation« entfaltet der Begriff die Möglichkeit einer Lesart, die das dichte Verhältnis von Relationen und Bezügen, die die Ausstellungssituationen produzieren, aufgreift und dabei sowohl die Ebene der körperlichen Adressierung, aber auch der Normierung sowie auch Emergenzmomente in den Fokus rückt.

Wie im Verlaufe des Kapitels gezeigt wird, ereignet sich das Intime vor dem Hintergrund eines ›Zur-Schau-Stellens‹. Einerseits unmerklich und geheim, geht es andererseits mit emphatischen Gesten einher, mit einem ›Exponiert-Werden‹. So führt auch Falsnaes' ›Installation‹ jenes Verhältnis von An- und Abwesenheit, (Sich-)Zeigen und Entziehen, der Anweisung und Selbstermächtigung vor. Damit deutet sich ein dichtes Gefüge an Momenten an, die allesamt all das umkreisen, was das Kapitel mit dem Terminus Intimität adressiert. Um aber Intimität als einen über die alltäglichen Konnotationen hinausgehenden Begriff zu schärfen, soll zunächst die Fülle an Bedeutungen und Bestimmungen, die mit Intimität als Terminus einhergehen, kultur- und begriffshistorisch nachgezeichnet werden.

In ihrer Monografie »Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der ›Intimität‹ auf dem Theater um 1900« (2001) stellt Marianne Streisand heraus, dass Intimität als Begriff vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass sich dieser einer genauen Bestimmung entzieht und sich auf unterschiedliche Disziplinen ›verteilt‹ (vgl. Streisand 2001, 11). Daraus resultiert nicht zuletzt auch seine ambivalente Stellung, denn während damit einerseits »eine Gegenwelt gegen die offizielle und politische Welt reklamiert werden soll, wird sie [die Intimität, Anm. d. V.] andererseits als Signal eines Rückzugs aus öffentlichem Engagement verdächtigt« (ebd.). Was Streisand in ihrer Arbeit vollbringt, ist zum einen das Nachzeichnen einer von vielen Verschiebungen geprägten Begriffsgeschichte von Intimität, zum anderen aber das Heraus-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stellen derer Bedeutung als einer kunsttheoretischen Kategorie im Zuge der Moderne (vgl. ebd.). Wie Streisand im Zuge dessen herausarbeitet, ist mit Intimität als Begriff »nicht ein einziger Diskurs anvisiert, in ihm kreuzen sich eine Vielfalt von Diskursen. Das Phänomen ›Intimität‹ reicht in die unterschiedlichsten geistes-, sozial- und rechtsgeschichtlichen, aber auch in medizin- und architekturhistorische Zusammenhänge – und nicht zuletzt auch in die Geschichte des ästhetischen Denkens.« (Ebd., 32) Gegenwärtig gäbe es vor allem eine auffällige Differenz zwischen alltagssprachlichem und wissenschaftlichem Gebrauch. Während die alltägliche Verwendung etwa in die Bedeutungsrichtung von »›vertraut‹, ›nah‹, ›geheim‹, ›geschlossen‹, ›innerlich‹ oder ›gemütlich‹« (ebd., 33) tendiert, ist damit im wissenschaftlichen Sprachgebrauch vermehrt primär Sexualität gemeint. Allen Bedeutungen scheint aber zumindest die Ebene des Privaten als Abgrenzung zum Öffentlichen und Politischen gemein zu sein (vgl. ebd., 34).[8]

Im Hinblick auf die Wortgeschichte weise Intimität starke Differenzierungen und ›Wanderungen‹ auf (vgl. ebd., 12). In der deutschen Sprache seien das Substantiv Intimität bzw. das Adjektiv intim verhältnismäßig neu und so gehe die deutsche Wortgeschichte »bis ins 18. Jahrhundert zurück, wo das Adjektiv ›intim‹ aus lateinisch ›Intimus‹ (= ›der innerste, vertrauteste, geheimste‹), der Superlativform von ›intra‹ (= innen) entlehnt wurde« (ebd., 67). Eine morphologische Verwandtschaft liege auch zum inzwischen veralteten, in der deutschen Rechtsprechung gebräuchlichem Wort ›Intimation‹, das aus dem spätlateinischen ›*intimatio*‹ (Bekanntmachung) abgeleitet wurde (vgl. ebd.).[9]

Das Auftauchen des Begriffs im Deutschen sei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in erster Linie in der Konstellation ›intimer Freund‹ zu finden. Dazu lasse sich auch der lateinische Begriff ›Intimus‹ (im Sinne von vertrauter Freund) ins Verhältnis setzen, doch machen sich hierbei deutliche Unterschiede bemerkbar. Wäh-

8 Für die 1990er Jahre – d.h. mehr oder weniger für die Entstehungszeit ihrer Monografie – konstatiert Streisand einen ›Intimitätsboom‹ im Sinne dessen, dass das Interesse für den skizzierten Bereich auf jeglichen Ebenen anstieg. Diese Beobachtung bindet Streisand vor allem an die sich zu der Zeit manifestierenden Schübe der Globalisierung, des Neoliberalismus, der Mobilisierung und Deterritorialisierung sowie des internationalen Arbeitsmarkts zurück (vgl. ebd., 34). Demnach lassen sich aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive Tendenzen nachzeichnen, die aber gleichzeitig aufs Engste mit dem Wandel von Intimität als Begriff einhergehen. So wäre auch aus der ›gegenwärtigen Schreibzeit‹ dieser Arbeit zu fragen, welche Verschiebungen und Verdichtungen sich nachzeichnen lassen. Diese Frage steht jedoch weniger im Zentrum der Auseinandersetzung, auch wenn sie stets präsent wird, wie beispielsweise bei der Frage nach den aktuellen Digitalisierungstendenzen (›virtuelle Ausstellungsformate‹ etc.) und dem Umdenken dessen, was Präsenz bedeuten kann (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*).

9 Streisand bezieht sich hierbei auf Kluge 1989. Im Englischen sowie Französischen fand diese sprachliche Entlehnung aus dem Lateinischem bereits vor dem 18. Jahrhundert statt und war zunächst vor allem in einem rational-sozialen Sinne gebräuchlich (vgl. ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rend ›intimer Freund‹ nicht zuletzt eine emotionale Ebene adressiere, bewege sich ›Intimus‹ viel stärker in der Sphäre des Institutionellen, sodass diesem geheimzuhaltende, diplomatische Aufgaben zufielen (vgl. ebd., 71).[10] Der Einzug ins Deutsche fand also, im Vergleich zu anderen Sprachen, eher zögerlich statt, sodass das Wort für eine längerer Zeit als fremd empfunden wurde. Zum Ende des 19. Jahrhunderts hin etabliere sich nach und nach vor allem die sexuelle Konnotation (vgl. ebd., 103) und auch in der Literatur lasse sich ein vermehrter Gebrauch nachzeichnen, der sich gern der Doppeldeutigkeit und Latenz bediente. Um 1900 erweitere sich das Gebrauchsspektrum jedoch wiederum so stark, dass »das Wort stets noch eine sprachliche Begleitung braucht, um richtig verstanden zu werden« (ebd., 108). Was um die Zeit von der Bedeutung her auf eine markante Weise hinzukomme, sei außerdem die Dimension des Räumlichen und Atmosphärischen (vgl. ebd., 109). Für die Zeit um 1900 könne Intimität demzufolge als ein ›dichter‹ Begriff von hoher Wertschätzung konstatiert werden, wovon ebenfalls verbreitet neu aufkommende Wortkomposita zeugen (vgl. ebd., 30).

Im Kontext des Diskurses um das Private erfuhr Intimität – kultur- und sozialhistorisch betrachtet – ein reges Interesse. Doch ist jenes Interesse von einer starken Polarität geprägt, denn, wenn wir uns auf die Relationsebene ›das Intime‹ vs. ›das Gemeinschaftliche‹ begeben, finden wir unterschiedliche Positionen, die das Intime entweder als ein erstrebenswertes Gut bzw. eine der wichtigen Daseinsmodalitäten des Individuums beschreiben, oder, im Gegenzug dazu, darin eine Form der Unterdrückung und des ›Intimisierungsdiktats‹ erkennen. Als einer der ›berühmten‹ Vertreter der zweiten Position kann etwa Richard Sennett mit seiner recht eindeutig betitelten Schrift »Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität« gelten, in der er die Übernahme einer einst in aller Stärke fungierenden Sphäre der Öffentlichkeit durch das Private beklagt, was nicht zuletzt zum ›Absterben‹ des öffentlichen Raums führte (vgl. Sennett 1991, 37). Jene Übernahme durch das Privat-Intime habe, laut Sennett, schließlich eine »destruktive Gemeinschaft«[11] (ebd., 459) zu Folge.[12] In ihrem Beitrag »Intimacy: A Special Issue« (1998) thematisiert auch Lauren Berlant die Verbindung

10 Wie Streisand vermerkt, sei Intimus »näher jenem Freunde verwandt, den Bacon in seinem Essay ›Of Friendship‹ beschrieben hat. Das ist ein Freund, der bei der Schärfung des eigenen Verstandes und Klärung des Verständnisses behilflich ist, der die Freuden verdoppelt und den Kummer halbiert, dessen moralische Ermahnungen ›the best receipt (best [I say] to work, and best to take)‹ […] seien.« (Ebd., 72; vgl. hierzu Bacon 1905, 67) Der intime Freund sei vielmehr das Resultat des 18. Jahrhunderts als des Jahrhunderts der Freundschaft und agiere auf einer emotionalisierteren und individualisierteren Ebene (vgl. Streisand 2001, 73).

11 Zur Thematik der Grenze von Gemeinschaft s. Plessner 1924.

12 So verweist Streisand darauf, dass Sennett ein nicht-intimes Modell von Öffentlichkeit entwarf, das sich zwar einerseits um eine Ideologiekritik bemühte (vgl. ebd., 48), andererseits jedoch viele der zentralen Begrifflichkeiten unreflektiert behandelte (vgl. ebd., 49) und zu-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hin zum Kollektiven, jedoch mit einer anderen Gewichtung: »Intimacy names the enigma of this range of attachments, and more; and it poses a question of scale that links the instability of individual lives to the trajectories of the collective.« (Berlant 1998, 283)[13] Dabei gehe es um das Problem, »how to articulate the ways the utopian, optimism-sustaining versions of intimacy meet the normative practices, fantasies, institutions, and ideologies that organize people's worlds« (ebd., 282).[14] Streisand hält im Kontext dessen fest: »In dem Auf und Ab, das die Bewertung von sozialer ›Intimität‹ politisch erfahren hat, läßt sich also eine Tendenz ausmachen: Großräumigen gesellschaftsverändernden Konzepten ist ›Intimität‹ eher fremd, während sie von den kleinformatigen, dezentraleren, stärker lebensweltlich und erfahrungsbezogenen Theorien hoch geachtet wird.« (Streisand 2001, 53)

›Intime Ästhetik‹

Eine weitere spannungsinduzierende Komponente ergibt sich, wie bereits ›angekündigt‹, durch eine Bedeutungsebene, die im Zuge kunsttheoretischer Reflexionen hinzukam: »1905 hieß es im ›Meyer‹ wie gewöhnlich, ›intim‹ bedeute ›innig, vertraut‹. Aber es wurde dem noch hinzugefügt, der Begriff sei gegenwärtig ›*auch ein Schlagwort der modernen Kunst*‹.« (Streisand 2001, 110) ›Intimität‹ genoss folglich um 1900, so Streisand, als Modewort ihre Blütezeit und wurde als das Hauptschlagwort der ›intimen Ästhetik‹ gefeiert. Der Diskurs einer ›intimen Ästhetik‹ manifestierte sich an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert (vgl. ebd., 12) und löste die Erwartung einer enormen Innovationskraft aus, die das Intime mit sich bringen sollte (vgl. ebd., 101). So durchzog der »künstlerisch-ästhetische Intimitätsdiskurs […] alle

dem Problemlösungen außer Acht ließ, die beispielweise fünfzig Jahre zuvor von John Dewey entwickelt wurden. Siehe hierzu etwa Dewey/Krüger 1996.

13 Zur Thematik von Intimität, Emotionalität und Kapitalismus s. auch Illouz 2007 sowie Luhmann 1982.

14 Streisand zeichnet in ihrer Untersuchung eine historische Ebene der Intimisierung im Sinne der Herausbildung einer Privatsphäre nach. So greift sie auf Philippe Ariés zurück, der in seiner Auseinandersetzung mit der »Geschichte der Kindheit« (1960) den symptomatischen Umstand beschreibt, dass die Darstellung von Hausinnenräumen in der Malerei seit dem 17. Jahrhundert nach und nach zunahm. Damit geht für das 17. und 18. Jahrhundert, sowohl seitens Ariés als auch seitens Jürgen Habermas, die Diagnostizierung einer Intimisierung des »menschlichen Lebens in Zentraleuropa [einher], die in Zusammenhang gebracht wurde mit der Herausbildung der bürgerlichen Familie und einer zunehmend abgeschotteten Privatheit« (ebd., 39). Siehe hierzu Ariés 1990 sowie Habermas 1971. Eine konträre Auffassung vertrete dagegen etwa Hans Peter Duerr (vgl. Duerr 1990), der in seiner primär Sexualität betreffenden Untersuchung für die Unveränderlichkeit des Intimen argumentiert und sich etwa, wie Streisand erwähnt (vgl. Streisand 2001, 39f.), gegen Norbert Elias (vgl. Elias 1990) ausspricht.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Künste im Kontext der ›Moderne‹, hatte sein Zentrum aber im Bereich der Dramatik und des Theaters« (ebd., 12).[15] Während das Intime einerseits die ›Moderne‹ begleitete, führte es gleichzeitig »ein eher ›subkutanes‹ öffentliches Dasein. Das ›Intime‹/die ›Intimität‹ wurde nie zum offenen Kampfbegriff der künstlerischen und intellektuellen Avantgarde […]« (ebd., 15) und genoss vielmehr, wie Streisand in Anlehnung an Thomas Kuhn beschreibt, den Status eines präparadigmatischen Begriffs (vgl. ebd.; vgl. Kuhn 1997). Im Hinblick auf die kulturellen respektive soziopolitischen und psychosozialen Umstände führt Streisand in ihrer Auseinandersetzung folgende Punkte an: »Die Suche nach der ›Intimität‹ in der Kunst begann zu einer Zeit, da sie außerhalb der Kunst – in den unpersönlichen Strukturen der Gesellschaft – bereits chancenlos erscheint. Das Krisenhafte der Zeitstimmung um 1890 ist allgegenwärtig. Die industrielle Revolution war in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einem ersten Höhepunkt gelangt.« (Streisand 2001, 113) Das Lokale wurde durch die Internationalisierung des Kommunikations- und Verkehrswesens relativiert, das Zeitalter der Massen wurde mehr und mehr präsent sowie auch der damit einhergehende Schock (vgl. ebd.). Die ›glaubensarme Generation‹ (vgl. ebd., 114) wurde nun der Dynamisierung sowie Flexibilisierung ausgesetzt respektive auch den Freiheiten, Ängsten und Anforderungen an ein neues, ›modernes‹ Subjekt (vgl. ebd.).[16]

In der bildenden Kunst machte sich die Fokussierung der Intimität auf unterschiedlichen Ebenen bemerkbar. Als Terminus wurde ›intim‹ erstmal im Kontext von ›*paysage intime*‹ verwendet, einer von der Künstlerkolonie »Schule von Barbizon« kreierten Strömung der Landschaftsmalerei (vgl. ebd., 116).[17] Was dabei im Vorder-

15 Im Hinblick auf das Theater führt Streisand aus: »Das Projekt einer ›intimen Ästhetik‹ in seinem zentralen Theaterbereich war der Entwurf eines ›Gesamtkunstwerks‹, das auf allen Ebenen des kunstkommunikativen Prozesses angesiedelt war: der Dramaturgie der Texte; der Architektur und Atmosphäre beziehungsweise Stimmung der Spiel- und Zuschaustätte; der besonderen Form einer Semiöffentlichkeit, die zwischen Bühne und Publikum als einer spezifischen ›Gemeinschaft‹ etabliert werden sollte; der Spielweise, Sprache, habituellen und visuellen Angebote durch die Darsteller sowie der bühnentechnischen und bildkünstlerischen Voraussetzungen. Das Projekt einer ›intimen Ästhetik‹ auf dem Theater stellt den Versuch einer umfassenden Synthese der verschiedenen Künste dar.« (Ebd., 12)

16 Streisand führt weiter aus: »Beide Termini – ›Intimität‹ und ›Moderne‹ – wurden nicht als Gegensätze empfunden, wie man annehmen könnte, sondern das künstlerisch ›Intime‹ ergänzte das künstlerisch ›Moderne‹ zunächst.« (Ebd., 128)

17 Die Künstlerkolonie »Schule von Barbizon« verortete sich im Wald von Fontainebleau nahe Paris und befasste sich, wie Streisand anführt, mit französischer Landschaftsmalerei, »die einerseits auf den (vor allem englischen) Romantikern fußte und andererseits den Impressionismus vorbereitete« (ebd.). Namentlich lassen sich hier etwa Jean-François Millet, Jean-Jacques Rousseau, François Daubigny, Camille Corot, Narcisse Dias de la Pena, Jules Dupré sowie Constant Troyon anführen, die allesamt innere Emigration *à la* zurück zur Natur im Sinne einer Gemeinschaftsutopie anstrebten (vgl. ebd., 117).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

grund stand, war eine Gemeinschaftsutopie, die die Natur nicht heroisieren sollte, aber einem subjektiven Blick und einer offenen Arbeitsweise im Freien folgen (vgl. ebd., 117f.). Diese Bestrebungen kulminierten folglich allesamt im Begriff des Intimen:

> »Das Stichwort ›intim‹ wurde nach 1890 – in Deutschland wie in Frankreich – beinahe inflationär für künstlerische Zwecke genutzt. So werden jetzt beispielsweise wohl die Gemälde der in den neunziger Jahren neugegründeten Künstlerkolonien Worpswede und Neu-Dachau als ›intime‹ bezeichnet als auch die Gemeinschaft der Maler selbst als eine der ›Intimisten‹.« (Ebd., 121)[18]

Dass sich diese gesteigerte Präsenz und Verbreitung des Intimitätsbegriffs auch auf der Ebene von Ausstellungen zeigte, machte etwa das Herausbilden eines sich nach und nach ausbreitenden impliziten ›Katalogs‹ bemerkbar, der sich zu jener Zeit im Kontext der ›intimen Ästhetik‹ abzeichnete. So geht Streisand auf die Ausführungen des Schriftstellers André Gide ein, der einige dieser Punkte wie folgt zusammenbringt:

> »[…] 1. ein enges, direktes Gespräch zwischen Künstler, seinem Werk und dem Betrachter; 2. das Sprechen aus dem ›Innersten‹, wobei die Außenwelt nur ein ›Vorwand‹ ist; 3. die leise Rede, fast ein ›Wispern‹, 4. das ›Sich-Jemandem-Anvertrauen‹ und schließlich 5. den Zuschauer/Betrachter dazu zwingen, sich zu ihm ›hinzubeugen‹, um ihm zuzuhören beziehungsweise zuzuschauen.« (Ebd., 123; vgl. Gide 1905, 428)

Des Weiteren wird auch das Aufkommen von Sezessionen als ›intime Organisationsformen‹ (vgl. Streisand 2001, 125) herausgestellt. Gekoppelt an ebenso ›intime‹ Präsentationsformen (vgl. ebd., 126) wurden die Sezessionen durch die Vorstellung einer Gemeinschaftsutopie geprägt, die sich in Opposition »zu den existierenden Salons mit ihren teilweise willkürlichen Auswahlkriterien und zu den als konservativ begriffenen Akademien der Künste [stellte]. Die Sezessionen waren Oppositionen im Zeichen der ›Moderne‹.« (Ebd., 125) Die Verweigerung, sich ›-Ismen‹ zuordnen zu lassen, ging zugleich einher mit einer ›intimen Behaglichkeit‹, denn erst dadurch könnte die Kunst ›wahrlich‹ erfahren werden (vgl. ebd., 126). Dies spiegelte sich zudem auch in der eher als gemütlich zu beschreibenden Verkaufssituation

18 Wie Streisand herausstellt, wurde das »französische ›intimiste‹ […] [von] Joris-Karl Huysmans 1881 erstmals in einem Artikel über ›L'art moderne‹ verwendet, ›qualifiant une peinture qui évoque des scénes d'interieur‹« (Rey 1992, 1045, zit.n. ebd., 121). »›Intimisme‹ wurde in den 90er Jahren in Frankreich neu geprägt für Gemälde von Pierre Bonnard und Edouard Vuillard, die in dieser Zeit entstanden waren.« (Ebd. 122)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wider: »Der Charakter des neuen Ausstellungslokals erinnert in keinem Zuge an eine Verkaufshalle. Kein Zimmer ist überfüllt […]. Das Trauliche und Heimische der Zimmer wird noch gehoben durch den Friesstoff des Fußbodens, der den Schall der Schritte dampft, und mit perlgrünem Plüsch überzogene, behagliche Ruhebänke und Lehnstühle […].« (Ebd., 127; s. hierzu Teeuwisse 1986) Damit ging der Begriff der Intimität im 20. Jahrhundert dazu über, eine Beschreibungskategorie für Orte und Atmosphären im Sinne eines Ambiente zu sein und schließlich die Konnotation ›wohlig‹ nach sich zu ziehen (vgl. ebd., 329). Und wie bei vielen Paradigmen und Phänomenen hatte sich damit auch das Innovationsprinzip von Intimität mit der Zeit abgetragen (vgl. ebd.) und wurde allmählig ab 1908/1909 von einem nächsten ›Paradigma‹ abgelöst – dem Hang zur Monumentalität (vgl. ebd., 330). Damit wurde Intimität auf die Ebene einer Kategorie unter anderen verlagert und verlor ihren exzeptionellen Status.

Vor dem Hintergrund dieses historischen Exkurses geht es der vorliegenden Arbeit jedoch, wie bereits vorgezeichnet, weder darum, die Intimität als ›Epoche‹ wieder aufleben zu lassen (im Sinne eines auf Ausstellungen bezogenen Revivals des Zurückgezogenen und nach Innen Gerichteten), noch den Begriff einer ›intimen‹ im Sinne von ›wohligen‹ Atmosphäre von Ausstellungssettings in den Fokus zu rücken, sondern vielmehr als Begriff erneut zu schärfen und im Hinblick auf Ausstellung als Existenzweise fruchtbar zu machen. Wie der hauptsächlich auf den Untersuchungen von Marianne Streisand basierende Exkurs zur Begriffsgeschichte sowie dem Wandel der Konnotationen aufzeigt, bietet Intimität in ihrer Ambiguität ein enormes Spektrum an Momenten, die allesamt (in je unterschiedlichen Konstellationen) im Fokus der Arbeit und damit auch in der vorgeschlagenen Auseinandersetzung mit Ausstellungen stehen. Indem Intimität sowohl die emotional-affektive, als auch die institutionell-soziale Ebenen miteinander verknüpft und das Verhältnis von öffentlich und privat sowie innen und außen überlagert bzw. auf eine gefaltete Weise verhandelt, bietet der Begriff ein starkes Potential um all jene Modalitäten aufzugreifen, die präsent werden, sobald es um Ausstellungen geht: etwa Fragen nach der körperlichen Adressierung, der institutionellen Einbettung, den Konfigurationen des Räumlichen, den Zeitverhältnissen etc. Deshalb soll im folgenden Verlauf des Kapitels Intimität als ein Parameter entwickeln werden, der Momente von Faltungen und Überlagerungen ins Blickfeld rückt und damit bestimmte Grenzziehungen in Frage stellt bzw. reflektiert. Als teilender und zugleich versammelnder Modus wendet sich Intimität ebenfalls an Thematiken des Gemeinschaftlichen bzw. Gemeinsamen (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) und fokussiert sich aber in erster Linie auf Prozesse von (Meta-)Stabilisierungen sowie einem unentwegten Verhandeln von Positionen, aus denen ›Selbst‹ und ›Andere‹ als überlagerte, ephemere Phänomene resultieren. All jenen Prozessen und Bewegungen soll nun im folgenden Verlauf des Kapitels nachgegangen werden, indem Intimität insbesondere in der Verschränkung mit dem Moment des Exponierens gedacht wird, gleichzeitig

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

immer wieder rückbesinnend auf die etymologischen Polyvalenzen von Intimität als Begriff.

4. Exponieren

Im 2019 erschienenen Essay »Vom Intimen. Fern der lärmenden Liebe« setzt sich François Jullien mit dem Begriff des Intimen auseinander und beschreibt diesen folgendermaßen: »Intim wird das genannt, was ›im tiefsten Inneren eines Wesens beschlossen ist‹; so spricht man von einer ›intimen Bedeutung‹ oder der ›intimen Struktur gewisser Dinge‹. Es ist aber auch das, ›was durch das Zuinnerste eng verbindet‹: intimer Bund, intime Beziehungen haben, mit jemandem intim sein.« (Jullien 2019, 19)[19] Damit verweist Jullien nicht zuletzt darauf, dass dem Begriff des Intimem zwei Bedeutungen inhärent sind, die mehr oder weniger nebeneinander existieren: »[…] (1) dass das Intime das Wesentlichste, zugleich das Zurückgezogenste und für alle Verborgenste ist; (2) dass das Intime das ist, was [einen] am tiefsten mit dem Anderen verbindet und mit ihm zu teilen veranlasst« (ebd., 20). Das Intime kann demzufolge nicht lediglich auf Komplizenschaft reduziert werden, denn ob wir nun der ersten oder der zweiten Bedeutung folgen – es übersteigt »doch letztlich jegliches Kalkül und Ziel« (ebd., 18).[20] Der Begriff des Intimen operiert folglich stets mit einem Verhältnis von Innen und Außen. Doch während für das Außen soweit kein Superlativ existiere, lasse sich für das Innen eine Steigerung anführen:

> »[…] ›intim‹ [bzw. im Deutschen ›innerst‹]. *Intimus* heißt in Latein das, was ›sehr‹ oder ›am weitesten innen‹ ist. […] Denn das Intime ist der Intensiv oder die Radikalisierung eines Inneren, entzieht sich in diesem eben auch diesem selbst und den Blicken der anderen, *zugleich* aber besagt das Intime genauso sein Gegenteil: Die Einigung mit dem Anderen, die ›intime‹ Vereinigung, Außen wird damit Innen, ›das Innerste‹, und bringt das Ansinnen eines Teilens hervor. Das ›Intime‹ vollzieht von einer Bedeutung zur anderen diese Umkehrung: Das, was zuinnerst ist – weil

19 Hierbei verweist Jullian auf das Wörterbuch ›Le Robert‹ (vgl. ebd., 19), jedoch ohne genaue Angaben.

20 Jullien führt weiter aus: »›In-tim‹ [auf Französisch *intime* geschrieben], ist ein schönes Wort im Französischen. ›In‹, das öffnet, hebt die Stimmlage, gibt eine helle Tonfarbe, das *i* mit Konsonanten hat Resonanz. Das folgende ›-tim‹ faltet zusammen, umschließt sanft diesen Elan – diesen Akzent – und macht ihn diskret. Das im Französischen am Ende stehende stumme *e* vergeht ins Unbestimmte, es lässt murmeln. Einerseits wirken die zwei Silben wie ein Echo aufeinander, das Ausatmen antwortet dem Einatmen, andererseits aber geht das nicht ohne einer (sic!) gewissen Asymmetrie: Der kurzen Hochlage, die den Effekt einer Aufforderung bewirkt, folgt ein Absinken der Stimme, die diesen absorbiert und gedämpft verlängert.« (Ebd., 33)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> es zutiefst Inneres ist, das Innere bis an sein Limit bringt –, ist das, was damit zugleich eine Öffnung zum Anderen auslöst; als das, was die Trennung aufhebt, eine Durchdringung provoziert.« (Ebd., 21)

Trotz der begrifflichen Divergenzen besteht das Produktive indes gerade darin, die beiden Bedeutungen nicht getrennt voneinander zu behandeln, sondern die Intimität vielmehr – und darin besteht einer der Grundgedanken dieses Kapitels – als eine Faltung zu denken. Wie Jullien in seinem Essay deutlich macht, geht mit Intimität ein Wanken von Innen und Außen einher (vgl. ebd.): »Während es sich in sich selbst zurückzieht, bedarf es ›des Anderen‹ […], dass es in dieses Innen eindringe, sich dort mit ihm verbinde und sich darin einmische und die Abgrenzung von innen/außen somit verschwindet.« (Ebd., 24)[21] Diese Weise bezeichnet Jullien als »Kippen« – das Kippen von einem »Außen in ein gemeinsam geteiltes Innen« (ebd., 181).[22] Sowohl der Rückzug als auch das Teilen sind dem Intimen damit inhärent, oder, wie Jullien ausführt, »aus der Tatsache der Möglichkeit des Rückzugs entsteht der Anreiz zum Teilen« (ebd., 24), sodass damit ein Verlangen nach Überschreitung einhergehe (vgl. ebd., 25). Die Öffnung nach dem Außen ist aufs Engste mit der Vertiefung des Innen verknüpft, was zwangsläufig eine Ambivalenz produziert (vgl. ebd., 25f.). Das Intime gestaltet sich als etwas Unerhörtes und Unfassbares, als eine »Verlockung nach Unbekanntem und Hingabe« (ebd., 29). Deshalb sei es aus sich heraustretend und expansiv (vgl. ebd.).

Wenn wir vor dem Hintergrund dieser Überlegungen von Intimität als einem Parameter der Existenzweise Ausstellung sprechen wollen, dann markiert dieser Begriff der Intimität ein Verhältnis, das offenbar mit einer Überlagerung operiert: einem Ineinandergreifen von Innen und Außen. Folglich hantieren Ausstellungen mit Grenzziehungsmomenten und initiieren im Zuge dessen ein Spiel, bei dem sich Zeigen und Entziehen unentwegt neu ausrichten. Deshalb gilt es nun einen Prozess bzw. eine Praktik explizit in den Fokus zu rücken, die mit dem Parameter der Intimität einhergeht: die Praktik bzw. das Moment des Exponierens. In ihrem Beitrag

---

21 Hierbei muss erläutert werden, dass Jullien in seinen Formulierungen den Gedanken zum Ausdruck bringt, man würde sich selbst ›abhanden kommen‹ (vgl. z.B. ebd., 175f.). Die vorliegende Arbeit macht jedoch den Vorschlag, gerade nicht von einer ›vorherigen‹ Festigkeit auszugehen, die zu einer Selbstaufgabe führt (s. hierzu Ausführungen im Zuge des Begriffs der *différance* im letzten Teil des Kapitels).

22 An dieser Stelle ist es notwendig zu betonen, dass Julliens Ausführungen sich primär auf ›zwischenmenschliche‹ Verhältnisse beziehen. Das Kapitel schlägt jedoch vor, mit dem Parameter der Intimität jegliche Formen von Relationen zu fokussieren. Das intime Zwischen wird folglich nicht als ein ›Zwischen-zwei-Subjekten‹ begriffen, was uns nicht zuletzt zu der Frage nach der akteuriellen Kraft von Dingen, aber auch von Ausstellungen führt (s. hierzu das Kap. *Objekt_Konfigurieren* sowie den Begriff des Ausstellungsakts im Kap. *Präsenz_Erscheinen*).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Figuren der Deaktivierung« (2016) thematisiert Kathrin Busch jenes Moment des Exponierens, unter Rückgriff auf Agamben, wie folgt:

> »Für Agamben artikulieren sich in Kunstwerken eben diese Momente des Nicht-Handelns oder Nicht-Könnens, von denen das Subjekt ansonsten entfremdet ist. Dadurch wird es – wie man formulieren könnte – exponiert. In der Kunst wird dasjenige ausgestellt, demgegenüber der Mensch seinerseits exponiert ist. Er ist all demjenigen ausgesetzt, was den Raum seines Handelns und Tuns absteckt: sowohl er- als auch verunmöglichend. Dieses ursprüngliche Exponiert-Sein offenzulegen oder hervorzubringen, könnte man als das eigentliche Anliegen von Ausstellungen bezeichnen.« (Busch 2016, 35)

Exponieren sei damit eine grundlegende Praktik des Ausstellens, die ein Aussetzen impliziere, denn diese generiere ein ›Arretieren‹[23], das nicht lediglich ein Stilllegen bedeutet.[24] Mit Exponieren geht folglich ein Prozess einher, der anders zu operieren scheint als ein ›Zeigen‹ oder ›Sich-Zeigen‹, denn dieser verweist auf ein Heraustreten, das eine Entzugsgeste mit Momenten des Sichtbar- bzw. Öffentlich-Werdens vermegt.[25]

Wenn wir den Begriff der Intimität vor diesem Hintergrund nachzuzeichnen versuchen, dann wird deutlich, dass sich dieser vor allem in einer Ambivalenz bemerkbar macht. Und so wie sich der intime Bezug erst durch einen Entzug *et vice versa* einstellen kann, offenbart sich, dass das ›zurückgezogene‹ Intime einer (sich) ›exponierenden‹ Geste bedarf. Um jene Geste näher zu bringen, führt der Text von Jullien einige kulturhistorische Bezüge an, die diese Ambivalenz des Intimen greifbar werden lassen. Als ein kontrastierendes ›Beispiel‹ zum Intimen führt Julliens Text zunächst das Drama des Antiken Griechenlands an, bei dem die Rührung zu einer zentralen Figur wurde, und zwar in Form des Pathetischen, das jedoch keinerlei wechselseitige Öffnung beanspruchte (vgl. Jullien 2019, 55):

---

23 Siehe hierzu außerdem Busch et al. 2016. Zum Moment des ›Befremdens‹ im musealen Kontext s. außerdem Sloterdijk 2014.

24 Etymologisch betrachtet weist ›Exponieren‹ etwa folgende Bedeutungen auf: »›herausheben, hervortun, aussetzen, preisgeben‹, spätmhd. *exponieren* ›auslegen, erläutern‹ (14. Jh.), mnd. *exponēren* ›ausstellen‹ (15. Jh.), mnl. *exponeren* ›erklären, deuten‹, entlehnt aus lat. *expōnere* (*expositum*) ›öffentlich ausstellen, darlegen, preisgeben, aussetzen‹; zu lat. *ponere* (*positum*) ›stellen, setzen, legen‹ und ex- (s.d.). Im Sinne von ›auslegen, erläutern‹ noch Anfang 19. Jh.; doch setzt bereits im 18. Jh. die heutige Bedeutung ein, vgl. auch das häufig gebrauchte exponiert Part. adj. ›herausgehoben, wichtig, (Gefahren) ausgesetzt‹ (20. Jh.)« (»exponiert«, Pfeifer et al. 1993).

25 Siehe hierzu ebenso Nancy 2007. Besonders reizvoll ist dabei das implizite Wortspiel, das jedoch lediglich im Französischen funktioniert: ex-peau-sition (*peau* – franz. ›Haut‹).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Die Griechen haben das, was ich mit einem einzigen Begriff das *Pathetisch-Rhetorische* nenne, entwickelt, d.h. vor allem jegliche Kunst, etwas zu ›exponieren‹, zu ›präsentieren‹, die *ekphrasis*, jene Kunst, systematisch einen Fall zu konstruieren und diesen demonstrativ, überzeugend, bewegend, möglichst ›präsent‹ zu machen mit einem Maximum an Klarheit und Intensität (die *enargeia*); nicht entwickelt dagegen haben sie aber – und das entdecken wir nun plötzlich –, was dem diametral entgegengesetzt ist und umfassend als das ›Intime‹ bezeichnet werden kann.« (Ebd., 58)[26]

Jene Thematik der ›exponierenden Rhetorik‹ wird auch bei Rousseau[27] auf eine ambivalente Weise präsent. In Rousseaus Bekenntnissen, die durchaus das »Dispositiv des Augustinus [bewahren], das für lange Zeit das große Modell für das europäische Denken geblieben war« (ebd., 81)[28], sieht Jullien eine entscheidende Wendung der Moderne, weil Rousseau eine Beziehung zu einem Du aufbaut, doch »dieses ›Du‹ beginnt nun sich von Gott, der es hergebracht hatte, zu lösen. Diese Loslösung ist, wie man weiß, die Geschichte unserer Moderne, die mit Rousseau beginnt.« (Ebd., 81) Im Intimen bedarf es notwendigerweise einer Zweisamkeit, es ist ein ›Du‹ notwendig (vgl. ebd., 86), das der ›Andere‹ werden kann (vgl. ebd., 92).[29]

Wie Jullien herausstellt, beginnen Rousseaus Bekenntnisse mit einer stark selbstinszenierenden Geste (wir können diese als performativ-proklamatorisch bezeichnen): »Ich beginne ein Unternehmen, das bis heute beispiellos ist.« (Ebd., 90) Mit dieser Inszenierung, die Jullien in Abgrenzung zu einem bloßen Dekor als durchaus effektiv beschreibt, »etabliert Rousseau die Bedingungen der Möglichkeit einer herzensoffenen Rede und des miteinander Teilens – d.i. der Intimität […]«

26 Das Intime, das für Jullien keine Gemütssache ist und auch nicht zum Gefühl gehöre, entstehe aber in einer Absichtslosigkeit, dort, wo es nicht darauf abzielt, eine Wirkung zu erzeugen, Druck auszuüben und dazu zu drängen eine Rolle zu spielen (vgl. ebd., 55). Im Kontrast zum Pathetisch-Rhetorischen exponiere sich das Intime nicht, es »stellt sich nicht zur Schau, entzieht sich dem Einflussbereich der *mimesis*« (ebd., 59). Zur eigentlichen Praktik bzw. dem ›Urquell‹ des Intimen gehöre vielmehr, wie bereits aufgezeigt, das Teilen (vgl. ebd., 58).

27 Siehe hierzu die deutsche Ausgabe: Rousseau 1985.

28 Das Verhältnis zwischen Innen und Außen und demzufolge auch dem Selbst/Innigen/Eigenem und dem Anderen spielt auch, wie Jullien darlegt, in den Bekenntnissen von Augustinus (vgl. Augustinus 1888) eine zentrale Rolle. Bei Augustinus fungiere das Göttliche als die Figur eines absoluten Außen. Diese Form des ›Göttlich-Intimen‹ sei deshalb so zentral, »weil das ›Selbst‹ in der Relation mit dem Anderen sich selbst abhanden gekommen ist, geöffnet für das Tiefere als es selbst, was im Christentum so viel wie ›Christus in mir‹ bedeutet […]« (Jullien 2019, 173). Was sich Julliens Darlegung nach mit der Figur von Christus paradigmatisch offenbarte, sei zwar weniger eine neue Auffassung von Gott, aber eine neue Auffassung der Verbundenheit mit Gott (vgl. ebd. 172).

29 Jullien führt an: »›Ich, Du, ich habe dich erkannt, im Inneren und unter der Haut.‹ *Ego te intus et in cute novi*.« (Ebd., 93)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(ebd., 91).[30] Damit entfaltet sich die Frage, weshalb Rousseau im Format der Bekenntnisse jene theatralische Gestik und die dramatisch-beschwörende Anrufung verwendet. Jullien beantwortet diese Frage damit, dass Rousseau die Geste braucht »um etwas Anderes zu schützen: das *Murmeln* des Intimen. Er braucht das eine, um das andere zu bedecken und zu behüten. Das eine dient als Paravent, hinter dem das andere Schutz finden kann. Das Hochtrabende erlaubt das Diskrete. Man muss ins völlig deklamatorische Auftreten verfallen, um – versteckt – das Intimste seiner selbst zu liefern.« (Ebd., 93)[31] Damit eröffne Rousseau, Julliens Lesart nach, einen Pfad zur Romantik und Moderne, denn es »bedarf des Exklamatorischen und Deklamatorischen – selbst bei Baudelaire –, um Platz für deren Gegenteil zu machen« (ebd.).[32] Das Emotionelle werde dabei nicht aufgedrängt, sondern zur Disposition hingestellt, und zwar in Form des Anekdotischen, das stärker als jede Introspektion Einblick gewähre (vgl. ebd., 95): »Das Anekdotische zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht belehrend, nicht überzeugend, ja nicht einmal berührend wirken will, dafür schafft er gleich von Anfang an *Bedingungen für Intimes*.« (Ebd.)[33] Deshalb bestehe die Bedingung in einer ›nicht-zweckhaften‹ Teilhaftigkeit, woraus sich folgende Definition des Intimen, wie bereits weiter oben angeführt, ergebe: »Bei-[jemandem]-Sein« (ebd., 105). Weiter führt Jullien aus:

> »Vor welche Wahl und Verantwortung sehen wir uns durch das Intime gestellt? Dass ich mich nicht mehr anderen gegenüber in einer kämpferischen, interessegeleiteten Aufstellung befinde, sondern ›Seite an Seite‹, ›gegenwärtig‹, ›zugegen‹ bin; dass ich ihn nicht mehr erobern, also zum Objekt meiner Begierde machen will, sondern mich damit ›zufrieden‹ gebe, ›bei‹ ihm zu sein und die Welt dann ›in Ordnung‹ ist: Deshalb, so sagt uns Rousseau, macht sich hier noch lange nicht Passivität breit, dafür aber das Gefühl ›zu existieren‹. Wenn man ›existieren‹ im

30 So thematisiert Ludger Schwarte im Kontext der Performativität von Ausstellungspraktiken das Moment der Überexponiertheit (das er eher als eine eine Gefährdung begreift) und prägt im Zuge dessen den Begriff »Overexposure« (Schwarte 2010, 140).

31 Mit Rousseau lassen sich demnach drei Merkmale herausstellen, die jenes gemeinsam geteilte Innere konstituieren: das heimliche, komplizenhafte Einvernehmen, die Bedrohung durch Eindringlinge (vgl. ebd., 108) sowie die geteilte Sprache, das nicht enden wollende Babbeln (vgl. ebd., 109).

32 Eine weitere Verbindung bietet der Begriff der Dramatisation, den Karin Harrasser und Katrin Solhdju in ihrem Text »Wirksamkeit verpflichtet. Herausforderungen einer Ökologie der Praktiken« (2016) anführen: »Damit nähert sie sich vielleicht am ehesten dem, was Deleuze einmal die Methode der *Dramatisation* genannt hat, eine Methode, die Didier Debaise' Deleuze-Lektüre zufolge zentral darin besteht, Intensivierung zu ermöglichen […].« (Harrasser/Solhdju 2016, 85) Vgl. Debaise 2016, 6 sowie Deleuze 2003.

33 Während de Montaignes Schriften (vgl. de Montaigne 1998) ein Ich im Sprechen besitzen, das zugleich belehren will, will das Intime eben von jener belehrenden Geste fort (vgl. ebd., 84f.); hin zum Berührenden (vgl. ebd., 94), das de Montaigne und Augustinus nicht kannten.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> alten theologischen Sinn versteht; dann hier auf den Menschen bezogen. Da existieren ›sich von etwas herkommend halten‹ (›ex-sistere‹) ursprünglich die Seinsart von jemandem, der sein Sein von einem Anderen erhält, bedeutet, wurde damit die spezifische Seinsweise einer Kreatur Gottes und ihrer Abhängigkeit von ihm bezeichnet.« (Ebd., 101f.)

Rücken wir also jenes vom Anderen aus gedachte Existieren in den Fokus unserer Überlegungen, dann wird aufs Neue eine Figur präsent, die das vorliegende Kapitel als eine dem Ausstellen genuine Bewegung beschreibt: das Falten. Wie die Diskussion des Begriffs des Exponierens zeigt, kann das Verhältnis zwischen Innen und Außen sowie Zeigbar-Werden und (Sich-) Entziehen nicht zureichend in einer Gegenüberstellung beschrieben werden, sondern bedarf einer Figur, die es anders aufzugreifen vermag. Eine solche Figur soll im Folgenden die Falte liefern.

Falten

Der Begriff der Falte bzw. der Faltung, der immer wieder im Laufe der Arbeit aufkommt, verweist in erster Linie auf eine Doppelbewegung, die nicht von *a priori* getrennten Entitäten oder Größen ausgeht, sondern Verhältnisse immer schon in ihren Übergänglichkeiten und Überlagerungen begreift. Die Falte bzw. die Faltung (als Prozess der Faltenbildung[34]) thematisiert insbesondere das Verhältnis von Innen und Außen und erlaubt uns Ausstellungen auf eine Weise in den Fokus zu rücken, die jenes Verhältnis Situation für Situation immer wieder neu ausloten. Etymologisch bzw. worthistorisch betrachtet verweist Erich Kleinschmidt darauf, dass die Faltung sowie das damit verbundene Modell des Geflechts die »abendländische[] Semantik des Denkens« (Kleinschmidt 2004, 752) präge: »Dem griechischen ›plekein‹ ›flechten‹ entspricht das lateinische ›plecare‹ ›zusammenfalten‹ mit einem ganzen Spektrum von materiell konkreten wie übertragenen, abstrakten Ableitungen: ›explicare‹ ›erklären‹, ›applicare‹ ›annähern‹, ›anschließen‹, ›implicare‹ ›verknüpfen‹.« (Ebd.)[35] Diskursiv präsent wird die Figur der Falte vor allem in Gilles Deleuzes Aus-

34 Siehe für eine geologische Begriffserläuterung »Falte«, Lexikon der Geowissenschaften 2000.

35 Kleinschmidt führt weiter aus: »Bedeutsamer erscheinen aber die Analogiebildungen ›entfalten‹ […] und zugeordnetes ›entwickeln‹, bei denen das Präfix ›ent-‹ (wie auch sonst) die Trennung von einem vorhergehenden Zustand markiert. Inwieweit ›falten‹ mit ›plecare‹ bzw. das zugehörige konkrete Nomen ›Falte‹ mit lat. ›plica‹ zu tun hat, ist etymologisch sehr unsicher. […] Die wortgeschichtliche Semantik von ›Falte‹ legt eine Beziehung zu ›Fach‹ nahe, wobei es dann in beiden Fällen um die Bezeichnung eines umschlossenen Raumes ginge. […] ›Entfalten‹ verwiese dann im intellektuellen Bereich auf eine Entgrenzung vorhergehender ›Fach‹-Ordnung(en). […] Auch ›Falte‹ wie ›falten‹ erschlössen sich dann über ein Konzept von Grenze […].« (Ebd.) Bei dem angeführten Zitat bezieht sich Kleinschmidt u.a. auf Grimm/Grimm 1862; Henisch 1973; Pfeifer 1993 sowie Kluge 1995.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einandersetzung mit Leibniz und seiner Monade (vgl. Deleuze 2017).[36] Deshalb sei hier zumindest grob konturierend auf einige Momente dessen eingegangen, denn als Figur erlaubt es die Falte – so der Ansatz des Kapitels – eine Perspektivierung auf Ausstellungen zu entwickeln, die das komplexe Verhältnis von Sichtbarkeit und Entzug, von Offenlegen und Verweisen aufzugreifen vermag.

Die ins Unendliche gehende Falte sei, Deleuze nach, diejenige Figur, die den Barock allem voran präge (vgl. Deleuze 2017, 11). Ausgehend von der Leibniz'schen Monade[37] entwickelt Deleuze eine Vorstellung, bei der die Relationen der Welt nicht aus einzelnen Entitäten bzw. Punkten, sondern aus Falten bestehen, denn die »Einheit der Materie, das kleinste labyrinthische Element, ist die Falte, nicht der Punkt, der nie ein Teil, sondern immer nur das einfache Ende einer Linie ist« (ebd., 16).[38] Stattdessen gestalten sich jene Relationen in einer ›Zwiefaltung‹: den Faltungen der Materie sowie den Falten der Seele (vgl. ebd., 11).[39] Als Allegorie führt Deleuze hierbei das ›Barocke Haus‹ an, bestehend aus zwei Etagen. Die untere Etage umfasse fühlende, tierische Seelen, umgeben und umschlossen von Faltungen der Materie (vgl. ebd., 12), die obere Etage – die Falten der »vernünftigen Seelen« (ebd.).[40] Während die Untere einige Öffnungen aufweise, gestalte sich die obere Etage als komplett fensterlos (vgl. ebd., 12f.).[41] Die beiden Etagen bedingen sich wechselseitig, reproduzieren aber gleichzeitig eine Ordnung, die mit einer klaren Unterteilung ope-

36 Für eine ausführlichere und unterschiedliche Momente fokussierende Auseinandersetzung mit der Figur der Falte bei Deleuze s. van Tuinen/McDonnell 2010.

37 Monade fungiere als Leibniz'scher Begriff für Seele oder das Subjekt als metaphysischer Punkt. Durch Leibniz wurde dieser von Neuplatonikern entliehen und bezeichne, grob konturiert, eine Einheit, die eine Mannigfaltigkeit umhüllt (vgl. ebd., 43).

38 Kleinschmidt betont dabei, in Anlehnung an Deleuze, folgende Eigenart der Monade: »Die monadische ›Struktur‹ beruht dabei auf einer Abkehr von Totalitätsvorstellungen, die kollektiv entworfen sind. Leibniz setzt an deren Stelle den Begriff der Verteilung. Monaden sind Verteilungs-Einheiten […].« (Kleinschmidt 2004, 758)

39 Die Faltungen der Materie bilden dabei das »Labyrinth des Kontinuums« (ebd.) und Falten der Seele das »Labyrinth der Freiheit« (ebd.). Damit zeichnet sich ab, dass Deleuze Faltung und Falte teils differenziert verwendet, jedoch wird diese Unterscheidung nicht explizit ausgeführt. Die Faltung kann aber, im Verhältnis zur Falte, als ein Faltenbildungsprozess beschrieben werden, d.h. der Fokus der materiellen Ebene würde in erster Linie auf jenem Prozess von Faltenbildungen liegen.

40 In »Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze« (1998) legt Stephan Günzel den Dualismus wie folgt aus: »Hätte Descartes, wie Leibniz, Denken und Sein nicht in einem Abbildungsverhältnis, sondern als jeweils konsistent für sich bestehend – prädestiniert – gedacht, hätte er das Problem des Übergangs zwischen beiden nicht in seiner philosophischen Konstruktion gehabt. –›Die unendliche Bewegung ist zweifach, und zwischen beiden besteht nur eine Falte. In diesem Sinne heißt es: Denken und Sein sind ein und dasselbe‹.« (Günzel 1998, 120) Günzel bezieht sich hierbei auf Deleuze/Guattari 1996, 45.

41 Deleuze unterscheidet zwischen Organischem und Anorganischem. Zwar handele es sich bei Beiden um dieselbe Materie, was sich jedoch unterscheide, seien die jeweiligen Kräfte, die

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

riert.[42] Diese Ordnung manifestiere sich am anschaulichsten, so Deleuze, in der barocken Architektur, denn die dunklen Kammern des Innen, die sich viel eher als für sich geschlossene Zimmer, als Schatullen gestalten, treten den eher ›alleinstehenden‹, sich selbst ausdrückenden Fassaden gegenüber (vgl. ebd., 52). Darin zeige sich das Barocke *par excellence*: eine Welt aus zwei Etagen, getrennt durch eine Falte, die sich auf beiden Seiten unterschiedlich auswirkt (vgl. ebd., 53).

> »Die Spannung von Innerem und Äußerem verweist also auf die Unterscheidung beider Etagen, diese aber verweist auf die Falte, die sich in den intimen Falten aktualisiert, welche die Seele in der oberen Etage einschließt, und die sich in den Faltungen auswirkt, welche die Materie eine aus der anderen entstehen läßt, immer im Äußeren, in der unteren Etage. So ist die ideale Falte *Zwiefalt*, differenzierende und sich differenzierende Falte. Wenn Heidegger die *Zwiefalt* als das Differenzierende der Differenz anspricht, will er vor allem sagen, daß die Differenzierung nicht auf ein vorher Undifferenziertes verweist, sondern auf eine Differenz, die sich auf beiden Seiten unaufhörlich entfaltet und faltet und die nicht eines entfaltet, ohne das andere zu falten, in einer Koextensivität des Enthüllens und Verhüllens des Seins, der Anwesenheit und des Rückzugs des Seienden […].« (Ebd., 53f.)

Das Entfalten sei folglich nicht als Gegenteil der Falte zu lesen, »sondern folgt der Falte bis zu einer anderen Falte« (ebd., 16): »Falten – Entfalten heißt nicht einfach Spannen – Entspannen, Zusammenziehen – Ausdehnen, sondern Umhüllen – Auswikkeln (sic!), Zurückentwickeln – Fortentwickeln.« (Ebd., 20) Das ideale Element bilde dabei die Inflexion – der ›Falte-Punkt‹ (vgl. ebd., 29), das Wendemoment, das das Einschließen überhaupt erst erlaube.[43] Das Einschließen bzw. Umhüllen ist hierbei also insofern von entscheidender Bedeutung, als die Inhärenz als Zweckursache der Falte gelte: »[…] [W]as gefaltet ist, ist das Eingeschlossene, das Inhärente. Man kann sagen, daß das, was gefaltet ist, allein virtuell ist, und aktual nur in einer Hülle existiert, in etwas, das es umhüllt.« (Ebd. 41)[44]

---

auf sie einwirken: »Leibniz nennt sie ›plastische Kräfte‹, im Unterschied zu den komprimierenden oder elastischen Kräften« (ebd., 18).

42 Stephan Günzel führt dies wie folgt aus: »Der Begriff des ›Zwischen‹ wird in Deleuzes Leibnizbesprechung *Die Falte – Leibniz und der Barock* durch den Begriff der ›Falte‹ ersetzt […]. Die These ist hier, daß die barocke Ästhetik auf Vervielfältigung (Singularitätsproduktion durch Vereinzelung) der Materie wie der Seele aus war. Menschen erscheinen darin als ›Knoten von Kontingenzen‹ […]. ›Das Modell der Falte […] gibt ein allgemeines Schema ab, um die Implikation mehrerer Punkte in einem einzigen zu denken.‹ […].« (Günzel 1998, 87f.) Günzel bezieht sich hierbei auf Badiou 1994 sowie Frémont 1996, 70.

43 Hierbei bringt Deleuze als Beispiel den Falte-Punkt bei Paul Klee, der etwa im Gegensatz zum harten, cartesianischen Punkt bei Kandinsky stehe (vgl. ebd.).

44 Zum Verhältis zwischen dem Virtuellen und dem Aktualen s. Deleuze 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Falte bzw. die Zwiefalt offenbart währenddessen ein ganz besonderes Verhältnis zwischen Subjekt und Welt. Da die Monade als »eine Zelle, eher eine Sakristei als ein Atom: ein Raum ohne Tür und Fenster, worin alle Tätigkeiten innerliche sind« (ebd., 50), verstanden wird und von einer »Autonomie des Inneren, eines Innen ohne Außen« (ebd.) zeugt, beinhaltet sie gleichzeitig nicht nur eine Vielheit, sondern die Welt als solche. Das Verhältnis zwischen Subjekt und Welt bzw. zwischen Monade und Welt gestaltet sich im Modus des, wie Deleuze es (auch in Abgrenzung zum Heidegger'schen ›In-der-Welt-Sein‹ (vgl. ebd., 47f.)) nennt, ›Für-Die-Welt‹: »Weil die Welt in der Monade ist, schließt jede die ganze Reihe der Zustände der Welt ein; weil aber die Monade für die Welt ist, enthält keine auf deutliche Weise den ›Grund‹ der Reihe, aus der sie alle resultieren und der ihnen äußerlich bleibt wie das Prinzip ihres Zusammenstimmens […].« (Ebd., 47) Dieser Logik bzw. Modalität des Für-die-Welt-Seins entspricht auch nicht zufällig die architektonische Ordnung des Barocken Hauses, denn

> »[d]ie Abschließung ist die Bedingung des Seins für die Welt. Die Abschließungsbedingung gilt als die unendliche Öffnung des Endlichen: sie ›repräsentiert auf endliche Weise die Unendlichkeit‹. Die gibt der Welt die Möglichkeit, in jeder Monade neu anzufangen. Man muß die Welt ins Subjekt setzen, damit das Subjekt für die Welt sei. Es ist diese Drehung, welche die Falte der Welt und der Seele konstituiert.« (Ebd., 48)

Daraus resultiert für Deleuze: »[W]enn die Welt im Subjekt ist, ist das Subjekt darum nicht weniger *für die Welt*« (ebd., 46f.).[45]

---

45 Mit jenem Moment der Inhärenz bzw. der ›Abschließung‹, des ›Enthalten-Seins‹, hängt – wie Deleuze herausstellt – gleichzeitig eine viel umfassendere ›biologische‹ Überlegung zusammen: die Frage nach der organischen Entwicklung. Diese markiert zwei Denkrichtungen: die Epigenese sowie den Präformismus. Während die Epigenese von einer schrittweisen Entwicklung ausgeht, ergibt sich für den Präformismus dagegen »eine organische Falte immer aus einer anderen Falte, wenigstens im Inneren desselben Typs von Organisation: jede Falte stammt aus einer Falte, plica ex plica. Wenn man hier Ausdrücke Heideggers aufnehmen will, würde man sagen, daß die Falte der Epigenese die Einfalt oder die Differenzierung eines Undifferenzierten ist, daß aber die Falte der Präformation Zwiefalt ist, keine Zweifaltung, denn das ist jede Falte notwendigerweise, sondern eine ›Zwiefaltung‹, ein ›Zwischen-Zwei‹ in dem Sinn, daß sich die Differenz differenziert. Unter diesem Gesichtspunkt sehen wir es nicht als gesichert an, daß der Präformismus ohne Zukunft sei.« (Ebd., 24) Der monadische Inhärenzgedanke – jenes Bild der ›russischen Puppe‹, die alle anderen Puppen bereits umfasst (vgl. ebd., 20) – finde folglich ein Weiterdenken in der Vorstellung von der Präformation der Körper sowie der Präexistenz der Seele in den Samen (vgl. ebd., 25). Was die Leibniz'schen Monade ermöglicht, ist folglich eine Verflechtung zwischen dem Einen und dem Vielfältigen: »Noch genauer: das Eine hat ein Einhüllungs- und ein Entwicklungsvermögen, während das Vielfältige untrennbar von den Falten ist, welche es macht, wenn es eingehüllt ist, und untrennbar von den Entfaltungen, wenn es entwickelt ist. Auf diese Weise sind aber

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Für Deleuze gehen mit dem Falten drei Operationen einher: Explizieren – Implizieren – Komplizieren, die die Triade der Falte bilden (vgl. ebd., 44).[46] Während das Explizieren ein Aufwickeln der Zusammenhänge vollzieht, Bezüge also ›entfaltend‹ offenlegt (bzw. herstellt), und das Implizieren ein Zusammenziehen, ein ›Einfalten‹ evoziert, bezieht sich das Komplizieren auf ein Umfassen und erzeugt den Umstand, dass alles bereits in einem ›enthalten‹ sei. Mit Bezug auf Giordano Bruno spricht Deleuze deshalb auch von einer »Weltseele, die alles kompliziert« (ebd.).[47] Wie bereits herausgestellt, äußere sich die Falte, auf die zwei Etagen gerichtet, in unterschiedlicher Art und vermöge dementsprechend auf unterschiedliche Weisen Variationen zu generieren. Inneres verbleibe damit gewissermaßen immer innen und Äußeres immer außen: Die Inflexionslinie aktualisiere sich in der Seele und realisiere sich in der Materie (vgl. ebd., 62). Schauen wir uns die Realisierung in der Materie genauer an, dann wird dabei vor allem das unendliche Generieren von Einfaltungen markant:

> »Sich unaufhörlich unterteilend, bilden die Teile der Materie in einem Wirbel kleine Wirbel, und darin andere, noch kleinere, und wieder andere in den konkaven Intervallen der sich berührenden Wirbel. Die Materie stellt also eine unendlich poröse, schwammige oder ausgehöhlte Textur ohne leeren Raum dar, immer wieder eine Höhlung in der Höhlung: jeder noch so kleine Körper enthält eine Welt, insofern er von unregelmäßigen Gängen durchlöchert ist, umgeben und durchdrungen von einem immer feineren Flüssigen.« (Deleuze 2017, 14)

---

die Umhüllungen und Entwicklungen, die Implikationen und Explikationen noch besondere Bewegungen, die in einer universalen Einheit begriffen werden müssen, welche sie alle ›kompliziert‹, und welche alle Eine kompliziert.« (Ebd., 43)

46 Siehe hierzu auch die Ausführung zur Faltung im Kontext der Existenzweise der Technik bei Bruno Latour (vgl. Latour 2014, 324).

47 Genau an diesem Punkt kehrt Deleuze insofern mit Nachdruck zu Leibniz zurück, als seine Monade uns auf dieser Ebene davor ›bewahrt‹ in die Falle der Vorstellung eines ›allgemeinen Geistes‹, eines »Pantheismus oder der Immanenz« (ebd.) zu tappen – deshalb gelte es dem »Zusammenstimmen einzelner Gesichtspunkte« (ebd.) zu folgen, statt der »universale[n] Komplikation« (ebd.). Der Begriff des Gesichtspunkts, der hier zunächst den Anschein einer subjektzentrierten Perspektivierung erwecken mag, muss aber selbst in einem prozessontologischen Sinne begriffen werden, denn jener Punkt ist es, ›angesichts‹ dessen der ›Gegenstand‹ oder das ›Subjekt‹ grundlegend ihren Status ändern bzw. daraus resultieren: »Man nennt ihn *Gesichtspunkt*, insoweit er die Variation oder Inflexion repräsentiert. Das ist die Grundlage des Perspektivismus. Dieser bedeutet nicht eine Abhängigkeit in Bezug auf ein vorausdefiniertes Subjekt: im Gegenteil wird Subjekt sein, was zum Gesichtspunkt kommt oder vielmehr was im Gesichtspunkt verharrt. Darum verweist die Transformation des Gegenstands auf eine korrelative Transformation des Subjekts: das Subjekt ist ist (sic!) [nicht (Anm. d. V.)] ›subjectum‹, sondern ein ›Superjekt‹, wie Whitehead sagt. Zugleich damit, daß der Gegenstand Objektil wird, wird das Subjekt Superjekt.« (Ebd., 36)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dabei weise die Materie das auf, was Deleuze als ihre Spannkraft bezeichnet (vgl. ebd., 17). Leibniz teile die Physik, Deleuzes Lesart nach, wiederum in zwei Kräfte auf: die aktiven, die auf die Materie einwirken sowie die passiven Kräfte der Materie, die sich in deren Widerständen – ihrer Textur – äußern (vgl. ebd., 64). Die Textur, und damit also die Kraft der Materie, sei dabei unabdingbar mit der Faltung verbunden: »Als allgemeine Regel gilt, daß die Art und Weise, mit der eine Materie sich faltet, ihre Textur konstituiert: sie definiert sich weniger durch ihre heterogenen und real unterschiedlichen Teile als durch die Art und Weise, mit der diese aufgrund der besonderen Falten untrennbar werden.« (Ebd,. 65) Textur hänge dabei folglich

> »[…] nicht von den Teilen selbst ab, sondern von den Schichten, die ihre ›Kohäsion‹ bestimmen: der neue Status des Gegenstands, das Objektil, ist untrennbar von den verschiedenen sich erweiternden Schichten, als ebenso viele Gelegenheiten zu Umwegen und Faltungen. In Bezug auf die Falten, deren sie fähig ist, wird die Materie Ausdrucksmaterie. In dieser Hinsicht muß die Materiefalte oder Textur auf mehrere Faktoren bezogen werden.« (Ebd.)[48]

Demnach können Ausstellungen als Weisen des Faltens beschrieben werden, wodurch nicht zuletzt auch die materielle Ebene explizit in den Vordergrund rückt. Über Ausstellungen zu sprechen, beinhaltet demzufolge also nicht lediglich das Fokussieren von heterogen verstandenen Teilen oder einzelnen Materialeigenschaften, sondern die Weisen des Faltens nachzuzeichnen und damit auch die Textur zu thematisieren (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Mit den angeführten Gedanken geht folglich Zweierlei einher: Zum einen wird deutlich, dass Relationalität als solche als eine unendliche Faltung verstanden werden kann, die immer wieder neue Verhältnisse hervorbringt. Zum anderen hängt die »unendliche Operation« (ebd., 61) der Falte mit der Frage nach der Materie bzw. den jeweiligen Materialisierungen zusammen, denn diese bilden – verbleiben wir in der Zwei-Etagen-Haus-Allegorie – die einzige Ebene, die Porosität zulässt, und damit aber auch die Abgeschlossenheit der oberen Etage ermöglicht – das Für-die-Welt-Sein der Monade.

Rücken wir erneut unsere anfangs aufgeworfenen Überlegungen zu der Verflechtung zwischen öffentlich und privat ins Blickfeld, die sich im Zuge von Ausstellungen ergibt, dann lässt sich hier eine starke Verknüpfung zur Figur der Falte nachzeichnen. Ausstellungen können demnach insofern in einer Faltung begriffen werden, als sie sich als materielle und materialisierende sowie affizierende Situationen gestalten. Diese erzeugen Referenzen, Figurationen oder auch Narrationen und operieren dabei aber mit einem ›Innen‹, einem Rückzug, d.h.

48 Als Faktoren nennt Deleuze hier etwa das Licht, die Tiefe der Falte oder auch die »Art, mit der alle diese Texturen der Materie auf einen höheren Punkt hinstreben, einen geistigen Punkt, der die Form umhüllt, der sich eingehüllt hält und der allein das Geheimnis der materiellen Falten unten enthält« (ebd., 66).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sie lassen Situationen von Intimität entstehen, die auf Zeigbarkeit und Präsenz angewiesen sind, sich zugleich aber der Greifbarkeit entziehen. Um also erneut auf die drei von Deleuze beschriebenen Operationen einzugehen: Ausstellungen implizieren, falten ein, umhüllen und erschaffen auf diese Weise ein Innen, in dem sich Verhältnisse (re-)konfigurieren. Ausstellungen kreieren und bedingen eine Sichtbarkeit, eine Öffnung, ein Explizieren – ein buchstäbliches Entfalten. Und schließlich komplizieren Ausstellungen, denn sie zeichnen sich durch unentwegte Prozesse von Ein- und Entfaltungen aus, die immer wieder neue Bezüglichkeiten und Situationen entstehen lassen.

Auf eine nicht zuletzt räumlich sehr markante Weise lässt sich auch »Test Chamber: Isolation« (2020) als eine Faltung begreifen, denn die Ausstellung expliziert eine bestimmte Faltungsbewegung, die auf weitere sowohl Aus- als auch Einfaltungen verweist. So lässt sich das Setting der Ausstellung in einer Analogie zum Barocken Haus lesen: Die offene, empfangene Fassade, der Empfangsraum, der mit der ›Außenwelt‹ kommuniziert, aber auch Impulse aus dem Geschlossenen, aus der Schatulle, dem Isolationsraum aufgreift, denn das Innere verlassend, findet die Kommunikation wieder im Empfangsraum statt – nicht zuletzt durch die Zeichnungen an den Wänden.

Das aufgegriffene Faltungsverhältnis, das unentwegt Innen und Außen produziert, scheint also von entscheidender Bedeutung für Ausstellungssituationen, denn erst jenes komplizierende Umhüllen und zugleich Entfalten ermöglicht – so die These der Arbeit – all jene Momente von Intimität, die (›explizite‹ sowie ›selbstreflexive‹) ästhetische Erfahrung überhaupt erst bedingen.

Das Extime

Sprechen wir über Intimität im Kontext von Ausstellungen, dann handelt es sich hierbei weniger um große, erhabene Gesten, sondern um Momente, die kaum merklich eine Verschiebung entstehen lassen. Es kann ein Detail im Bild sein, das uns plötzlich zum Stehen animiert, ein Zur-Seite-Streifen eines Vorhangs, um in den Raum der Videoprojektion zu gelangen, oder aber das Greifen nach der mit Salzkristallen besetzten, sich ganz rau anfühlenden Treppenstufe im Inneren des Isolationstanks bei »Test Chamber: Isolation«. Eine besondere Bedeutung kommt deshalb auch in Julliens Überlegungen dem zu, was er als die ›intime Geste‹ bezeichnet, die sich beispielsweise auch in einem intimen Blick zeigen kann (vgl. Jullien 2019, 40).[49] Jene Geste wird in ihrem Wirken als höchst eigenartig und außerordentlich beschrieben, denn durch eine »ganz geringe Verschiebung im äußeren Raum bringt

49 Zur Thematik des ›erwidernden Blickens‹ s. etwa Didi-Huberman 1999; Derrida 2010; Deleuze/Guattari 1992a.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sie mit einem Mal die innere Barriere zum Einsturz, hebt sie die Grenze zum Anderen, seine Reserviertheit, auf. Sie ist greifbar, physisch, offensichtlich […], zugleich aber dermaßen von einer unaussprechlichen Subjektivität durchdrungen, dass man diese nicht auszuformulieren wagt oder vermag.« (Ebd.) Die besondere Bedeutung komme demnach jenem Wendepunkt zu, »an dem sich alles entscheidet, an dem der Übergriff[50] sich in ein Aufnehmen wendet, sogar eine Erwartung entdeckt sowie einen plötzlich vibrierenden Impuls, als nicht verklingendes Echo. Das macht, dass die intime Geste, selbst wenn vertraut geworden, niemals zur Gewohnheit wird […].« (Ebd., 44)

Zugleich ist die intime Geste eine »Vorwegnahme einer Verbindung. Noch bevor Intimität sich einstellt, ist sie deren Vorbote und Auslöser. Solange die Situation (die Beziehung zueinander) nicht geklärt ist, ist sie sogar strategisch konativ. […] Oft ist die Intimität der Geste dem Wort vorausgegangen.« (Ebd., 41)[51] Zentral bei diesen Überlegungen scheint außerdem eine deutliche Abgrenzung vom ›Privaten‹ zu sein, »das, rein rechtlich vor der Öffentlichkeit geschützt, völlig defensiv ist und zu keinerlei Vertiefung taugt. Das Intime jedoch hat intensiven Charakter.« (Ebd., 184) Auch die Unterscheidung in aktiv/passiv sei im Intimen überholt (vgl. ebd., 186).

Des Weiteren unterscheidet Jullien zwischen dem Intimen und dem Intimitätischen, wobei Letzteres eine Art Verkitschung, eine ›Perversion‹ des Ersteren darstelle. Das Intime sei folglich »nicht abgeschmackt, süßlich, gelassen, sondern höchst herausfordernd« (ebd., 130). Im Gegensatz zu einer ›weitschweifigen‹ Liebeserklärung bevorzuge das Intime eine Zurückhaltung und äußere sich zudem weniger im Wort (dem Geschwätzig-Bornierten), sondern vielmehr in der Geste (vgl. ebd., 155). So operiere es außerdem *per se* mit einer Spannung »zwischen dem Offenkundigen, Offensichtlichen, für alle Zugänglichen, das jeder hören kann und andererseits dem Latenten, Selektiven und sogar Exklusiven in seiner Anrede, das nur ein einziger Adressat herauszuhören vermag« (ebd., 156). Das Intime sei »nicht deklarativ,

50 Ein Themenkomplex, der sich daran anschließt, betrifft die Verknüpfung zwischen Intimität und Gewalt. Zu fragen wäre demnach, unter welchen ›Bedingungen‹ eine Ausstellungssituation Gewaltmomente produzieren kann und ob Intimität, verstanden in der Triade von Diastase, Pathos und Response sowie als eine besondere Faltung von Innen und Außen *per se* Momente des Gewaltsamen inhäriert (was Jullien mit Penetration beschreibt), die sich dann aber als Übergriff stabilisieren, oder aber ob Gewalt eine Form von Widerfahrnis darstellt, das zwar ein Aufklaffen, aber kein Antworten ermöglicht. Diesem Themenkomplex müsste gesondert, im Zuge einer weiteren Auseinandersetzung nachgegangen werden.

51 In Bezug auf das Sexuelle, das in der alltäglichen Selbstverständlichkeit nicht selten *per se* mit dem Intimen verbunden wird, positioniert sich die intime Geste in einer Potentialität, denn einerseits kann die Geste das Sexuelle ignorieren, wie beispielsweise beim Handhalten einer kranken Person im Krankenhaus, andererseits kann die intime Geste durchaus ins Erotische übergehen (vgl. ebd., 42). Das Intime operiert folglich mit Praktiken der Eroberung, die sich dann als Vertrautheit einstellt, die Penetration geht, wie Jullien beschreibt, ins Private über (vgl. ebd., 43).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sondern resultativ [resultierend, sich ergebend], es ist nicht beschwörend, sondern stellt das *Kippen* fest, das sich von außen nach innen ereignet hat und ermisst den Weg, den man bislang zurückzulegen vermochte« (ebd., 216).

Doch könne jenes Intime zugleich nicht ›für sich‹ bestehen, weshalb Jullien einen weiteren Begriff in seinem Konzept anführt – den Begriff des ›Extimen‹. Mit dem Intimen zusammengenommen bildet das Extime gewissermaßen eine ›Dialektik der Intensität‹. Das Extime ist demzufolge »dieses andere (dieses Äußere), mit dem das Intime ein dialektisches Verhältnis, das es aktiviert und belebt, eingeht« (ebd, 210)[52]:

> »›Extim‹ nenne ich diese gewollte und entschlossene Art, das *Äußere* wieder ins Intime zurückzuholen, d.h. wieder Grenzen in diesem vom Intimen eröffneten ›Zwischenraum‹ aufzurichten und das auch anzuzeigen – ja nicht nur anzuzeigen, sondern auch zu aktivieren, sodass das Intime nicht nur in Spannung zu seinem Gegenteil, in dem es badet, sich wieder erleben lässt, sondern auch – oder eher vor allem, dass der Aggression, von der sich das Verlangen nährt, wieder ein Platz eingeräumt wird.« (Ebd., 208)[53]

Das Extime ergebe sich aus einer gewissen Notwendigkeit heraus »den ›Anderen‹ für eine gewisse Zeit in seine Rolle und auf ›seine Seite‹ zurückzuverweisen, kurzfristig sich dem Zärtlichen zu verweigern und dem Komplizenhaften den Weg zu versperren […]« (ebd., 208f.). So soll die Trennung folglich wieder aufscheinen,

> »[…] damit eine Provokation wieder möglich wird, aus der allein wiederum dieser Anreiz zum Begehren entstehen kann. Wenn das Intime die Zeit unendlicher Versenkung in Unbegrenztes ist, so ist das Extime die einer plötzlichen Erregung. Oder auch: Das Extime ist ›vorher‹, das Intime ›nachher‹, wobei aber das Extime aus dem Intimen erwächst.« (Ebd., 209)

Damit zeigen sich das Intime sowie das Extime in einem Faltungsverhältnis, dem zugleich eine zeitliche ›Paradoxie‹ inhärent ist – die Zeitlichkeit des *Futur Antérieur*. Jene widersprüchlich erscheinenden ›Vorher‹ und ›Nachher‹, die Jullien beschreibt, gestalten sich in einer Schlaufe, bei der das Eine – die Intimität – das Andere – die Extimität – in ihrem Geworden-Sein wechselseitig voraussetzen und bedingen. Das

52 Im Anschluss an Jacques Lacan arbeitet auch Hans-Jörn Rheinberger einen Begriff von Extimität, den er im Kontext von Experimentalsituationen entwickelt. Von besonderer Spannung in unserem Kontext gestaltet es sich insofern, als hierbei nicht lediglich eine ›zwischenmenschliche‹ Beziehung (wie bei Jullien) mitgemeint ist, sondern ganz grundlegende ›Materialfragen‹ Anknüpfung finden. Siehe hierzu Rheinberger et al. 2014 sowie Rheinberger 1998.

53 Im Originaltext ist das Kapitel zum Extimen komplett kursiv gesetzt, mit Ausnahme einiger Hervorhebungen. Hier wird auf die Kursivierung jedoch zwecks besserer Lesbarkeit und Einheitlichkeit verzichtet (mit Ausnahme von Julliens Hervorhebungen).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Intime wird durch das Extime wieder in das Außen gestoßen, um es aus der »langweiligen Angemessenheit« herauszuholen (ebd., 213). Zugleich müsse das Extime aber ebenso wie das Intime gewagt werden (vgl. ebd., 209):

> »Denn während das Intime das Diskrete schätzt, die Zurückgezogenheit bevorzugt, geht es in der Inszenierung des Extimen – ganz im Gegensatz dazu — darum, keinerlei Verschleierung und keinen Schatten zu tolerieren […]. Während sich das Intime mit dem Non-dit, dem Ungesagten, zufrieden gibt, die stillschweigende Übereinkunft schätzt und das Implizierte bevorzugt, findet man in der Inszenierung des Extimen ein diabolisches (vielleicht notwendiges?) Vergnügen daran, alles ausführlich darzulegen und zu erklären, nur ja nichts von dem, was einem passiert, zu verschweigen, dem Anderen alles mitleidlos in schärfsten Worten ohne Umschweife bis ins letzte Detail ins Gesicht zu sagen.« (Ebd., 212)

Für unsere Überlegungen im Hinblick auf Ausstellungen gehen damit zwei Spannungsebenen einher. Ziehen wir, wie zuletzt angeführt, zum einen das deklamatorische Auftreten (Rousseaus Bekenntnisse) und zum anderen das Extime heran, bilden sich darin zwei Bewegungen, die jeweils das Intime begleiten. Zugleich zeigt sich darin zu einem gewissen Grad die Möglichkeit einer Parallelsetzung zwischen jenem Extimen und dem Deklamatorischen. Beide operieren mit einer extremen Exponiertheit und gestalten sich als Praktiken des Intimen. Unternehmen wir demnach eine Übertragung auf Ausstellungssituationen, dann offenbart sich auch hier ein Faltungsverhältnis, bei dem es zu einem Ein-Stimmen bzw. Ein-Stellen kommt (s. Kap. *Agencement_Materialisieren* sowie Begriff Parergon im Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Was Ausstellungssituationen initiieren, ist einerseits ein auf das Extreme geregeltes, teils rigides Exponieren, das mehr oder weniger strikten Normen und Habitus folgt (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), gleichzeitig bedingt eben jenes Extime, jenes beinahe obszöne ›Ausliefern‹ erst die Realisierung dessen, was wir Intimität nennen können. Folglich bedarf es szenografischer Situationen, des Deklamatorischen der Ausstellungseröffnung, des Lageplans, der Ausleuchtung, der Onlineankündigung, damit sich das Intime – jenes Ephemere – einstellen bzw. ereignen kann.[54] Ausstellen heißt folglich auch Situationen des ›Bekenntnishaften‹ zu generieren, mit Vitrinen, Rahmungen und anderweitigen *Parerga* zu arbeiten und dadurch nicht zuletzt auch Evidenzen der Existenzweise Ausstellung zu produzieren. »Test Chamber: Isolation« (2020) zeugt ebenfalls in aller Explizitheit von jenem ›Bekenntnishaften‹, das sich im Setting der Ausstellung bemerkbar macht: Durch die sich als Experiment präsentierende Situation, die Trennung zwischen dem ›öffentlichen‹ Empfangsraum und dem ›versteckten‹

54 Zur Thematik des deklamatorischen Inszenierens s. beispielsweise Latour 2001 sowie Stengers 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Isolationsabteil, die Anleitung für die Session, die klare zeitliche Einteilung, die ›rahmenden‹ Signalgeräusche und die Aufforderung des Festhaltens der Eindrücke auf der Wand des Empfangsraums.

Damit jene ›Erfahrung‹ folglich stattfinden kann, damit es zu einem Widerfahrnis kommt und ›Ich‹ in meiner eigenen Erfahrbarkeit vom Isolationstank ergriffen werde, bedarf es jener Ausstellungssituation, die das Aufklaffen exponiert. Durch die Intimität setzt sich die Erfahrung demnach vom Alltäglich-Gewohnten ab und ermöglicht als Folge aber auch erst eine Differenz, ein Unterscheiden-Von, aber auch ein Sich-Beziehen. Und eben jener doppelten Bewegung gilt es nun im Folgenden nachzugehen.

5. Widerfahren

Nachdem wir nun eine umkreisende Bewegung um den Begriff der Intimität vollzogen haben, indem vor allem einige begriffsgeschichtlich-etymologischen und kulturhistorischen Dynamiken nachgezeichnet und darauf folgend das Exponieren, gekoppelt an die Figur der Falte, thematisiert wurden, gilt es nun Intimität expliziter im Sinne eines ›Doppelereignisses‹ in den Fokus zu rücken. Mit Rückgriff auf Auseinandersetzungen von François Jullien und Bernhard Waldenfels wird Intimität zunächst im Kontext von Verflechtungen von Innen und Außen, Selbst und Anderem, Fremdem und Eigenem diskutiert, um im Zuge dessen Momente des Ereignishaft-Responsiven herauszustellen, die der Intimität inhärent sind.

Pathos/Response/Diastase

Wie bereits vorgezeichnet, geht Intimität mit einem Mit-Teilen einher. In »Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung« (2015) setzt sich Bernhard Waldenfels ebenfalls mit jenem »winzigen *Mit*, *syn* oder *cum*« (Waldenfels 2015, 9) auseinander, indem er vor allem die Rolle des Leibes pointiert und im Zuge dessen von einer Zwischenleiblichkeit[55] spricht, die »eine ganze Skala von *Zwischendingen* entstehen läßt, die wie unser Leib weder dem Subjektiven noch dem Objektiven zuzuschlagen sind« (ebd., 10). Das, was Jullien in seinem Essay in einem ambiguen Verhältnis von Innen und Außen sowie dem Verhältnis zum Anderen berschreibt, findet bei Waldenfels eine Explikation, die jenes Verhältnis dezidiert befragt. Waldenfels schlägt einen Zugriff vor, der ein Geflecht von Widerfahrnis, Antwort und Diastase ins Zentrum rückt und darüber Momente der ›Entstehung‹ eines ›Selbst‹ beschreibt, das stets von

55 Waldenfels arbeitet gewissermaßen in der Fortführung der Ansätze von Maurice Merleau-Ponty respektive seines Begriffs der *intercorporéité*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fremdheit geprägt ist.[56] Dieser Zugriff scheint insofern von einer besonderen Aufladung zu sein, als er Bewegungen und Spannungsfigurationen beschreibt, durch die sich Intimität als Parameter auszeichnet.

Versuchen wir uns Waldenfels' Überlegungen zur Erfahrung anzunähern, rücken in erster Linie Momente des Überkommen-Werdens (Pathos) sowie des Aufklaffens (Diastase) in den Vordergrund, die die entscheidende Grundbewegung von Erfahrung ausmachen und nun etwas genauer nachgezeichnet werden sollen. In seiner pathisch und responsiv angelegten Phänomenologie (vgl. ebd., 11) beschreibt Waldenfels das Selbst – die Selbstheit – und die Alterität nicht als referentielle, sondern als »differenzielle und topische Bestimmungen« (ebd.). Dies hat wiederum zu Folge, dass – unabhängig davon, ob wir nun von einem Ich, einem Wir oder einem Anderen sprechen – diese ›Größen‹ stets in ihrer Performativität verstanden werden müssen und ständigen Erprobungen ausgesetzt sind (vgl. ebd., 12). Begreifen wir diesen performativen Prozess als einen doppelseitigen Prozess »gleichzeitiger *Vereinzelung* und *Vergemeinschaftung*« (ebd., 10), gestalten sich das Ich und in der Folge auch der/die Andere als Kontrastfiguren, deren Status stets von einer Uneindeutigkeit geprägt ist (vgl. ebd.). Jene Kontrastierung resultiert wiederum aus der doppelten Bewegung bzw. der Verschränkung zwischen Pathos und Response, oder, wie Waldenfels es an anderen Stellen bezeichnet, zwischen Widerfahrnis und Antwort:

> »Die Responsivität, die den Gang unserer Erfahrung bestimmt, präsentiert sich als ein Doppelereignis aus Pathos und Response. Unter dem griechischen Aus-

56 Im Hinblick auf die Figur des Anderen lassen sich unterschiedliche Denkbewegungen und Ansätze nachzeichnen, die sich als besonders spannungsreich gestalten. Nicht zuletzt schwingt damit auch die Frage nach einer Unterscheidbarkeit zwischen dem Anderen als etwas vom Selbst ›abgetrennten‹ sowie dem Anderem in Sinne eines Kontinuums zum Selbst. Diese diskursive Polarisierung stellt beispielsweise Thomas Bedorf in seiner Auseinandersetzung mit Emmanuel Lévinas heraus (vgl. Bedorf 2019). So pointiert Bedorf, dass sich die Philosophie von Lévinas durch ein radikales Denken der Andersheit auszeichnet – der Andersheit als sich selbst (vgl. ebd., 68). Dieses Denken lasse sich mit dem von Merleau-Ponty kontrastieren und werde von Bedorf darauf zurückgeführt, dass »Levinas eine Trennung zwischen Subjekt und Anderen anstelle des zwischenleiblichen Kontinuums ansetzt« (ebd., 75). Demnach sei die Andersheit im Sinne von Lévinas *per se* an Momente des Ethischen geknüpft und werfe Fragen nach Verantwortung auf (vgl. ebd., 77). Im Hinblick auf den in der vorliegenden Arbeit herauszuarbeitenden Begriff der Intimität gestaltet sich jene ›Polarisierung‹ als ein produktiver Denkimpuls, der zwar im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgiebig entfaltet werden kann, dennoch aber einige wichtige Momente hereinbringt. Während Intimität als Modus zwar Momente von Trennung respektive ›Positionsstabilisierungen‹ initiiert (im Sinne von Positionen als Resultate des ›Auslösens‹ der intimen Verdichtung), wird Intimität dennoch nicht im Sinne einer ›radikalen‹ Andersheit verstanden, sondern als ein Modus, der das Denken eines relationalen (und durchaus diskontinuierlichen) ›Kontinuums‹ mit Momenten der Alterierung, der Differenz, der *différance*, zusammendenkt. Siehe weitere Ausführungen im letzten Teil des Kapitels.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

druck *Pathos* oder dem deutschen Ausdruck *Widerfahrnis* verstehe ich die Urtatsache, daß uns etwas zustößt, zufällt, auffällt oder einfällt, das uns etwas trifft, glückt und auch verletzt wie das *touché* aus dem Fechtkampf.« (Ebd., 20)[57]

Responsivität wird folglich verstanden im Sinne eines Grundzugs, »der unser gesamtes leibliches Verhalten prägt und dabei eine Findigkeit des Körpers in Anspruch nimmt« (ebd., 19) (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*) und ist im Kontext unserer Auseinandersetzung außerdem insofern von gesteigerter Spannung, als dieser das Milieu eines Organismus mit einbeziehe.[58] Pathos bzw. Widerfahrnis sei jedoch nur »eine Seite der Medaille« (ebd., 22), denn Widerfahrnis komme zum Ausdruck, jedoch nicht als etwas, »*worüber* wir sprechen, sondern als etwas, *worauf* wir antworten. In dieser winzigen Differenz entfaltet sich der Antwortcharakter der *Response*. Antworten heißt vom Fremden her sprechen.« (Ebd.) Mit der Verschränkung von Pathos und Response gehe eine Unausweichlichkeit einher, denn »[i]n unserem Antworten verwandelt sich das Worauf des Antwortens in das Was einer Antwort« (ebd.). Die Besonderheit jener Verschränkung führt Waldenfels an einer weiteren Stelle wie folgt aus:

»Eines läßt sich nicht aus dem anderen herleiten. Ein Pathos ohne Response wäre ein bloß momentaner Ausbruch, der sich im Schrei bekundet, oder es bliebe auf ewig stumm und würde über kurz oder lang vergessen. Eine Response ohne Pathos wäre eine leere Floskel oder eine bloße Pflichtübung. Kreativ ist eine Antwort, die erfindet; sie erfindet, was sie zur Antwort gibt, nicht aber das, worauf sie zu antworten hat.« (Ebd., 23)

Das Widerfahrnis sowie die Response sind demnach nicht als vollzogene Akte, sondern viel eher im Sinne eines Ereignisses zu verstehen. Jenes Ereignis zeichne sich

57 Dem Widerfahrnis liege folglich das Moment eines Getroffenseins zugrunde: »Das Wovon des Getroffenseins bezeichne ich wechselnd als Pathos, Widerfahrnis oder Affekt. Das deutsche Wort Widerfahrnis betont den Aspekt einer Gegenerfahrung, die unseren eigenen Plänen und Erwartungen zuwiderläuft. Das lateinische Wort Affekt, das wörtlich als eine Art An-tun und nicht wie vielfach üblich als bloßer Zustand zu verstehen ist, hebt die Wirkung hervor, die jemand erleidet.« (Ebd., 81) Aus dem Lateinischen hergeleitet könne Pathos, Waldenfels' Ausführung nach, auf verschiedene Begriffe zurückgeführt werden: »Affectus oder affectio bedeutet das, was später Gefühlszustand heißt, emotio bezeichnet die Gemütsbewegung, während passio dazu noch den starken Sinn des Leidens wie auch der Leidenschaft übernimmt.« (Waldenfels 2002, 16)

58 Waldenfels verweist in seinem Text darauf, dass Responsivität als Begriff der Medizin entliehen wurde und referiert dabei an Kurt Goldstein: »Der deutsch-jüdische Neurophysiologe Kurt Goldstein versteht unter Responsivität die Fähigkeit des Organismus beziehungsweise eines Individuums, adäquat auf Anforderungen eines Milieus zu antworten, und als Irresponsivität bezeichnet er die krankhafte Beeinträchtigung dieser Fähigkeit.« (Ebd., 19)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Weiteren gerade dadurch aus, dass »jemand daran beteiligt ist, dies jedoch nicht im Nominativ eines Ich, das als Aktzentrum fungiert, sondern *im Dativ* oder *Akkusativ* eines Mir oder Mich, dem etwas zustößt oder die etwas trifft« (ebd., 81f.). Pathos komme folglich im »gegenläufigen Ereignis der *Response*« (ebd., 82) zur Wirkung, was sich sprachlich darin äußere, dass Verben wie etwa ›widerfahren‹, ›auffallen‹, ›einfallen‹ etc. sich nicht im Aktiv verwenden lassen (vgl. ebd., 21).[59] Das Ereignis äußere sich in einer leibhaften Wirkung: etwas affiziert uns, tut uns etwas an, macht uns an; etwas appelliert an uns; spricht uns an (vgl. ebd.). Dennoch setzt diese Ansprache kein *a priori* gedachtes Subjekt voraus: »Das Erleiden des Patienten geht über in das Antworten des *Respondenten*. In beiden Fällen bedeutet dies nicht, daß da ein Subjekt zugrunde liegt, das etwas erleidet und etwas antwortet; es bedeutet vielmehr, daß wir zu dem Selbst werden, das wir sind, *indem* wir auf Einwirkungen antworten.« (Ebd., 82)[60]

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf die damit einhergehenden zeitlichen Verhältnisse, dann zeigt sich das Doppelereignis von Pathos und Response in einem Konnex der Verschiebung. Diesen Konnex bezeichnet Waldenfels in seinen Auseinandersetzungen als ›Diastase‹ – ein ›Auseinandertreten‹ (vgl. ebd., 83), denn die »Erfahrung tritt buchstäblich auseinander, sie zerdehnt sich« (ebd., 24).[61] In »Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik« (2002) beschreibt Waldenfels die Diastase weiter als »die Gestaltungskraft der Erfahrung, die etwas oder jemanden entstehen läßt, indem sie auseinandertritt, sich zerteilt, zerspringt« (Waldenfels 2002, 9). Die Diastase gestaltet sich als eine

59 An dieser Stelle wird die Frage von Macht und Gewalt erneut präsent, denn die Aktivkonstruktionen von widerfahren, auffallen etc. gehen nicht zuletzt mit einer Form von Grenzüberschreitungen oder gar Übergriffen einher.

60 Demzufolge entstehe Sinn – und darin lässt sich wiederum ein Bogen schlagen zu Hans Ulrich Gumbrechts Überlegungen zu Sinn- und Präsenzeffekten (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*) – auf eine Weise, bei der »das, wovon wir affiziert werden, *als etwas* genommen, behandelt, verstanden wird. Dieses winzige Als ist das Movens einer Umsetzung von affektivem Nicht-Sinn in intentionalen und regelhaften Sinn.« (Ebd.) Jenen Einbruch, der »das Worauf des Antwortens vom Was des Antwortens scheidet« (ebd., 83), bezeichnet Waldenfels als ›responsive Differenz‹. Im Zuge dessen weist er außerdem auf eine Unterscheidung hin: »Der Einbruch der ›responsiven Differenz‹ […] ist nicht zu verwechseln mit dem Aufbrechen einer ultratranszendentalen ›ontologischen Differenz‹, die das Was- und Wie-sein des Seienden an ein vorgängiges Seinsverständnis bindet […].« (Ebd.) »Im Hinblick darauf beziehe ich mich auf eine responsive Differenz, die das singuläre *Worauf* des Antwortens von dem *Was* einer wiederholbaren und mit Anderen teilbaren Antwort scheidet. Um dieses Geschehen in den Blick zu nehmen, bedarf es einer *responsiven Epoché*. Sie mag in dem systemtheoretischen Beobachter einen Verbündeten finden.« (Ebd., 67)

61 Im Zuge dessen verweist Waldenfels auf zwei Figuren der griechischen Mythologie: Prometheus und Epimetheus. Während Ersterer als ›vorbedacht‹ konnotiert ist, sei Letzterer ›nachbedacht‹. Der antwortende Mensch sei aber gewissermaßen beides zugleich (vgl. ebd., 25).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»zweifache Ungleichzeitigkeit von originärer Vorgängigkeit des Pathischen und originärer Nachträglichkeit des Responsiven« (Waldenfels 2015, 24), die sich als ein Aufklaffen realisiert.[62] Das, was uns trifft und ›worauf‹ wir antworten, kommt erst in diesem Auseinandertreten zu Tage: »Dieses Antworten ist also ganz und gar vom Getroffensein her zu denken, in der *Nachträglichkeit* eines Tuns, das nicht bei sich selbst, sondern beim anderen beginnt, als eine Wirkung, die ihre Ursache übernimmt. Der Antwortende tritt primär auf als der, *dem* etwas widerfährt und widerfahren ist.« (Waldenfels 2002, 59)[63]

Mit dieser Ausführung markiert Waldenfels ein entscheidendes Umdenken, das die Figur der Diastase mit sich bringt. Mit dem Aufklaffen geht folglich ein Zwischen einher, das aufkommt, ohne ›vorher‹ bereits von feststehenden Entitäten – einem Ich, einem Anderen etc. – auszugehen. So wird die Diastase als ein Differenzierungsprozess[64] (auch nach Lévinas; vgl. ebd., 174) verstanden:

> »Zwischen mir und dem Anderen, zwischen uns und den Anderen, zwischen Eigenem und Fremdem geschieht etwas, was weder auf die Initiative und das Vermögen einzelner Individuen oder Gruppen noch auf eine vermittelnde Ordnungsinstanz, noch auf codierte Regelungen zurückgeführt werden kann. Es geschieht etwas zwischen uns, was uns aufschreckt, anrührt, angeht, anspricht, was trennend verbindet und verbindend trennt.« (Ebd.)

Wie bereits angedeutet, würde es also in die Irre führen, würden wir damit etwas vorkonturiert ›Vorfindliches‹ bezeichnen: »Das Zwischen ist anders zu denken: als

62 Jene grundlegende Verschiebung betitelt Waldenfels als die Urdiastase, die es letztendlich verantwortet, dass sich kein dialektischer Zusammenfall im Sinne einer Aufhebung vollzieht: »Damit gewinnt die Diastase die eminent zeit-räumliche Bedeutung einer *Verschiebung*. Erfahrungen sind gegenüber sich selbst verschoben in Form einer *Vorgängigkeit* dessen, was uns affiziert, und einer *Nachträglichkeit* dessen, was wir darauf antworten. Diese Urdiastase, wie wir es nennen werden, ist in allen weiteren Differenzierungsbewegungen am Werk. Sie verhindert, daß sich der Bogen dialektisch schließt in der Aufhebung eigener Voraussetzungen und in der Heilung aller Brüche.« (Waldenfels 2002, 10)

63 Folglich gestaltet sich die Diastase als eine Verschiebung, »die eben aus der Antwort ein nachträgliches, aus dem Widerfahrnis ein vorgängiges Ereignis macht« (ebd., 60), sowie als ein Aufklaffen eines Spalts »inmitten des Geschehens, dem eine Welt, Andere und ich selbst entspringen« (ebd.). Jenes quasi-nachträgliche Getroffensein, dem zugleich Momente des Verletzenden und Gewaltsamen bzw. des Verhältnisse in Frage Stellenden inhärent sind (vgl. ebd., 62), zeichne sich durch eine Zeitstruktur aus, die in etwa dem Heideggerianischen ›apriorischen Perfekt‹ (vgl. Heidegger 1953, 85; zit.n. ebd. 56) oder dem *Futur Antérieur* entspricht (s. auch Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*).

64 In seinem Text unterscheidet Waldenfels zwischen verschiedenen Arten von Differenzen: »So verweisen die signifikative, die repräsentative, die appetitive und die responsive Differenz auf den Ort, wo etwas *als* etwas auftritt, etwas *für* anderes steht, etwas *in* anderem erstrebt oder *auf* etwas geantwortet wird.« (Ebd., 175)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Riß ohne etwas, das zerreißt, als *Spalt* ohne etwas, das sich aufspaltet, als *Pause*, ohne etwas, das aufhört und wieder beginnt, als *Abweichung* ohne etwas, das abweicht – und so eben auch die Diastase ohne etwas, das auseinandertritt.« (Ebd.) Abstände seien damit ebenfalls lediglich Resultate von diastatischen Bewegungen: »Die Diastase verfestigt sich zu einem bloßen Ab-stand, wenn die Bewegung in einen Zu-stand übergeht; stagniert das Zwischenereignis, so bleibt ein Zwischenraum zurück, der sich mit diesem und jenem ausfüllen läßt.« (Ebd.)[65]

In Anknüpfungen an Martin Seels Überlegungen zum ›Erscheinen‹ (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*) gestaltet sich ein weiterer Punkt als von besonderem Interesse für unsere Auseinandersetzung: die Differenz, die Waldenfels mit ›Etwas erscheint als etwas‹ zum Ausdruck bringt. Dabei könne dieses Als, das im Zentrum der Artikulation der Erfahrung steht und das »einen Spalt öffnet zwischen dem, was erscheint, und der Art, wie es erscheint, aufgefaßt oder gedeutet wird, […] nun auf

65 Ereignisse, »in denen etwas auftritt, indem es an anderes anknüpft, ohne vorweg mit ihm verknüpft zu sein« (ebd.), bezeichnet Waldenfels als ›Zwischenereignisse‹ und macht diese zum Hauptmoment eines diastatischen Denkens: »Entscheidend für die Ausgestaltung einer diastatischen Denkweise sind bestimmte Figuren des Zwischen, gleichsam *Interfigurationen*, wie man sie im Gegensatz zu Konfigurationen nennen könnte.« (Ebd., 185) Des Weiteren erarbeitet Waldenfels' Text unterschiedliche ›Leitfiguren‹ des Zwischen heraus: »Entzug, Selbstspaltung, Selbstverdopplung, Unterbrechung und Asymmetrie.« (Ebd., 186) So verweisen diese Figuren vor allem auf die vielfach gefaltete Verschränkung zwischen Selbst und Anderem, die selbst wiederum erst aus dem Ereignis resultieren: »Insofern geht der Fremdentzug dessen, wovon wir getroffen sind, Hand in Hand mit dem Selbstbezug dessen, der getroffen ist.« (Ebd., 193) Damit liege auch die Bedingung jeglicher Erfahrung in einer Spaltung, denn »[d]ie Arche, der Anfang und Ursprung dessen, was ich an mir selbst, am eigenen Leibe erfahre, liegt weder in mir noch außer mir […], sondern als Ur-sprung ist sie in sich selbst gespalten, gebunden an ein Selbst, das sich selbst vorausgeht, weil es aus und in Anderem lebt.« (Ebd., 206) Damit die Spaltung bzw. der Entzug jedoch nicht zu einer völligen Zerstückelung führen, bedürfe die Selbstspaltung einer Selbst- bzw. einer Fremdaffektion (vgl. ebd., 204). Der Entzug meiner selbst sei folglich verquickt mit dem Entzug des Anderen, denn »wenn ich nur bin, wer ich bin, indem ich von Anderen affiziert und in Anspruch genommen bin, so bin ich außer meiner selbst, mir selbst fremd« (ebd., 205). Diese Fremdheit, die Waldenfels als »*ekstatische Fremdheit*« (ebd.) bezeichnet, bedeute aber nicht lediglich einen Austritt, ein Nach-Außen-Treten des Selbst: »Als Selbst, das aus Widerfahrnissen hervorgeht, das sich in der Fremdaffektion selbst affiziert und nicht etwa ihr zuvor, bin ich mir anfänglich selbst entzogen.« (Ebd., 205f.) Demnach könne die Figur des Zwischen, bei dem Selbst und Anderer auseinandertreten, als eine »eigentümliche Form der Verdopplung« (ebd., 207) gesehen werden: »Dies geschieht in einem Prozeß der Veranderung oder des *Othering*, der nicht zu einem anderen hinführt, sondern ihn sozusagen hervorbringt, so daß ich selbst *beim* Anderen bin, *durch* den ich mich zuvor schon affiziert fühlte.« (Ebd., 212) Die ›duplikative Fremdheit‹, wie Waldenfels es bezeichnet (vgl. ebd., 213), zeigt sich folglich in einem Chiasmus von Selbst- und Fremderfahrung. Die Figur des Doppelgängers ist auch, wie Waldenfels anführt, bei Paul Valéry präsent (vgl. Valéry 1973/74).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verschiedene Weise fungieren, und dies führt uns zurück zu der Frage nach den pathischen Komponenten der Intentionalität« (ebd., 30). Erfahrung könne, Waldenfels' Ausführungen nach, in einer starken oder einer schwachen Variante zum Ausdruck kommen und sich dabei in einem breiten Spektrum zwischen Gewöhnung und Überraschung bewegen (vgl. ebd.). Haben wir es mit Formen von Habitualisierung, Normalisierung oder Programmierung zu tun, spaltet sich das Bedeuten vom Begehren und die Erfahrung schwächt sich ab (vgl. ebd., 31). Eine Schwächung tritt demzufolge auch dann auf, »wenn das Als eingefroren wird in Klischees oder Schablonen« (ebd.). Wenn wir also erneut auf »Test Chamber: Isolation« (2020) zurückkommen, dann zeigt sich die pathische Komponente der Ausstellungssituation gerade darin, dass sich diese nicht in einer gewohnt erwartbaren, vor allem visuellen Geste vollzieht, sondern dass die Diastase ein Aufklaffen evoziert, aus dem etwa der Isolationstank und ›Ich‹ als ›verandernde‹, verdoppelte Größen resultieren. Intimität stellt sich demnach als ein Parameter auf, der den Grad der Involvierung, die Form der Erfahrung, die Ebene des Widerfahrnisses angibt bzw. markiert.

In seinen Ausführungen betont auch Jullien das Ereignis- und Zäsurhafte des Intimen (vgl. Jullien 2019, 179) (zum Begriff des Ereignisses s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*). Dem Intimen liegt also eine propositionale Geste zugrunde, denn ›intim‹ könne sowohl als Anzeiger als auch Wegzeiger einer Relation begriffen werden. So heißt es an einer weiteren Stelle: »Man *träumt nicht vom Intimen*; man denkt nicht einmal daran, intim zu werden. Und eines Tages stellt man fest, ermisst man, dass man es *de facto* bereits geworden ist.« (Ebd., 28) Damit einhergehend wird das Intime nicht als eine »›Qualität‹ (auf die man stolz sein könnte), sondern tatsächlich etwas *Qualifizierendes*« beschrieben (ebd., 117). Zugleich ist es mit einem Wagnis und Risiko verbunden, denn das Intime »hat riskiert und sich riskiert« (ebd., 118).[66] Demnach fürchtet sich das Intime auch nicht davor anzudauern, es will es sogar vielmehr. Von jeder Finalität losgesagt, sind im Intimen winzige Kleinigkeiten von Bedeutung (vgl. ebd., 106), oder in unserem Kontext gesprochen: Affizierungen. Diese Überlegungen bieten für uns demnach erneut einen Anknüpfungpunkt, Intimität nicht nur psychosozial und ›zwischenmenschlich‹ zu denken, sondern primär ›materiell‹ und ›intrarelational‹ (ohne eine humane Subjektzentrierung vorzunehmen).

Doch nicht nur das ›Einstellen‹ des Intimen vollzieht sich ereignishaft bzw. unmerklich (vgl. ebd., 179), auch die Loslösung, die Trennung gestaltet sich auf eine Weise, die erst im Vollzug selbst wahrgenommen werden kann, als ein Resultat dessen: »Unmerklich und daher so, dass man nicht einmal daran denkt darüber zu reden, hat *de facto* die Trennung physisch bereits begonnen: Die Schulter wird nicht mehr gestreift, die Hand tastet sich nicht mehr vor. Das Ausbleiben der intimen

66 Siehe hierzu den Begriff der Überfahrt bei Souriau (vgl. Souriau 2015; Stengers/Latour 2015).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Geste verrät bzw. bringt das Ende oder zumindest das Angeschlagensein einer stillschweigenden Übereinkunft und Vertrautheit zum Ausdruck.« (Ebd., 45) Im Hinblick auf ästhetische Erfahrung bedeutet die Trennung jedoch mehrere Bewegungen. Zum einen setzt Intimität schon immer auch das ›Herausfallen‹, das Beenden voraus (wie mit dem Begriff des Extimen diskutiert), denn erst jenes Herausfallen bedingt das Bilden von Positionen (wie etwa Kunstwerk/Ich als Betrachterin etc.). Zum anderen stellt sich die Frage nach Wiederkehrungen, denn während manche Situationen bzw. Konfigurationen immer wieder Intensitäten erzeugen und dadurch stets auch im Intimen hantieren, lassen sich auch Konstellationen denken, die situativ keine Verdichtungen evozieren. Dann wird und bleibt ein Bild an der Wand – ein Bild in einer vermeintlichen Ausstellungssituation – ein Bild, das lediglich (als ›Code‹) ›registriert‹ wird und seinen Status nicht im Intimen verhandelt. Dann ist es eine ›Trennung‹, bei der nicht mehr riskiert wird. Der Isolationstank wird dann zu einem technischen Gebilde, der Isolationsraum zu einem Raum, in dem wir eher Ausschau nach einem Fön halten, anstatt dass uns darin etwas widerfährt.

Mit-Sein

Wenn wir Intimität als pathisch-responsiv beschreiben, dann wird deutlich, dass damit mehrere Bewegungen einhergehen, die gleichsam als eine Faltung beschrieben werden können – als ein Ineinandergreifen von Bezug und Entzug, von Alterierung und Selbstwerdung, von Abgrenzung und Vergemeinschaftung. Die Intimität ist damit auf ein/e/n Anderes/Andere/Anderen angewiesen, ohne dass diese dem bereits vorgängig wären. Als Folge der Diastase, die das ›Auflösen‹ der Intimität einläutet, vollzieht sich die Geste des Sozialen, die Vergemeinschaftung, die einerseits ein Wir generiert, andererseits aber auch den/die Andere/n.

In einem Zwischen- bzw. Unter-Uns (nach Lévinas: *entre nous*), so Waldenfels, »haben wir die Intimität einer Ich-Du-Dyade immer schon verlassen zugunsten einer Wir-Sphäre. Die ›Urspur des Mitseins‹ […] ist der Begegnung von Ich und Du von Anfang an eingezeichnet.« (Waldenfels 2015, 64; vgl. ders. 1994, 423) Fremdheit und Mitsein bilden auf diese Weise ebenfalls ein Ineinandergreifen, das sich nicht in einer Komplementarität auflösen lässt: »Eine intime Beziehung verbindet mich mit einem *anderen Selbst*, das mehr darstellt als *jemand anderen*, mit dem wir etwas Drittes gemein haben; dafür spricht auch die Anredeform, die zwischen ›Du‹ und ›Sie‹ oder auf vergleichbare Weise wechselt.« (Waldenfels 2015, 70) Demnach sei auch die Singularität »wie die radikale Fremdheit nicht relativ, aber sie ist relational. Es handelt sich dabei um keine bloße Beziehung zwischen Fremden, sondern um eine veritable ›Fremdheit zwischen uns – *l'étrangeté entre nous*‹, wie Blanchot in *L'entretien infini* formuliert […].« (Ebd., 66; vgl. Blanchot 1969, 109) Der Andere werde zu jemand unter anderen »im Zuge einer permanenten Vergemeinschaftung« (Waldenfels 2015,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

66).[67] Im Zuge dessen spricht Waldenfels von einer »intimen Fremdheit« (ebd.). Neben einem Fremden, das sich als ein ›Außerordentliches‹ gestaltet, »sich störend in die jeweilige Ordnung einmischt und die Grenzen auch der sozialen Ordnung überschreitet, gibt es ein Fremdes, das sich als *Ferne in der Nähe*, als *Abwesenheit in der Anwesenheit*; als *Entzug im Bezug* bestimmt« (ebd., 61). Als »Ort dieser performativen Gemeinsamkeit« (ebd., 95) macht Waldenfels' Text »ein präobjektives und präsubjektives Erfahrungsfeld« aus (ebd.): »Den Rahmen für die Gemeinsamkeit von Pathos und Response bildet eine Sphäre der *Zwischenleiblichkeit* in Verbindung mit einer *Zwischenwelt*; daraus resultiert ein Geflecht aus Eigenem und Fremdem, das weder auf separate Einzelinstanzen noch auf ein kompaktes Ganzes zurückgeführt werden kann.« (Ebd., 96) Damit vollzieht sich die Vergemeinschaftung »im Übergang vom Wovon des Pathos zum Worauf der Response, in der Transformation von Affekt in Sinn, Gestalt, Struktur, Typus und Habitus« (ebd., 95): »Geburt des Sozialen aus dem Pathos« (ebd., 76). Jene »Einübung in Gemeinsames« (ebd., 95), die Waldenfels im Aufeinander-Einspielen eines Sportteams[68] oder einer Schauspieltruppe[69] vernimmt, passiert auf eine ambivalente Weise: auch in Ausstellungssituationen ›bedingt‹ es die Erfahrung, resultiert aber gleichzeitig erst aus dem ›Zusammenfall‹ der Intimität.[70]

In »Test Chamber: Isolation« (2020) ereignet sich jenes triadisch verstandene Mitsein, das aus der Diastase und den damit einhergehenden Pathos (Widerfahrnis) und Response (Antworten) hervorgeht, auf eine beinahe zu explizit-metareflektierende Weise, denn die Ausstellungssituation realisiert jenes zu Metastabilisierungen führende Aufklaffen und thematisiert es zugleich. So ereignet sich im Zuge dessen ein Überlagern von Objektadressierungen und Konnotierungen.

---

67 Siehe zur Thematik der ›entwerkten‹ Gemeinschaft Nancy 1988.

68 Zwar wird damit nicht ausgesagt, dass Ausstellungssituationen und etwa Fußballspiele sich gleicher Modalitäten bedienen, jedoch lassen sich Parallelen nachzeichnen, die deutlich machen, dass es sich auch bei Ausstellungen um Formen handelt, die ein gesteigertes Mitsein in Leben rufen (s. Kap. *Agencement_Materialisieren* und *Objekt_Konfigurieren*). Was dabei differiert, ist die Art und Weise der Involvierung (auch im sensomotorischen Sinne) und macht deutlich, dass Intimität einen grundlegenden Modus zu beschreiben vermag, in der Ausstellung jedoch eine Form annimmt, die sich selbstreflexiv eben mit jenen Momenten der ›Veranderung‹ beschäftigt.

69 Zum Verhältnis zwischen Ausstellung und Aufführung s. beispielsweise Fischer-Lichte et al. 2004.

70 Mit der Figur des Anderen rückt auch eine ethische Ebene ins Bild. Diese bietet für uns im Kontext von Ausstellungen eine wichtige gedankliche Bewegung, denn, wie etwa in den Kap. *Körper_Hervorbringen*, *Referenz_Institutionalisieren* und *Agencement_Materialisieren* herausgestellt, mit Ausstellungen gehen Momente des Dispositionalen einher. Ausstellungen werden im Sinne eines In-Bezug-Setzens verstanden, das sich immer wieder aufs Neue konfiguriert und als ein wechselseitiger Prozess verstanden werden muss.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Raum und insbesondere der Isolationstank als Objekt (oder auch die Handtücher) zeigen sich in Statustransformationen, bei denen ereignishaft und materiell erfahrene Dinge einerseits als Kunstobjekte wahrgenommen werden (denn sie präsentieren sich in einer bestimmten polyvalenten Erscheinungsweise innerhalb des Ausstellungssettings; s. Kap. *Präsenz_Erscheinen* sowie *Objekt_Konfigurieren*) gleichzeitig aber immer wieder in eine Funktionalität kippen und dadurch eine kontinuierliche Ambiguität fortschreiben. Auf diese Weise erfolgt also eine Dopplung zwischen Erfahrbarmachung und Explizit-Werden jener Erfahrbarkeit, die die Ausstellung als solche initiiert, vor allem explizit gemacht durch das Rahmen der Installation als einer Experimentalsituation.

Versuchen wir jenes intime Widerfahrnis systematischer aufzugreifen und zumindest im Ansatz konturierbar zu machen – wohlwissend um die Singularität der Erfahrung –, dann machen sich allem voran zwei Momente bemerkbar, die zwecks einer Annäherung produktive Impulse zu geben vermögen. Zum einen handelt es sich – wie weiter unten noch aufzugreifen sein wird – um die Faltung zwischen Verbergen und Exponieren, die das Ereignis bedingen, und zum anderen zeigt sich die Ebene der Materialität von einer gesteigerten Bedeutung. In einem gefalteten Innen-Außen-Setting entfaltet sich eine bestimmte materielle Affizierung, die sich zugleich aber erst in einer Quasi-Nachträglichkeit bemerkbar macht. Mit starken materiellen Kontrasten konfrontiert – dem warmen, zähflüssigen Salzwasser, das ein ›körperloses‹ Schweben erlaubt, dem Rau-Kristallinen des Innenraums des Tanks, dem Weich-Gewohnten der Handtuchbaumwolle –, passiert eine leibliche Einnahme, die die Körperlichkeit selbst mithervorbringt. In der Berührung mit der Flüssigkeit wird der Körper spürbar, doch erst in einer Nachträglichkeit, als Folge der Diastase (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*).

In der Situation des radikalen Ausgeliefert-Seins, auf den Salzwassertank als Objekt eingelassen, ereignet sich etwas, das als Folge von Intensitätsmomenten Positionierungen erlaubt. ›Ich‹ kann mich demnach vom dem Wassertank abstrahieren, in dem Moment, in dem die Intimität kippt, in dem etwa der Gong, der die Session beendet, ertönt oder nach dem Handtuch gegriffen wird: diesmal jedoch nicht mehr durchzogen von Materialsensationen, sondern gewohnheitsmäßig, habitualisiert. Doch die abstrahierbaren Positionen – wie das ›Ich‹ oder der ›Tank‹ oder das ›Handtuch‹ – werden nicht lediglich zu isolierbaren und hermetisch geschlossenen Größen, sondern evozieren eine Vergemeinschaftung, denn die sich vollzogene Intensität zieht eine Relationalität nach sich: das ›Kippen‹ aus der Intimität heraus resultiert (*aus*, aber auch) *in* einer Ökologie, die ein umgebungssensitives Mitsein produziert, das stets in einer Verflechtung von Bezug und Entzug operiert.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Als eine weitere Figur und, wie Waldenfels beschreibt, als Prototyp einer radikalen Fremderfahrung und eine Art ›Hyperphänomen‹[71], lässt sich des Weiteren – in einem zugleich sehr bildlichen Anschluss an »Test Chamber: Isolation« – die Schwelle anführen (vgl. ebd., 211f.). Dabei seien Schwellen jedoch »keine Orte, an denen das Soziale heimisch wird; im Gegenteil, es sind Orte, an denen es aus dem Tritt gerät und seine Schwächen wie seine Stärken ausspielt« (ebd., 210). Schwelle sei demnach als Zwischenort, Zwischenzeit und Zwischenzustand (vgl. ebd., 219) zu begreifen und unterscheide sich grundlegend von einer Grenze, denn Erstere bedinge eine Fremderfahrung und ermögliche erst ein Verhandeln von Positionen und Grenzziehungsmomenten[72], die nicht lediglich Verschiedenheit markieren respektive konstatieren, sondern aus einem Ineinandergreifen hervorgehen:

> »Alterität ist nicht mit Andersheit im Sinne der Verschiedenheit zu verwechseln. Ich selbst spreche generell von *Fremdheit* und bezüglich der speziellen Fremdheit des Anderen (*autrui*) von *Alterität*. Entscheidend ist, daß der Bezug zwischen Eigenem und Fremdem einen *asymmetrischen* Bezug darstellt, der sich nicht nach Belieben umkehren läßt. Dies gilt in besonderem Maße für die Differenz von Drinnen und Draußen, ohne die es keine Fremderfahrung, aber eben auch keine Schwellenerfahrung gäbe.« (Ebd., 211)[73]

Die Figur der Schwelle lässt sich damit in Verbindung bringen mit einer Faltung von Innen und Außen, die auch in Anlehnung an Julliens Ausführungen deutlich wird und die schließlich im etymologischen Sinne Intimität als Begriff prägt. Jenes ›Gemeinsame‹, das sich in einer ambiguen Faltung beschreiben lässt, lässt sich sowohl in Waldenfels' als auch in Julliens Ausführungen nachzeichnen. Während das Kapitel einerseits beiden Ansätzen folgt, nimmt es andererseits einige Fokusverschie-

---

71 Hyperphänomene werden hierbei verstanden als Formen eines informellen Mitseins (wie etwa Gastlichkeit, Vertretung, Vertrauen etc.) (vgl. Waldenfels 2015, 72; ders. 2012).

72 Hier lässt sich eine Unterscheidung zwischen zwei Arten von Grenzziehung nachzeichnen: onto-logische Form der Abgrenzung, die »Selbes von Anderem« (ebd., 211) scheidet, sowie eine chrono-topische Form, »die Selbst und Eigenes von Fremdem abhebt« (ebd.).

73 Auch in, wie Waldenfels es bezeichnet, ›archaischen‹ Formen der Fremdheitserfahrung sei die Differenz von Eigenem und Fremdem zu finden, wie etwa in der kollektiv verankerten Unterscheidung zwischen dem Sakralen und dem Profanen (vgl. ebd. 215). So materialisiert sich diese Form etwa auch in Eintritts- oder Verbotsritualen, die wir auch in Ausstellungssettings zeitgenössicher Kunst wiederfinden (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*, *Körper_Hervorbringen*, *Referenz_Institutionalisieren*). Des Weiteren wirft Waldenfels an mehreren Stellen die Frage nach dem Dritten auf. So werden Schwellen in Gestalt eines Dritten als intervenierend und platzhaltend beschrieben (vgl. ebd. 221): »[…] um die Distanz zwischen dem eigenen und dem fremden Selbst ›zur Aussprache ihres eigenen Sinnes‹ zu bringen, bedarf es einer Drittinstanz« (ebd. 109). Zur Frage nach Instanzen bzw. Institutionen s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bungen vor. Dies betrifft in erster Linie das Subjekt-Objekt-Verhältnis. Zum einen betont Waldenfels in seiner bereits zitierten Monografie »Sozialität und Alterität. Modi sozialen Erfahrung« (2015) den fakultativen Charakter des ›Mit‹, der uns davor bewahrt, »das Mitmenschliche fraglos auf Instanzen wie Subjekt oder Person, Familie, Volk oder Staat festzulegen, und es wird ebensosehr von einem sozialen Paternalismus oder humanen Chauvinismus abhalten, der alles Nicht-Menschliche, seien es Tiere, Pflanzen oder Dinge, rigoros menschlichen Belangen unterwirft« (Waldenfels 2015, 10). Zum anderen stellt Waldenfels etwa im Kapitel »Mitwirkung der Dinge« deutlich heraus, dass es nicht darum gehe, »den Dingen und Gegenständen den Status von Quasi-Subjekten zuzuerkennen« (ebd., 230). Ohne an dieser Stelle eine entfaltete problematisierende Diskussion über Dinge im Hinblick auf die Subjekt-Objekt-Verschränkung bzw. deren Genealogie erbringen zu können (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*), sei betont, dass der Grundgedanke der vorliegenden Arbeit, der den Begriff der Intimität umgreift, sich gerade dadurch auszeichnet, dass es nicht um Bestimmungen von Dingpositionen und -funktionalitäten geht. Für die Bewegung, die mit dem Begriff der Intimität beschrieben wird, ist es zunächst nicht von Interesse, ob wir Ausstellungssituationen heranziehen, aus denen nichtmenschliche oder menschliche Entitäten ›resultieren‹. Die Figur des Anderen umfasst folglich nicht lediglich Subjekte im ›primären‹ Sinne. Und genau das führen Ausstellungen gewissermaßen ein Stück weit vor. Wie mit Waldenfels' Figuren der Alterisierung bzw. des Zwischen aufgezeigt, sind alle entstehenden Positionen ohnehin nie, in welcher Form auch immer, ›homogen‹, sondern stets ineinandergegriffen und durchzogen von Momenten, die sich nicht integrieren und keine abgeschlossene Position entstehen lassen. So betont Waldenfels auch an einer anderen Stelle, dass das pathisch-responsive Doppelereignis Subjekt und Objekt nicht voraussetzt, sondern gerade erst entstehen lässt: »Halten wir uns an dieses Doppelereignis, so gibt es noch kein Objekt und kein Subjekt, noch keine selbstständigen Dinge und keine selbsttätigen Menschen.« (Ebd., 239)

An dieser Stelle müssen wir deshalb eine Differenzierung vornehmen respektive die Notwendigkeit markieren, eine Verschiebung in Julliens Ausführungen hereinzubringen. Diese betrifft allem voran die Frage nach der Subjektivität bzw. nach Relationen. Während sich Julliens Überlegungen primär auf (menschliche) Subjekte beziehen (vgl. Jullien 2019, 216), scheinen die von ihm entwickelten Grundkonfigurationen jedoch auch im Kontext eines erweiterten Relations- und Existenzbegriffs produktiv zu sein, der sich nicht an eine hierarchisch-dichotome Trennung zwischen Subjekten und Objekten hält. Jene Figur des Anderen, von der Jullien spricht, muss folglich ebenfalls weitergedacht werden. Damit schlägt das Kapitel vor, sich vor allem die Bedingungen dessen anzuschauen, wie sich jenes Anderer/Anderes-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Werden[74] vollzieht, und zwar bezogen auf ästhetische Situationen im Kontext von Kunstausstellungen. Bei Jullien wird die Ebene des Ästhetischen bzw. der Kunsterfahrung zwar auch gedacht, erfährt aber eher einen sekundären Stellenwert und wird vielmehr im Sinne einer geteilten Betrachtungssituation verstanden (z.B. ein Landschaftsgemälde in der Zweisamkeit betrachten) (vgl. ebd., 194f.). Das Gemälde bekommt in der Situation demzufolge eine sekundär-dispositionale Funktion. Dagegen entwickelt die Arbeit einen Intimitätsbegriff, der jene ›Zweisamkeit‹ auf das ästhtische Erleben selbst bezieht. Folglich geht es um Intimität als einen Prozess, aus dem sowohl das ›Gemälde‹ als auch ›Ich‹ im Zuge der Intensitätsverdichtung und dessen Entzug erst resultieren.

Vor diesem Hintergrund müssen Julliens Ausführungen dahingehend fortgeführt werden, dass diese zum einen als ein Prozess der Produktion von Subjektivität begriffen werden und zum anderen diesen Prozess jenseits der strikten Subjekt-Objekt-Dichotomie verorten, sodass das Intime, wie Jullien es beschreibt, als ein viel umfassenderer und grundlegenderer Begriff fruchtbar gemacht werden kann. In dieser Erweiterung kann auch das folgende Zitat verstanden werden:

> »[…] Indem ich zu diesem Außen des Anderen gelange, habe ich im Gegenzug nicht zu ›mir‹ Zutritt, so als würde es sich da um einen Abpraller oder um irgendeine interne Bewegung in der Art der Dialektik handeln, sondern gelange vielmehr zur Quelle Außen/Innerer, von der ausgehend sich jedes Subjekt entwickeln sowie seine Fähigkeiten und seine Ressourcen herleiten kann.« (Ebd., 129)

Wenn wir folglich sowohl mit Rückgriff auf Julliens als auch auf Waldenfels' Überlegungen von einem ›Einüben in Gemeinsames‹ sprechen, dann sprechen wir von einem Gemeinsamen, das sich einerseits, wie bereits aufgezeigt, durch stetige Aufklaffbewegungen und Teilungen auszeichnet, andererseits sich aber eben dadurch markiert, dass es nicht schlicht bestehende Positionen miteinander ›vermengt‹. Mit Donna Haraway (sowie auch im Anschluss an Jean-Luc Nancy[75]) gesprochen impliziert jenes Gemeinsame ein ›Becoming-With‹ (vgl. Haraway 2016, 16). Das Mitsein wird durch die Intimität ermöglicht, denn sie ist es, die eine Differenz zu evozieren vermag, die ein ›Gemeinsames‹ (Relationalität) schließlich von ›Koexistenz‹ unterscheidet.

74 Weiter zu diskutieren wäre das Verhältnis zwischen ›der Andere‹ und ›das Andere‹ respektive zwischen den Figuren bei Waldenfels und Lévinas.

75 Zur Figur des Mit s. etwa Nancy 2016.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

6. *différance*/Relationalität/Alterisierung

Wie bereits etwa durch das Eingehen auf die Figur der Falte, den Begriff der Zwischenleiblichkeit oder des Anderen konturiert, adressiert die Auseinandersetzung mit Intimität ein breites Spektrum an philosophisch-ästhetischen Ansätzen. Nun soll aber eine Ebene explizit gemacht werden, die eine gewisse ›Paradoxie‹ zu evozieren scheint: die Ebene des Miteinanders von Relationalität und Alterisierung. Intimität impliziert – wie die Diskussion der Falte sowie des Widerfahrnisses zeigte – sowohl ein kontinuierliches ›Werden‹ als auch Ruptur und Entzug. Während im bisherigen Verlauf des Kapitels verstärkt der phänomenologisch motivierte Ansatz der Zwischenleiblichkeit sowie die Figur des Pathisch-Responsiven fruchtbar gemacht wurden, gilt es die Aufmerksamkeit nun erneut mit einer anderen Perspektivierung auf die Momente des Entzugs zu lenken, der dabei ebensowenig lediglich als eine ›Abwesenheit von etwas‹ verstanden werden soll.

In »Randgänge der Philosophie« (1988) initiiert Jacques Derrida eine dekonstruktivistische Verschiebung, die sich aus dem Wechsel eines Buchstabens ergibt – dem phonetisch nicht greifbaren Wechsel von *e* zu *a* im französischen Wort »diffé́r()nce« (Derrida 1988, 31).[76] Diese Verschiebung eröffne, Derrida folgend, einen seltsamen Raum »*zwischen* Sprechakt und Schrift« (ebd.) und bringe eine Verschränkung zwischen dem Sensiblen und dem Intelligiblen hervor (vgl. ebd.). Das Sprechen über die *différance* gestalte sich jedoch selbst in einer Ambivalenz, denn die *différance*, die nach Derrida weder ein Wort noch ein Begriff sei (vgl. ebd., 33), lasse sich ebensowenig exponieren:

> »Man kann immer nur das exponieren, was in einem bestimmten Augenblick *anwesend*, offenbar werden kann, was sich zeigen kann, sich als ein Gegenwärtiges präsentieren kann, ein in seiner Wahrheit gegenwärtig Seiendes, in der Wahrheit eines Anwesenden oder des Anwesens des Anwesenden. Wenn aber die *différance* das ~~ist~~ (ich streiche auch das ›~~ist~~‹ durch), was die Gegenwärtigung des gegenwärtig Seienden ermöglicht, so gegenwärtigt sie sich nie als solche. Sie gibt sich nie dem Gegenwärtigen hin. Niemandem. […] In jeder Exposition wäre sie dazu exponiert, als Verschwinden zu verschwinden. Sie liefe Gefahr zu erscheinen: zu verschwinden.« (Ebd., 31f.)

76 Verortet sich das Denken der *différance* nach Derrida in einem primär zeichentheoretischen Kontext der Dekonstruktion, ist es offenkundig, dass dieser nicht im Rahmen der vorliegenden Arbeit explizit entfaltet werden kann. Dennoch wird *différance* als Figur herangezogen, da diese Verschiebungen thematisiert, die im Kontext der Auseinandersetzung mit Intimität – so der hoffnungsgeladene Ansatz des Kapitels – eine produktive Verflechtung initiieren kann.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In Anknüpfung daran liegt deshalb auch die Überlegung nahe, Intimität ebenfalls in dieser Nicht-Exponiertheit zu begreifen – als etwas, das sich nicht dem Gegenwärtigen ›hingibt‹. Dies macht sich ebenfalls an den bereits weiter oben diskutierten ›Evidenzen‹ der Intimität spürbar – der Notwendigkeit des Extimen und Deklamatorischen.

Derrida verweist des Weiteren auf zwei etymologische Bedeutungen des Verbs *différer* bzw. die polysemische Komponente von *différance*:

> »Es ist bekannt, daß das Verb ›*différer*‹ (lateinisch *differre*) zwei Bedeutungen hat, die anscheinend sehr verschieden sind […]. [D]as latenische *differre* […] [umfasst] nämlich die Tätigkeit, etwas auf später zu verschieben, sich von der Zeit und den Kräften bei einer Operation Rechenschaft abzulegen, die Rechnung aufzumachen, die ökonomischen Kalkül, Umweg, Aufschub, Verzögerung, Reserve, Repräsentation impliziert, alles Begriffe, die ich hier in einem Wort zusammenfasse, das ich nie benutzt habe, das man jedoch in diese Kette einfügen konnte: die *Temporisation*. *Différer* in diesem Sinne heißt temporisieren, heißt bewußt oder unbewußt auf die zeitliche und verzögernde Vermittlung eines Umweges rekurrieren, welcher die Ausführung oder Erfüllung des ›Wunsches‹ oder ›Willens‹ suspendiert und sie ebenfalls auf eine Art verwirklicht, die ihre Wirkung aufhebt oder temperiert. […] Die andere Bedeutung von *différer* ist die eher gewöhnliche und identifizierbare: nicht identisch sein, anders sein, erkennbar sein usw.« (Ebd., 33f.)

Dabei wird deutlich, dass sich durch den Wechsel von *e* zu *a* eine grammatikalisch-temporale Verschiebung ergibt, denn das *a* stamme unmittelbar vom Partizip Präsens (différant) her, neutralisiere aber zugleich »das, was der Infinitiv als einfach aktiv kennzeichnet« (ebd., 34). Die *différance* sei damit weder aktiv noch passiv, sondern etwas, das »eher eine mediale Form ankündigt oder in Erinnerung ruft, eine Operation zum Ausdruck bringt, die keine Operation ist, die weder als Erleiden noch als Tätigkeit eines Subjektes, bezogen auf ein Objekt, weder von einem Handelnden noch von einem Leidenden aus, weder von diesen *Termini* ausgehend noch im Hinblick auf sie, sich denken läßt« (ebd.). Daraus ergibt sich für Derrida folgende Konsequenz:

> »[D]ie *différance* ist nicht. Sie ist kein gegenwärtig Seiendes, so hervorragend, einmalig, grundsätzlich oder transzendent man es wünschen mag. Sie beherrscht nichts, waltet über nichts, übt nirgends eine Autorität aus. Sie kündigt sich durch keine Majuskel an. Nicht nur gibt es kein Reich der *différance*, sondern diese stiftet zur Subversion eines jeden Reiches an.« (Ebd., 47)

Vielmehr werde die *différance* als etwas verstanden, das die »Alternative von Gegenwart und Abwesenheit überschreitet« (ebd., 46): »Diese radikale Andersheit im

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Verhältnis zu jeder möglichen Gegenwart äußert sich in irreduziblen Effekten des Nachher, der Nachträglichkeit. Und um sie zu beschreiben, um die Spuren der ›unbewußten‹ Spuren zu lesen (es gibt keine ›bewußte‹ Spur), ist die Sprache der Anwesenheit oder der Abwesenheit […] inadäquat.« (Ebd.) Mit der *différance* gehe folglich ein Verhältnis von Nachträglichkeit einher, das jedoch keinem linear verstandenen, greifbaren Verlauf von ›vorher‹ und ›nachher‹ bzw. ›danach‹ äquivalent sei:

> »Die Struktur der *Nachträglichkeit* verbietet es, die Temporalisation (Temporisation) einfach zu einer dialektischen Komplikation der lebendigen Gegenwart zu machen, als originärer und unaufhörlicher, ständig auf sich selbst zurückgeführter, in sich selbst zusammengefaßter, zusammenfassender Synthese von retentionalen und protentionalen Spuren. Bei der Andersheit des ›Unbewußten‹ haben wir es nicht mit Horizonten von modifizierten – vergangenen oder ankommenden – Gegenwarten zu tun, sondern mit einer ›Vergangenheit‹, die nie anweste und nie anwesend wird, deren ›An-kunft‹ nie die *Produktion* oder Reproduktion in der Form der Anwesenheit sein wird. Der Begriff der Spur ist also mit dem der Retention, des Vergehens dessen, was gegenwärtig war, inkommensurabel. Man kann die Spur – und also die *différance* – nicht von der Gegenwart oder vom Anwesen des Anwesenden her denken.« (Ebd.)

An dieser Stelle macht sich eine Verbindung zum Intimitätsbegriff besonders bemerkbar, denn dieser lässt sich ebensowenig als eine Anwesenheit begreifen und operiert stets mit einer Quasi-Nachträglichkeit, aus der überhaupt erst Positionen resultieren können. Deshalb ist bei der Diskussion der Intimität auch der Begriff des Extimen, den Jullien vorstellt, von Bedeutung, denn dieser verweist erneut auf ein ambigues Verhältnis, denn das Extime entspringe dem Intimen und gehe diesem aber zugleich voraus. Deshalb scheint es produktiv, einen genaueren Blick auf die Figur der Spur zu werfen, die *différance* stets begleitet. Der Begriff der Spur verweist unentwegt auf die ihm inhärenten Momente des Auflösens und Erlöschens: »Als stets differierende stellt die Spur sich nie als solche dar. Sie erlischt, wenn sie auftritt, wird stimmlos, wenn sie ertönt, wie das *a*, wenn es sich schreibt, seine Pyramide in die *différance* einschreibt.« (Ebd., 48) Derrida führt weiter aus: »Da die Spur kein Anwesen ist, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet, gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur.« (Ebd., 49)

In seiner Monografie »Echtzeit – Text – Archiv – Simulation. Die Matrix der Medien und ihre philosophische Herkunft« (2003) stellt Timo Skrandies insbesondere die ›Virtualität‹ der *différance* heraus: »Das Wesen der *différance* jedenfalls, so lässt sich paradoxerweise sagen, wäre es, keines zu haben und seine Anwesenheit stetig ins Virtuelle zu verschieben. Sie entzieht sich einer Wesensbestimmung ebenso,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wie ihr ›a‹ als Differenz zum gemeinhin verwendeten ›e‹ unhörbar bleibt […].« (Skrandies 2003, 152) Folglich könne die *différance* nicht allein semantisch auf eine hinreichende Weise beschrieben werden und verbleibe »dem ›Wahrnehmungsglauben‹ (Merleau-Ponty) der rhetorisch stets statuierenden Sprache als nicht-repräsentierter Modus innerlich und uneindeutig« (ebd., 153). Die *différance*, die Skrandies wiederum als die innere Spur des Ereignisses bezeichnet (vgl. ebd., 142), werde erst lesbar und vernehmbar in ihrer Wirkung – der »Spur, die sie hinterlässt, Bedeutung generierend« (ebd., 155).[77]

Jene Produktion von Differenzen nach Derrida lässt sich wiederum selbst als ein gewissermaßen gefaltetes Verhältnis lesen, das nicht lediglich mit einer Tätigkeit gleichgesetzt werden könne. Zudem werde auch an dieser Stelle betont, dass die *différance* nicht in einem präexistenten Modus gedacht werde:

> »Was sich *différance* schreibt, wäre also jene Spielbewegung, welche diese Differenzen, diese Effekte der Differenz, durch das ›produziert‹, was nicht einfach Tätigkeit ist. Die *différance*, die diese Differenzen hervorbringt, geht ihnen nicht etwa in einer einfachen und an sich unmodifizierten, in-differenten Gegenwart voraus. Die *différance* ist der nicht-volle, nicht-einfache Ursprung der Differenzen. Folglich kommt ihr der Name ›Ursprung‹ nicht mehr zu.« (Derrida 1988, 37)

Nach Derrida sei die *différance* als eine Bewegung zu begreifen, »durch die sich die Sprache oder jeder Code, jedes Verweisungssystem im allgemeinen ›historisch‹ als

77 Jedoch betont Skrandies, dass eine Bestimmung der *différance* lediglich als Spur nicht gewinnbringend sei und einen Kurzschluss produzieren würde: »Denn ›Spur‹ wäre lediglich eine jeweils andere Version des Zustands ›Unterschied‹ oder, nochmals auf das Heidegger-Vokabular bezogen, das ›Verhältnis von Sein und Seiendem‹, wäre damit aber wiederum in einer Dialektik oder Dichotomie bestimmbar. So gehört zur Spur auch dasjenige, was sie *qua* Spur verschiebt, vergessen macht, auflöst, zum Verschwinden bringt. Das, was von der Spur als Zeichen ausgestellt wird, trägt das Ungesagte, Verschwundene notwendig in sich und mit sich mit.« (Ebd., 155f.) Entscheidend ist dabei eben auch die bedeutungsgenerierende Geste, die mit der Spur einhergeht und zugleich deutlich macht, dass Bedeutung nicht im Sinne einer Präexistenz oder einer sich selbst ›a-semiotischer Selbstpräsenz‹ verstanden wird »um dann von ›dort‹ in der Äußerlichkeit von Sprache und Schrift angezeigt zu werden. Jede Bedeutung, auch die der ›Identität‹, bleibt *a priori* auf das verwiesen, was ihr differiert. Hier tritt das in das ›systematische Spiel von Differenzen‹ […] ein, was Derrida die ›*différance*‹ nennt.« (Ebd., 152) Auf diese Weise verschiebt sich folglich, wie Skrandies herausstellt, das Verhältnis zwischen Identität und Anwesenheit: »Was in der Intention als anwesend erfahren wird, ist schon ein Effekt. Denn Identität hat zu ihrer gegenwärtigen Positionierung sich vom ihr Anderen zu unterscheiden und abzugrenzen. Damit bleibt sie für die Selbst-Konstitution darauf verwiesen, selbst affektiv (signifikant) nur *sein/werden* zu können, indem ein Bezug zu einem Anderen hergestellt ist – damit aber wird Identität zu einem Signifikanten, der signifikant nur durch die Spur eines Anderen auf sie wird.« (Ebd., 156)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gewebe von Differenzen konstituiert« (ebd., 38).[78] Die hervorbringende Bewegung der *différance* habe aber auch eine weitere Konsequenz, die sich, Skrandies zufolge, an der Konzeption des Subjekts bemerkbar macht, denn dieses werde ebenfalls im Zuge der *différance* hervorgebracht (vgl. Skrandies 2003, 151f.):

> »Doch paradoxerweise wird nun dieses Subjekt just in dem Augenblick stets beraubt, in dem es seine Ermächtigung erfahrt. Denn es bedarf der Differierung von sich selbst, der *Aufgabe* der Selbst-Gegenwart des Selbst, um zu sich selbst sich ins Verhältnis zu setzen. In diesem Augenblick – dem als Ereignis ein Zeit-Riss inhäriert, […] – ist das selbstbewusste Subjekt bewusstlos und seines Wissens um sich selbst beraubt, denn es muss den Umweg (*des tours*) der Lektüre seiner selbst nehmen – und die kann nie an dem Ort stattfinden, an dem Ich im Augenblick ist.« (Ebd., 158)

Wie bereits durch das Heranziehen von Waldenfels' Überlegung aufgezeigt, wird die Subjektposition in einem verflochtenen Verhältnis zwischen Bezug und Entzug verstanden und resultiert aus einem Aufspalten – der Diastase –, die jedoch nicht mit einem präexistenten Spalt einhergeht. Das Selbst ist damit *per se* in Prozesse von Alterisierung involviert und entsteht stets in einer interfiguralen Verflechtung von ›selbst‹ und ›anderem‹. Wiederum mit Derrida gesprochen bringt Skrandies diese sich zeitlich und räumlich aufklaffende Bewegung wie folgt auf den Punkt: »[…] Das Bewusstsein existiert für sich selbst also nicht präsent, sondern wird wahrnehmbar nur als Effekt der in der *différantiellen* Iteration im Vorgang begriffenen Verzeitlichung (Auf-Riss von Zeitlichkeit) und Verräumlichung (Einräumung von Örtlichkeit).« (Ebd., 158f.)

Ein weiterer Punkt, den Skrandies herausstellt und der im Kontext des Begriffs der Intimität von weiterer Spannung zu sein scheint, ist das Thematisieren der Sozialität im Sinne eines spukenden Mit-Da (vgl. ebd., 171). Der ›Hantologie‹ nach Derrida zufolge spuke es im Ereignis und hinterlasse eine Spur: »Im Ereignen des Ereignisses spukt also die ›Unzeitigkeit seiner Gegenwart‹ und Spuken (›hanter‹) ›heißt nicht gegenwärtig sein, und man muß den Spuk schon in die Konstruktion eines Begriffes aufnehmen‹.« (Ebd., 173) Nach Skrandies geben uns demnach erst die ›Gespenster‹ »das Da des Ereignisses zu denken« (ebd., 176), sodass auch das »Sprechen des Anderen, sein Anspruch jetzt, […] gespenstisch [bleibt]« (ebd.). Jenes ›Gespenstische‹ vermag auch einen der wesentlichen Züge der Intimität zu beschreiben. Denn in der Doppelbewegung des Intimen, die sich in einer nicht auflösbaren Ambiguität zeigt – selbst oder gerade dann, wenn das Sich-Positionieren sich bereits vollzogen und das ›Herausfallen‹ aus der intimen Verdichtung stattgefunden hat – geschieht

78 Diese Beobachtung stellt Derrida im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Zeichentheorie nach Ferdinand de Saussure auf, dessen Schema, jedoch aber nicht die Inhalte, Derrida im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Sprechen und Sprache übernimmt (vgl. ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eine Heimsuchung. Die Spur bleibt, doch nicht als eine Evidenz einer ›vergangenen‹ Anwesenheit, sondern als ein Spuk der *différance*, der sich nicht in der Dichotomie von abwesend/anwesend auflösen lässt.

Mit diesem fragmentarischen ›Assoziieren‹ von Derrida'scher *différance* mit Intimität wird demnach der Vorschlag gemacht, die Ebene der Verschiebung, des Entzugs, der mit Intimität einhergeht, mit einer spezifischen Gewichtung herauszustellen. Dieser *Double Bind* (vgl. Bateson 2017) des Intimen bzw. das Faltungsverhältnis verlangen und bedingen eine diskursive Verschränkung, denn als Begriff initiiert Intimität eine Verknüpfung zwischen Momenten des Relationalen sowie den damit assoziierten Diskursen (der ›ökologisch‹ orientierten Denkbewegungen etwa im Sinne der ANT, des New Materialism, des Enaktivismus etc.), als auch des Differenzphilosophischen (im Sinne einer fortwährenden Alterisierung). Mit dem Begriff der Intimität wird es vor diesem Hintergrund möglich, sowohl unterschiedliche Akteure (im ökologischen Sinne) ins Blickfeld zu rücken (solche Positionen wie Kunstwerk, Katalog, Betrachter:in, Sockel, Eintrittskarte, Onlineausschreibung etc.) – als auch Momente bzw. Prozesse des Geworden-Seins bzw. Werdens jener Positionen (im Sinne der Momente eines Entzugs, einer Verflechtung von An- und Abwesenheit, einer Spur ohne Zugriff) zu fokussieren. Wie im Kapitel *Agencement_Materialisieren* diskutiert, gestalten sich Ausstellungen als dynamische, aufs Dichteste aufeinander eingestellte Gespanne – als Konfigurationen, die sich stets aktualisieren und immer wieder Momente des In-Verhältnis-Setzens initiieren (oder wie Waldenfels diese bezeichnet: ›Interfigurationen‹; vgl. Waldenfels 2002, 185). D.h. auf dieser Ebene könnte der Anschein entstehen, es handele sich um Versammlungen von ›isolierbaren‹, apriorischen Größen und Positionen, die sich lediglich zu einem Arrangement bringen. Doch würde es, wie die Kapitel *Agencement_Materialisieren* und *Objekt_Konfigurieren* zeigen, der Bewegung, die dem zugrunde liegt, nicht gerecht werden (bzw. es würde zu einem inventurhaft-inhaltistischen Kurzschluss führen). Auf dieser Ebene benötigt das Denken des Relationalen folglich das Denken der *différance* und Alterisierung, denn, wie Barad (gewissermaßen im Anschluss an Überlegungen Derridas) deutlich macht, entstehen Relata erst als Resultat von Relationen und sind diesen nicht vorgängig (vgl. Barad 2012). Dies verweist erneut umso stärker auf die Notwendigkeit einer diskursiven Verschränkung.

7. Fazit

Versuchen wir nun, nach diesem Akt des Versammelns, Flechtens und Faltens, erneut die Gedankenstränge nachzuzeichnen, die das Kapitel begleitet haben, dann lässt sich allem voran das Bestreben herausstellen, Intimität als einen Parameter des Ausstellens herauszuarbeiten, der mit Momenten des Öffentlich-Werdens und Sich-Entziehens operiert und diese – wie das Kapitel zeigte – faltet. Ob durch eine

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kleine, unscheinbare Geste, eine unmerkliche Bewegung, eine ›irgendwie affizierende‹ Oberflächenstruktur eines Objekts oder durch ein unerwartetes Erwidern eines Blicks: In Ausstellungen passiert etwas, das uns ein Stück weit überwältigt, irritiert, außer uns geraten lässt. Und eben diesen unscheinbaren Momenten, die zugleich gewichtige Verschiebungen nach sich ziehen, schlug das Kapitel vor sich durch den Begriff der Intimität anzunähern. Mit jenem Begriff wurde demzufolge ein Parameter herausgearbeitet, der Ausstellungen als Faltungen beschreibt, in denen sich etwas ereignet, in denen uns etwas widerfährt und eine unentwegte Überlagerung zwischen Innen und Außen, dem Verborgenen und dem Öffentlichen, dem Greifbaren und dem Sich-Entziehenden nach sich zieht. Eher in einer fragmentarisch-assoziativen Bewegung als in scharfkantig abtrennbaren Definitionsvorschlägen wurde im Laufe des Kapitels jenen Momenten nachgespürt, die Ausstellungen als Situationen eines pathischen Überkommen-Werdens erscheinen lassen, aus denen solche Positionen wie Betrachter:in oder Kunstwerk überhaupt erst ›resultieren‹. Damit stand die Ebene der Erfahrung sowie deren ›Ausgestelltheit‹ bzw. ›Ausstellbarkeit‹ im Fokus des Kapitels – als eine Ebene, die ein Innen generiert, zugleich aber schon immer auf ein Außen – das Exponierende und Deklamatorische – angewiesen ist. Kippmomente generierend gestaltet sich Intimität im Kontext von Ausstellungen folglich auf eine Weise, die ein Gewahr-Werden der Gegenwärtigkeit in der Faltung von An- und Abwesenheit initiiert. Jenes Gewahr-Werden impliziert damit auch, dass Konfigurationen bzw. Situationen sich erst dann als eine Ausstellung realisieren, wenn diese eine Ebene ermöglichen, die die Bedingungen der eigenen ›Ausgestelltheit‹ mitreflektiert und mitverhandelt. Intimität und das Exponieren inhärieren der Existenzweise Ausstellung folglich insofern, als diese erst jenes grundlegende Verhandeln von Positionen (und damit auch ein Ein-Stimmen, Falten, Verflechten, Antworten, Differenzieren, Andere-Werden etc.) ermöglichen. Exponierend und diskret operieren Ausstellungen nicht nur als Shows, sie ereignen sich und erscheinen als verdichtete Situationen, die Faltungen produzieren, befragen, metastabilisieren und damit nicht zuletzt ›Subjektivität‹ zu verhandeln vermögen.

So wurde, die Diskussion eröffnend, auf die im Nails Projectroom realisierte Ausstellung »Test Chamber: Isolation« (2020) von Till Bödeker eingegangen, die die Erfahrbarkeit des Selbst ausgehend von einer Deprivationssession thematisiert und damit mit einem räumlichen Setting operiert, das das Verhältnis zwischen offen und geschlossen, innen und außen, Auflösung und Verdichtung zu befragen erlaubt. Im Zuge dessen konnten Fragen aufgeworfen werden, die auf ein Ausstellungssituationen genuines Faltungsverhältnis verweisen, dem dieses Kapitel als Folge durch das Heranziehen des Begriffs der Intimität begegnete. Vor diesem Hintergrund wurde deshalb zunächst eine (kultur-)historische Skizzierung vorgenommen, die den Wandel der etymologischen Konnotierungen von Intimität in den Blick nimmt und dabei eine Überlagerung bzw. Neuformation zwischen

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dem Öffentlichen und Privaten thematisiert, um schließlich die Notwendigkeit einer Neuauslegung und Schärfung des Begriffs zu markieren. Nach diesem historischen Exkurs rückte das Kapitel explizit den Begriff des Exponierens in den Fokus und pointierte diesen als eine der Existenzweise Ausstellung genuine Praxis, denn damit sich jenes Intime einstellen kann, bedarf es des Deklamatorischen – der Rahmungen, Sockel, Ankündigungen –, der Ausgestelltheit, des Extimen. Im Zuge dessen wurde die Figur der Falte herangezogen, um das bereits mit »Test Chamber: Isolation« aufgeworfene Verhältnis von Zeigen und Entziehen, Innen und Außen zu thematisieren und die mit Ausstellungen einhergehenden Praktiken des Implizierens (Einfalten), Explizierens (Entfalten) und Komplizieren (Zusammenfalten) herauszustellen. Im nächsten inhaltlichen Schritt wurde erneut die Ereignishaftigkeit von Ausstellungssituationen in den Blick genommen, diesmal jedoch mit der Fokussierung auf jene Prozesse, aus denen jegliche Positionen wie etwa Betracher:in, Kunstobjekt etc. überhaupt erst resultieren, jedoch nicht im Sinne einer ›feststehenden Substanz‹ oder ›Essenz‹, sondern als metastabilisierte Positionen, die immer wieder aufs Neue verhandelt werden. Im Zuge dessen wurden die Begrifflichkeiten des Widerfahrnisses (Pathos), des Aufspaltens (Diastase), des Antwortens (Response) sowie der Fremdheit, die ein ›Mit-Sein‹ bedingt, diskutiert. Im letzten Teil wurde schließlich eine Doppelbewegung thematisiert, die mit Intimität einhergeht: die versammelnde Bewegung im Sinne der Fokussierung von Relationen sowie die sich abgrenzende, teilende Bewegung, die ein Sich-Unterscheiden-Von ermöglicht. So wurde der Vorschlag gemacht, Intimität im Sinne jener Verschränkung zwischen Momenten des Relationalen sowie des Alterisierenden zu beschreiben, indem mit der dekonstruktivistischen Figur der *différance* Momente von Verschiebung ins Blickfeld gerückt wurden.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

AGENCEMENT _ MATERIALISIEREN

Infrastrukturen sichtbar machen

1. Einleitung | S. 437
2. »Down to Earth« | S. 438
3. Versammlungen | S. 448
   Begriffe/Konzepte | S. 448
   Diesseits des Netzes | S. 450
4. Agencement | S. 456
   Zwischen Maschine und Begehren | S. 456
   (Re-)Materialisieren: Handlungsmacht | S. 466
5. Ökologisieren/Technologisieren | S. 470
   Technologische Bedingung | S. 470
   Materie/Material/Materialität | S. 474
   Ökologien von Praktiken | S. 485
6. Fazit | S. 493

1. Einleitung

Anbringevorrichtungen, Ankündigungen, Halterungen, Beleuchtungsanlagen, Rezensionen, Sicherheitssysteme, Transportwege – Ausstellungen gestalten sich als komplexe Formationen, allem voran begriffen in der Mannigfaltigkeit ihrer Beteiligten. Wie all das beschreiben? Wie den unterschiedlichen Konfigurationen des Ausstellens begegnen, ohne diese einerseits in hierarchisch-reduktionistische Muster hineinzubringen, die sich primär für ›handelnde Subjekte‹ interessieren und ohne diese andererseits lediglich als undifferenzierbare Ansammlungen in Sinne einer Inventur abzuhandeln? Um die komplizierten Verflechtungen des Ausstellens nachzuzeichnen, erarbeitet das vorliegende Kapitel einen ökotechnologisierenden Ansatz, der es erlaubt die spezifische Art und Weise von Versammlungen im Kontext von Ausstellungen adressierbar zu machen. Diese Versammlungen, die sich insbesondere dadurch auszeichnen, dass sie ›technisch‹ sowie ›infrastrukturell‹ operieren und gleichzeitig nicht lediglich im Modus einer funktionalen Zusammenstel-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lung aufgehen, sondern eine ›Spannkraft‹ generieren, rücken in den Fokus dieses Moduls, indem vor diesem Hintergrund der Parameter des Agencements herausgearbeitet wird. Mit diesem Parameter wird es möglich sein, Materialprozesse sichtbar zu machen und explizit nach der jeweiligen Weise des ›Zusammen-Agierens‹ einer Ausstellung zu fragen. Damit gibt der Begriff des Agencements (angelehnt an das Konzept von Gilles Deleuze und Félix Guattari) Auskunft über die Existenzweise Ausstellung ausgehend von ihren technisch-materiellen Bedingungen, die jedoch nicht von affektiven Momenten abgekoppelt verstanden werden, sondern *per se* damit verbunden. Dadurch rücken nicht nur Verschränkungen in den Fokus, sondern ihre jeweiligen Qualitäten samt der im Zuge dessen produzierten Effekte und ›affektiven‹ Überschussmomente.

Nach einer dialogischen Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsprojekt »Down to Earth« zu Beginn des Kapitels erfolgt eine Diskussion von Begriffen und Konzepten des Versammelns, um auf diese Weise zu thematisieren, welche Leerstellen aber auch Produktivitätsmomente jeweilige Zugänge (hier insbesondere das Netzwerk) nach sich ziehen. Im Teil vier werden die im Zuge des ›Versammelns‹ akzentuierten Themenfelder weiter differenziert, indem der Begriff des Agencements nachgezeichnet und als Parameter im Kontext von Ausstellungen fruchtbar gemacht wird. Im fünften Teil erfolgt eine Fokussierung von Prozessen des Ökologisierens und Technologisierens, die es möglich machen werden, Materialprozesse und Praktiken als ›milieuabhängige‹ und ›milieugenerierende‹ Momente zu bestimmen. Im Zuge dessen gilt es schließlich die Notwendigkeit in den Fokus zu rücken, Ausstellungen mit all ihren Bedingungen, Implikationen, Effekten, ›blinden Flecken‹ aber auch emergierenden Handlungsmöglichkeiten ›befragbar‹ zu machen.

2. »Down to Earth«[1]

20 °C Raumtemperatur, 50 % Luftfeuchtigkeit: so lauten etwa die etablierten konservatorischen Anforderungen an einen Ausstellungsraum.[2] Jene Anforderungen werden zu einem explizit thematisierten Parameter der Ausstellung »Down to Earth«. Die vom 13. August bis zum 13. September 2020 im Gropius Bau in Berlin stattgefundene Ausstellung »Down to Earth. Klima Kunst Diskurs Unplugged«, die im Rahmen der Berliner Festspiele in der Reihe »Immersion« (vgl. Berliner Festspiele 2023a; s. auch Kap. *Setting_Verräumlichen*) realisiert wurde, thematisiert unsere

1 Die nachfolgenden Ausführungen zu »Down to Earth« gehen z.T. zurück auf den Vortrag der Verfasserin bei der Jahrestagung der GfM an der Ruhr-Universität Bochum (29.09-02.10.2020) im Rahmen des Panels »Unbestimmtheit im Experiment«.

2 Für eine weiterführende Diskussion zum Thema Richtwerte und Nachhaltigkeit s. Klee 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gegenwärtige Situation im Hinblick auf das Klima und stellt die Bedingungen eines klimagerechten Ausstellens zur Verhandlung. Mit einem ›Ausstellungsparcours‹ aus Objekten und Installationen, der insgesamt über 20 ›permanente‹ (d.h. über die gesamte Dauer der Ausstellung präsente) künstlerische Positionen umfasst, einem *Working Space* sowie einem Programm aus täglich wechselnden (Live-)Veranstaltungen, initiiert das Ausstellungsprojekt eine breitgefächerte Auseinandersetzung mit Klima in einer Verschränkung mit Positionen zeitgenössischer Kunst (vgl. Berliner Festspiele 2020a).

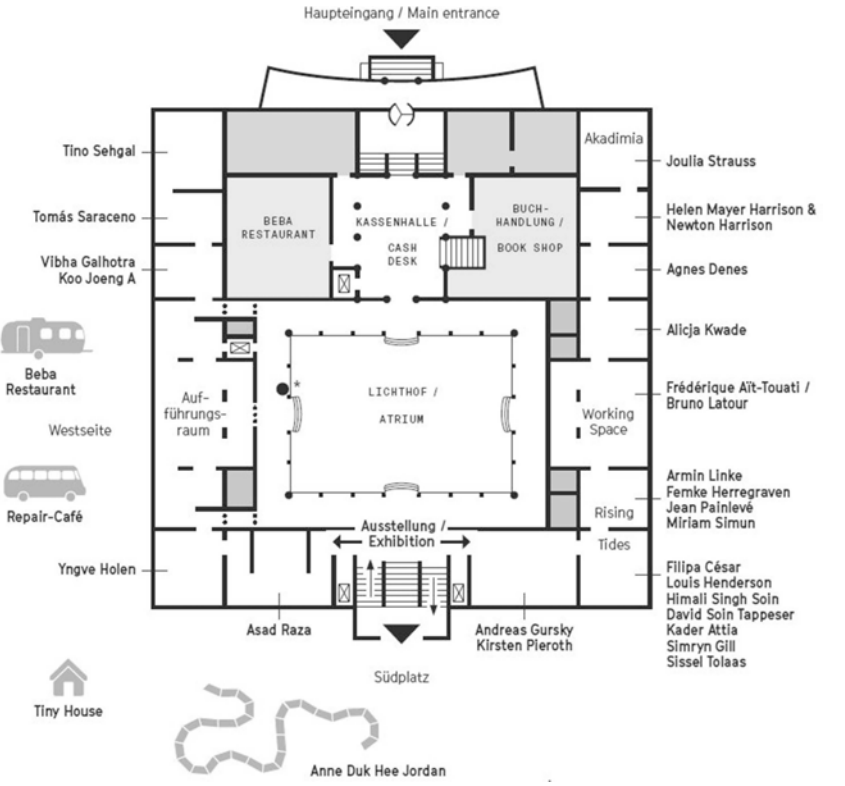


Abb. 22: Lageplan der Ausstellung (Screenshot), 2020. Foto: Berliner Festspiele 2020b / Archiv der Verfasserin.

Versuchen wir uns zunächst an einer systematisch-topografischen Beschreibung der Ausstellung und ziehen dazu den Lageplan heran (s. Abb. 22), dann wird ein räumliches Setting sichtbar, das sich hufeisenförmig (offen zur Seite

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Gebäudehaupteingangs hin) entlang der Gebäudeseiten im Erdgeschoss ausbreitet. Gleichzeitig zeigt sich das Setting nicht nur auf die Gebäudeinnenräume beschränkt, sondern dehnt sich auf den Außenbereich aus, der über einen Zugang an der Südseite – quasi am ›Scheitelpunkt‹ der Ausstellung – erreicht werden kann. Mag diese Beschreibung zunächst trivial erscheinen, reproduziert sich in dem darin enthaltenden Hinweis auf ein Innen/Außen-Verhältnis eine Spannungsebene, die die gesamte Ausstellung gewissermaßen durchzieht (und worauf wir erneut zu sprechen kommen werden).

Wechseln wir den Beschreibungsmodus und begeben uns in ein ›Mittendrin‹, dann gestaltet sich die Ausstellung, szenografisch betrachtet, zum einen als eine White Cube-Situation mit permanenten künstlerischen Arbeiten aus den Bereichen der Skulptur, Grafik, Fotografie, Performance und Installation[3], zum anderen entzieht sie sich aber bestimmten gewohnten Ausstellungsnormativen, und zwar zugleich auf unterschiedlichen Ebenen. Zum einen wird der Versuch unternommen, nicht nur eine permanente ›Schau‹ zu realisieren, sondern ein Programm zu entwickeln, das Auftritte von Live-Art-Künstler:innen genauso wie Fachexpert:innenrunden zu den inhaltlichen Schwerpunkten des Ausstellungsprojekts ins Leben ruft und dabei hinsichtlich der Anzahl der Veranstaltungen sowie der beteiligten Personen auffallend stark ins Gewicht fällt (s. zum Programm Berliner Festspiele 2020b). Jene Ausweitung des Ausstellungsansatzes macht sich sogleich in der räumlichen Aufteilung bemerkbar, denn neben den Räumen, in denen ›feste‹ künstlerische Positionen verortet sind, fallen drei weitere Räumlichkeiten auf, die für sich eine ›andere‹ Form von Permanenz beanspruchen. Erstens ist es der Aufführungsraum auf der Westseite des Gebäudes, in dem täglich Live-Acts stattfinden. Zweitens handelt es sich um eine auf gemeinschaftliche Arbeitsprozesse ausgelegte Raumsituation: der von Frédérique Aït-Touati und Bruno Latour ins Leben gerufene *Working Space* auf der Ostseite (gewissermaßen ein architektonisch gespiegeltes Gegenstück zum ›Aufführungsraum‹ im Westteil des Gebäudes). Der mit Arbeitstischen und Schreibutensilien ausgestattete Raum dient dabei als eine Plattform für kollaborative Wissensproduktionen, die sich allem voran mit Fragen nach ›erdverträglichen‹ Lebensarten (s. hierzu auch Berliner Festspiele 2023b) beschäftigen. Und drittens ist im

3 Zu den ausgestellten Arbeiten (der ›Hauptausstellung‹) gehören: Asad Raza: *Absorption* (2020); Yngve Holen: *Cake* (2016); Vibha Galhotra: *Beehive* (2007); Koo Joeng A: *Your tree my answer* (2019); Tomas Saraceno: *Untitled* (2016/2020); Tino Sehgal: *This Situation* (2020); Andreas Gursky: *Antarctic* (2010); *Ocean II, VI* (2010); Kirsten Pieroth: *Berliner Pfütze (Neukölln)* (2020); Alicja Kwade: *Gegebenenfalls die Wirklichkeit* (2017); *TransForm* (2019); Agnes Denes: Grafiken und Fotodrucke von *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* (1982); Helen Mayer Harrison & Newton Harrison: *Making Earth* (1970); *Trummerflora: On the Topography of Terrors* (1988); Joulia Strauss: *Akadimia*; *Rainbow Snake: Sculpture as an Environment for Education* (2020); Anne Duk Hee Jordan: *Into the Wild* (seit 2020) (vgl. Berliner Festspiele 2020a).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zuge dessen die von Joulia Straus realisierte *Akadimia* zu nennen, in der wechselnde Lectures und Gesprächsrunden, beispielsweise zum Thema von ›alternativen Wissenspraktiken‹ geführt werden. Die für die vier Wochen errichtete *Akadimia* setzt sich mit der Thematik des Indigenen auseinander, bietet etwa Musik- und Kampfkunstworkshops, Lesungen etc. (vgl. Berliner Festspiele 2020) und macht sich im Raum vor allem an einer riesigen, aus unterschiedlichen Stoffen und Mustern geflickten Textilschlange (*Rainbow Snake: Sculpture as an Environment for Education*, 2020) bemerkbar, die – je nach Kontext – zum Sitzen einlädt und in unterschiedliche performative Situationen gebracht wird.[4]

Durch partizipative Momente sowohl im Kontext konkreter künstlerischer Arbeiten als auch durch das Einrichten eigens zwecks Austausch und kollaborativer Arbeit angedachter Räume wie dem *Working Space*, wird der Habitus des Distanziert-Betrachtenden zwar teils aufgebrochen, dennoch ist der Modus einer ›gerichteten Rezeption‹ ebenfalls stark präsent. Auffallend ist die Gestaltung der Ausstellung, die sich weniger als ein Erlebnisparcours mit affektiv stark adressierenden Formationen realisiert, sondern viel eher auf einer referenziellen Ebene operiert.[5] So verweisen die versammelten Positionen zum einen etwa durch wiederkehrende Motive und Materialien (Wasser, Erde, Wachstumsprozesse, Schlangenform etc.) aufeinander, zum anderen werden die Arbeiten selbst teils in einem dokumentarisch-referentiellen Modus[6] in die Ausstellung hereingebracht. Damit zeigt sich das Projekt in einer Überlagerung zwischen Momenten des Ästhetischen und Epistemologischen, was sich u.a. darin bemerkbar macht, dass der Gestus des Projekts einen starken, nicht zuletzt diagrammatischen Verweischarakter besitzt, denn neben dem präsentischen ›Zeigen‹ künstlerischer Arbeiten wird auch auf bereits in anderen Kontexten realisierte (oder eben auch nicht-realisierte) Arbeiten verwiesen. So wird beispielsweise Agnes Denes' Arbeit *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* (1982), bei der die Künstlerin 1982 neben dem damaligen World Trade Center sowie der Wall Street ein zwei Hektar großes Weizenfeld sähen ließ, aufgegriffen, indem Grafiken und Fotodrucke von Denes zu dieser Arbeit

4 Die Arbeit ist im Kontext der von der Künstlerin ins Leben gerufenen *Avtonomi Akadimia* in Athen entstanden. Die skulpturalen Arbeiten beziehen sich außerdem auf den von Strauss im Entstehen begriffenen Film *Practices of Grounding* (vgl. Avtonomi Akadimia 2020).

5 Die ›zurückgenommene‹ Gestaltung macht sich vor allem im Vergleich zu anderen bereits realisierten Ausstellungen aus der Reihe »Immersion« bemerkbar, wie etwa bei »Welt ohne Außen« (2018) oder »Philippe Parreno« (2018) (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*).

6 Für eine einschlägige Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dokumentarischen s. Publikationen im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« (vgl. Balke 2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gezeigt werden.[7] In einem quasi-dokumentarischen Modus werden auch zwei ökologisch-politisch angelegte Projekte des Künstler:innenduos Helen Mayer Harrison und Newton Harrison aufgegriffen, die die Thematik der Biodiversität sowie der Gemeinschaftlichkeit in den Fokus rücken: das Projekt *Making Earth* (1970), das sich auf Regenerierungsprozesse von Erde fokussiert sowie *Trummerflora: On the Topography of Terrors* (1988) – ein nicht realisiertes Konzept, das vorschlug, einen Trümmergarten auf dem Gelände der »Topographie des Terrors Berlin« entstehen zu lassen. Wie diese künstlerischen Positionen und ihr ›dokumentarischer‹ Zeigemodus deutlich machen, inszeniert sich »Down to Earth« demzufolge nicht zuletzt im Modus einer epistemologischen Auseinandersetzung und generiert ein teils forschungsfokussiertes, diagrammatisches Setting.

Ein weiterer Spannungsbogen im Hinblick auf eine ästhetisch-epistemologische Annäherung baut sich außerdem auf der Ebene einer weiteren Ausstellung, die sich so gesehen ›innerhalb‹ von »Down to Earth« verortet, auf. Eine Eckraumsektion im Südosten des Gebäudes, bestehend aus zwei Parzellen, bildet eine Art Subausstellung mit dem Titel »Rising Tides«[8] und greift das breite Spektrum der Thematik des Ozeanischen auf: Karten, Verkehrswege, Technologien, Verschmutzung, Ressourcen, Identitäten, Kolonialismen u.v.m. Hier gibt es auch szenografisch einen Wechsel, denn inmitten der durchgehend weißen Räumlichkeiten gestaltet sich die Ausstellung »Rising Tides« in einer blauen Wandfarbe und verstärkt dadurch die intendierte Skalierungsbewegung: eine Ausstellung in einer Ausstellung, ein weiteres Innen in einem Innenraum, der zu einem Quasi-Außen wird.

Eine weitere Form des Verweisens und Entgrenzens findet außerdem, wie bereits mit dem Lageplan angedeutet, im Außenbereich auf der Südseite der Martin-Gropius-Anlage statt. Auf dem Südplatz verortet sich eine weitere künstlerische Arbeit: *Into the Wild* (seit 2020) von Anne Duk Hee Jordan (s. Abb. 23). Das als eine kontinuierlich erweiterte ›soziale Skulptur‹ angelegte Projekt gestaltet sich als ein über 60 Meter langer, schlangen- bzw. zickzackförmiger Konferenztisch, bepflanzt mit Kräutern, Gemüse sowie essbaren Blüten. Die essbare Tafellandschaft lädt die Besucher:innen eventbezogen zu gemeinsamen Mahlzeiten ein und changiert dabei zwischen einer installativen künstlerischen Arbeit prozessualen Skulpturcharakters und einem kollektiven Funktionsträger. Doch bleibt die Außenrauminvolvierung nicht nur auf diese Arbeit beschränkt, sondern es zeigen sich drei weitere ›Stationen‹ auf der West- bzw. Süd-West-Seite: das *Tiny House*, das *Repair-Café* sowie

7 Mit Sicherheit können die Drucke ebenfalls als Teil der Arbeit betrachtet werden, gestalten jedoch eine andere Situation, je nachdem, welche materielle Form jeweils angenommen wird.

8 Kuratiert von Stefanie Hessler, umfasst Arbeiten von Armin Linke, Femke Herregraven, Jean Painlevé, Miriam Simun, Filipa César, Louis Henderson, Himali Singh Soin, David Soin Tappeser, Kader Attia, Simryn Gill und Sissel Tolaas (vgl. Berliner Festspiele 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das *Beba-Restaurant*.[9] Während *Beba*, das Restaurant-auf-Rädern im Außenbereich eine zusätzliche Mobilität und Flexibilität ermöglicht, bietet das *Repair-Café* – ebenfalls als eine mobile Station – eine Anlaufstelle für Besuchende, die kurzerhand ihre Elektrogeräte reparieren lassen möchten. Das *Tiny-House*-Projekt setzt sich wiederum mit der Thematik eines alternativen Bauens auseinander und bietet Workshops rund um die Fragen eines zugänglichen, ressourcensparenden Bauens an.



Abb. 23: Anne Duk Hee Jordan: Into the Wild. An Edible Sculpture (Installationsansicht »Down to Earth. Klima Kunst Diskurs unplugged«), Gropius Bau, Berlin, 2020. © Berliner Festspiele/Immersion / Foto: Eike Walkenhorst.

Der damit vollzogene ›Aufbruch‹ nach außen, das Situieren von künstlerischen Positionen im Bereich außerhalb des ›physischen‹ Ausstellungsraums sowie das Erweitern des zugehörigen Bereichs um anderweitig gewichtete Projekte, die sich auf den Reparatur-, Bau-, oder Gastrobereich konzentrieren, initiieren damit eine ›Entgrenzung‹, die zum einen Kategorien wie Drinnen und Draußen überlagert, zum

9 Wie der Lageplan zeigt, kommen im Innenbereich außerdem noch die Buchhandlung sowie eine festinstallierte Version des *Beba-Restaurants* hinzu, die indirekt die Frage aufgreifen, wo die Ausstellung ›beginnt‹ oder ›endet‹ und welche Formationen mit hinzugerechnet werden können oder auch müssen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

anderen aber ein umgebungsbezogenes Agieren[10] evoziert. Die architektonisch arrangierte ›Porösität‹ des Ausstellungssettings aber auch die einigen Arbeiten inhärenten Momente des Partizipativen verlagern ihre Schwerpunkte damit auf die Produktionsprozesse und rücken Zirkulationen als solche in den Vordergrund. Auf diese Weise operiert die Ausstellung mit Verfahren eines umgebungsinvolvierenden Übertragens, Übersetzens bzw. Transformierens.

Bemühen wir uns um eine kunsthistorische Situierung, dann wird deutlich, dass Entgrenzungen als solche (sei es im Hinblick auf das räumliche ›Ausweiten‹ von Ausstellungen sowie den Einbezug des Umraums, das inhaltliche ›Ausdehnen‹ durch ein Begleitprogramm oder auch im Hinblick auf Momente des Partizipativen), bei Weitem kein Novum darstellen (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*). Dennoch gestaltet sich »Down to Earth« sowohl auf der Ebene ihres Displays als auch des Zeigemodus der präsentierten Arbeiten (dokumentarisch, interaktiv, partizipativ u.a.) in einer Spannung, die gleich mehrere Thematiken in sich bündelt. Die Ebene, die darin insbesondere in den Fokus rückt, ist die des in der Ausstellung vollzogenen, expliziten Verhandelns von techno-materiellen und infrastrukturellen (aber schließlich auch sozioökonomischen) Bedingungen des Ausstellens überhaupt, die sich zunächst am offensichtlichsten im Verzicht auf Strom bemerkbar machen. Ziehen wir das in Papierform produzierte sowie auch online zur Verfügung gestellte Booklet (vgl. Berliner Festspiele 2020) heran, dann zeigt sich darin, neben etablierten Kategorien wie der Liste der Beteiligten, der Beschreibung der künstlerischen Arbeiten sowie formalen Angaben wie etwa der Dauer der Ausstellung, dem Impressum etc., ein Ressort mit der Überschrift ›Statistiken‹. Thematisch aufgegliedert und über das Heft verteilt gibt das Ressort etwa statistische Werte zum ausstellungshausrelevanten Wasser-, Strom- oder Papierverbrauch an, bietet Übersicht über den produzierten Müll, getätigte Reisen etc. Darüber hinaus werden im Kontext der statistischen Angaben Fragen formuliert wie z.B.: ›Wie viele Flugstunden stecken in einer Ausstellung, wie viele Minuten spricht eine Aufsicht mit Besuchenden, wie viel Müll hinterlassen die Besuchenden pro Woche?‹ (Vgl. ebd. 25) Doch erschöpft sich der Ansatz des Ausstellungsprojekts »Down to Earth«, wie bereits angedeutet, nicht lediglich in dem Ziel, den Ressourcenverbrauch des Gropius Baus als Ausstellungshaus offenzulegen und das eigene Betriebssystem transparent zu machen (vgl. ebd., 19), sondern geht dazu über, einige der bereits ausgewerteten Punkte und Parameter (wie etwa Papier- und Stromverbrauch oder das Reiseverhalten) anders – d.h. auch selbstkritisch und selbstreflexiv, ›vertretbar‹ – zu

10 Hier werden unterschiedliche Formen von Partizipation sichtbar, denn eine Teilnahme an einem Workshop kann sich je nach Konzept und Situation teils als interaktiv teils als partizipativ im Sinne eines kritischen Empowerments gestalten. Auch das Verteilen der Erde kann im Sinne einer kollaborativen Praxis begriffen werden und rückt dabei die Notwendigkeit einer genaueren Analyse in den Fokus. Zur Unterscheidung der Begrifflichkeiten vgl. Lind 2007.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gestalten.[11] Doch wird dieser Prozess hin zu einem nachhaltigeren Ausstellen nicht lediglich auf der infrastrukturellen Ebene vollzogen, sondern greift inmitten der Ausstellungssituationen direkt ein bzw. initiiert diese überhaupt erst.[12] Auf dieser Ebene zeigt sich folglich ein verflochtenes Wechselverhältnis, bei dem die künstlerischen Arbeiten sowie die Ausstellungskonditionen und -parameter sich aufeinander einstimmen und sich gegenseitig bedingen. Was verändert sich, wenn wir plötzlich auf ›natürliche‹ Lichtverhältnisse angewiesen sind und sich diese dementsprechend (auch noch in solch einem hochgradig künstlichen Setting wie einem White Cube) stets verändern? Was passiert mit unserer ›Rezeption‹, wenn draußen Hitze herrscht und auf die Ausstellungsräume, die uns sonst als homogenklimatisierte Räume vertraut sind, ausstrahlt? Wie wirkt es sich schließlich auf die künstlerischen Arbeiten, ihre Zusammenstellung und ›Erfahrungsebene‹ aus?

Das Thematisieren und ›Umspielen‹ jener konservatorischen Ausstellungsbedingungen und Parameter macht sich insbesondere in zwei Ausstellungssituationen innerhalb von »Down to Earth« bemerkbar: den Installationen *Absorption* (2020) von Asad Raza sowie *Berliner Pfütze (Neukölln)* (2020) von Kirsten Pieroth. Bei Letzterer handelt es sich – wie der Titel unschwer erahnen lässt – um eine aus dem Berliner Stadtteil in den Ausstellungsraum überführte Wasserlache, die im Laufe der Ausstellung ›stabil‹ gehalten wird und nicht austrocknet (da sie immer wieder neu mit ›frischer‹ Flüssigkeit aus Neukölln nachgefüllt wird). Bei *Absorption*, der Installation von Asad Raza (2020) handelt es sich wiederum um einen einige Zentimeter hoch mit Erde befüllten Raum (s. Abb. 24). Da die Richtlinien des Kunstbetriebs lediglich sterilisierte Erde in Ausstellungsräumen zulassen, wurde hier unkultivierter Boden hereingebracht, der im Laufe der Ausstellung durch Haare, Kakao oder Holz wieder fruchtbar gemacht und dann (in Säckchen verpackt) an Besucher:innen weitergegeben wird, um distribuiert zu werden. Damit rücken die beiden installativen Arbeiten – der kontinuierlich wiederbefruchtete und nun weiter zirkulierende ›Erdboden‹ sowie das stetig aus dem alltäglichen Mittendrin nachgeschöpfte ›Stadtwasser‹ – die Thematik von Umgebung und Territorien auf eine zugleich sehr konkret-materielle Weise in den Fokus.

11 Der Kurator des Projekts Thomas Oberender betont im Video zur Ausstellung insbesondere die Entscheidung auf Flugmeilen zu verzichten (vgl. Berliner Festspiele 2020c [02:20-02:33]).

12 Durch das ›Umkehren‹ bzw. Offenlegen der infrastrukturellen Bedingungen erinnert der Ausstellungsansatz im übertragenen Sinne z.B. an das Projekt des Centre George Pompidou (Architekten: Renzo Piano/Richard Rogers, 1977 eröffnet (vgl. Centre Pompidou 2021)).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -



Abb. 24: Asad Raza: Absorption, 2020 (Installationsansicht »Down to Earth. Klima Kunst Diskurs unplugged«), Gropius Bau, Berlin, 2020. © Berliner Festspiele/Immersion / Foto: Eike Walkenhorst.

Das Territorium, Grenzziehungs-, aber auch Wachstumsprozesse, Wasser, Boden und vor allem Erde tauchen in vielen der zusammengekommenen Positionen in unterschiedlichsten materiell-medialen Verhältnissen auf und lassen nicht zuletzt einen direkten Bezug zum Titel des Ausstellungsprojekts aufbauen. So steht »Down to Earth« in direkter Referenz zu Bruno Latours ›Terrestrischem Manifest‹ (eng. Titel: »Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime«, 2018).[13] In seinem Essay spricht sich Latour für die Notwendigkeit aus, eine neue Karte zu entwerfen und zu ›landen‹ im Sinne von auf der Erde/dem Boden anzukommen, um die Orientierung bei der aktuellen Krise nicht zu verlieren (vgl. Latour 2018, 10). Die aktuelle Situation (politisch, ökonomisch, sozial) sei für Latour nicht abkoppelbar von der Thematik der Klimafrage und könne nicht angegangen werden, solange jene Frage nicht ins

13 Für passionierte oder schlicht geübte Latour-Leser:innen gestaltet sich durch die Erde als Akteur ein weiteres Element, das sich u.a. in Latours Konzept der zirkulierenden Referenz (Latour 2002) wiederfinden lässt. Hier werden beispielsweise Bodenstichproben im Amazonasgebiet (u.a. via eines Pedokomparators) untersucht und schließlich in eine Tabelle überführt. Damit liegt auch hier gewissermaßen der Reiz darin, dass eine konkret-materielle Ebene des Erdigen Teil eines weitgreifenden Transformationsprozesses wird, sodass eine Verflechtung zwischen Erde als Material und Erde als Träger von symbolischen Konnotierungen schlechthin entsteht.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zentrum gerückt werde (vgl. ebd.).[14] Folglich gehe es darum »gemeinsam herauszufinden, welches Territorium bewohnbar ist und mit wem wir es teilen wollen« (ebd., 18). Damit gehen wiederum zwei zunächst als widersprüchlich erscheinende Bewegungen einher, die Latour aber in der Konfiguration für ausschlaggebend hält: »Um zu beruhigen, müsste man zu zwei komplementären, durch die Herausforderung der Modernisierung aber widersprüchlich gewordenen Regungen fähig sein: sich einerseits an einen bestimmten Boden zu binden und andererseits weltbezogen zu werden.« (Ebd., 20) Mit eben jenem Spagat – oder, anders ausgedrückt, mit jener Faltung oder Doppelbewegung – setzt sich nicht zuletzt auch das Ausstellungsprojekt auseinander. So spricht die Künstlerin Jouilia Strauss in einem Video zur Ausstellung von »practices of grounding« (Berliner Festspiele 2020c [03:20-03:25]). Folglich werden durch das Ausstellungsprojekt nicht nur klimatische Prozesse oder etwa Praktiken des Grenzziehens angesprochen, sondern schließlich die eigenen Praktiken des Ausstellens hinterfragt und angegangen. Das eigene ›Mittendrin‹ rückt folglich in jedweder Weise auf das Verhandlungsfeld.

Wie bereits angesprochen, gestaltet sich »Down to Earth« als Ausstellungsprojekt einerseits insofern als ›habitualisiert-konventionell‹, als es eine teils sehr klassische White Cube-Präsentationsweise und Szenografie fortschreibt. Andererseits bringt seine ›unplugged‹-Form – der Verzicht auf künstlich-homogene Beleuchtung zugunsten des Tageslichts, variierende Temperaturwerte statt geregelten 20 °C Raumtemperatur und 50 % Luftfeuchtigkeit – jedoch eine deutliche Verschiebung mit sich. Sind die partizipativen Formen wie etwa die rekultivierte ›Erde-to-Go‹ oder Ausweitung der Ausstellung in den Außenbereich zwar keine für sich völlige Innovation beanspruchenden Formate, fokussiert das Ausstellungsprojekt mit seinem Ansatz dennoch anders zugespitzte Fragen nach der Existenzweise der Ausstellung in seiner explizit ökologischen Konfiguration. Denn indem das Projekt Knotenpunkte und Parameter des eigenen Betriebssystems thematisierbar macht, macht es Fragen diskursiv, die über ein etabliertes Verständnis davon, was eine künstlerische Position sowie auch überhaupt eine Ausstellung vermögen, hinausreichen. Damit wird deutlich, dass nicht lediglich die diskursiv sichtbaren und stabilisierten Entitäten wie ›Kunstwerke‹ (was/wie sie jeweils auch immer sein mögen) eine entscheidende Rolle spielen, sondern dass die Ausstellung als eine Versammlung ins Blickfeld rücken muss. Mit dieser Verschiebung können wir eine doppelte Bewegung verzeichnen, denn während die inhaltlich-thematische

14 Latour führt aus: »Die hier vorgebrachte Hypothese lautet: Man versteht nichts von den seit fünfzig Jahren vertretenen politischen Positionen, wenn man die Klimafrage und deren Leugnung nicht ins Zentrum rückt. Ohne den Gedanken, dass wir in ein Neues Klimaregime eingetreten sind, […] kann man weder die Explosion der Ungleichheiten, das Ausmaß der Deregulierungen, die Kritik an der Globalisierung noch, vor allem, das panische Verlangen nach einer Rückkehr zu den früheren Schutzmaßnahmen des Nationalstaats […]verstehen.« (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ausrichtung der Ausstellung den Gedanken pointiert, dass wir uns im Hinblick auf unsere klimatische Situation mittendrin und nicht ihr gegenüberstehend befinden (vgl. Berliner Festspiele 2020, 9), reproduziert sich jenes Verhältnis des Mittendrin ebenfalls im Kontext der Ausstellung als Setting: im Materiell-Partizipativen der Arbeiten. Damit gilt es in diesem Kapitel die Ausstellung im Modus eines Versammelns zu thematisieren, dieses jedoch nicht lediglich inventurhaft zu begreifen, sondern die Aufmerksamkeit auf die jeweils aufeinander eingestimmten und sich kontinuierlich einstimmenden Konfigurationen zu lenken. Damit rückt demzufolge auch die Frage nach den technischen Bedingungen in den Fokus, insofern als Ausstellungen als ›technische Ensembles‹ operieren. Was zieht es nach sich, infrastrukturelle Ausstelllungskonfigurationen ins Blickfeld zu rücken? Welche Möglichkeiten entfalten sich durch das Verhandeln von ›eigenen‹ Praktiken und welche Ansätze können sich als fruchtbar erweisen, um all jene Thematiken ansprechbar zu machen? Wo ›landen‹ wir, wenn wir uns im Kontext des Ausstellens bewegen und welche Handlungsmöglichkeiten, aber auch zu hinterfragenden Implikationen kann ein Landen dabei evozieren?

3. Versammlungen

Begriffe/Konzepte

Im Band 270 des Kunstforum International mit dem Schwerpunkt »exhibit! Ausstellen als künstlerische Praxis« (2020) führen Gudrun Ratzinger und Franz Thalmair insgesamt neun Begriffe bzw. Benennungen an, durch die sie das Ausstellen beschreiben. Dazu zählen Ausstellen als: ›Schaustellen‹, ›Instituieren‹, ›Versammeln‹, ›Zirkulieren‹, ›Zusammenwirken von Dingen‹, ›Forschen‹, ›Aggregieren‹, ›Montieren‹ und ›as curators do?‹ (vgl. Ratzinger/Thalmair 2020a, 52). Verweist die Fülle an Begrifflichkeiten zum einen auf ein enorm breites Spektrum an unterschiedlichen Feldern, die mit dem Ausstellen einhergehen, fokussieren die von Ratzinger und Thalmair angeführten Benennungen zum anderen eine bestimmte Modalität, die sie allesamt eint: das Moment des Versammelns und Aufeinander-Einstimmens. So schreibt Beatrice von Bismarck im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Ausstellungen:

> »If one takes the spatiotemporal structure of the exhibition seriously in its performance mode, it expands the circle of the elements that come together to form an exhibition. Not only does this bring into view alongside the exhibits – the works of art and the artifacts – the various means of display and the exhibition space with its aesthetic and functional qualities, the people who relate to these elements –

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

visitors, curators, and critics, for example – are just as much part of the exhibition situation.« (von Bismarck 2012, 291)

Damit assoziiert fächert sich ein Arsenal an Begrifflichkeiten auf, das im Zuge jenes ›coming together‹ ebenfalls genannt werden kann, wie etwa Arrangement, Assemblage, Ensemble, Gemeinschaft, Formation, Gefüge, Kollektiv, Konfiguration, Konstellation, Milieu oder Netzwerk. Wie diese Aufzählung bereits andeutet, bieten sich damit unterschiedliche Zugriffe an, die einerseits auf ähnliche Momente verweisen, andererseits aber jeweils unterschiedliche, teils äußerst feine Nuancen und Abschattierungen lancieren. Können manche dieser Begriffe als Synonyme oder zumindest als eng verwandt gesehen werden, liefern diese zugleich Referenzen zu unterschiedlichen theoretischen Ansätzen, d.h. mit den Termini werden teils unterschiedliche Denkrichtungen adressiert und begründet.[15] In kunstwissenschaftlicher Richtung macht sich das Interesse für Zusammenkünfte darin bemerkbar, dass solche Begrifflichkeiten wie etwa Kollektiv[16], Agency[17], Konstellation[18] oder (Kon-)Figuration[19] im Kontext von Kunst[20] und Ausstellungen fruchtbar gemacht werden. Daneben zirkuliert ein weiterer Begriff, der im Verlaufe der letzten Jahre auch innerhalb von Kunst und Kunsttheorie eine starke Verbreitung fand und dezidiert ein Vokabular des Versammelns herausarbeitete: der Begriff des Netzwerks

15 Etwa: Ensemble (Simondon); Milieu (Deleuze/Simondon); Kollektiv (Latour); Netzwerk (Latour); Assemblage (Deleuze/Guattari, DeLanda); Gefüge (Deleuze/Guattari); (Kon-)Figuration (Elias, Adorno), Konstellation (Adorno), um exemplarisch einige Termini zu nennen.

16 Für eine Auseinandersetzung mit dem Kollektiv bzw. dem Kollektiven im Kunstdiskurs sowie den damit einhergehenden Fragen nach Formen von Kooperationen und Kollaborationen vgl. Lind 2007; Geldmacher 2015 sowie von Bismarck 2015. Im Zuge dessen lässt sich ebenfalls der Begriff der Kooperation anführen. Für eine weiterführende Beschäftigung mit der Thematik von Kooperationen s. Gießmann et al. 2019.

17 Siehe hierzu Grave et al. 2018. Damit verknüpft lässt sich auch der Begriff der Partizipation anführen, s. etwa Blunck 2003; Bishop 2012.

18 Der Begriff der Konstellation wird etwa von Beatrice von Bismarck im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit dem Kuratorischen herausgearbeitet. Neben Kuratorialität, Transposition und Gastfreundschaft wird die Konstellation als ein grundlegender Aspekt des Kuratorischen herausgestellt. Siehe hierzu von Bismarck 2021.

19 Formation, von *forma* abgeleitet, verweist eher auf eine statische Zusammenfügung. Siehe hierzu die Ausführungen von Gottfried Boehm im Kapitel *Objekt_Konfigurieren* sowie weiterführend Lyotard 1985a und 2011.

20 Wichtig zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass die Verwendung des Begriffs des Relationalen sich auf ökologische, materialästhetische, prozessontologische und zugleich ›*more-than-human-worlds*‹ fokussierende Ansätze stützt und sich damit von solchen Ansätzen wie z.B. dem Konzept »Relational Aesthetics« von Nicolas Bourriaud (1998) absetzt. Im Kontext dessen sei vor allem auf die Kritik von Claire Bishop (2004) an Relational Aesthetics verwiesen, laut der die Frage nach dem Ästhetischen durch das Ethische ersetzt werde. Siehe hierzu Bishop 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im Kontext der Akteur-Netzwerk-Theorie, vertreten durch Bruno Latour, John Law und Michel Callon. So spricht Latour etwa in »Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie« (2010) vom ›verteilen‹ und ›neu versammeln‹ (›*re-assembling*‹) und entwickelt im Zuge dessen einen neugewichteten Begriff des Kollektivs, der sich um eine Ahierarchisierung und Aufhebung einer dichotom gedachten Aufteilung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren bemüht (vgl. Latour 2010; insb. 424–453).[21] Dieser Ansatz brachte insofern eine diskursive Verschiebung mit sich, als über Kollektive oder Versammlungen zu sprechen nun nicht lediglich bedeutet, den Personenkreis zu erweitern (und neben Künstler:innen und Kurator:innen auch von Kritiker:innen etc. zu sprechen), sondern das Handlungsfeld in einem Spektrum zu begreifen, das jegliche Entitäten bzw. Relationen implizieren kann. Für uns stellt sich demnach die Frage, welche produktiven Momente, aber auch Leerstellen das Netz bzw. Netzwerk im Kontext von Ausstellungen nach sich ziehen kann. Dieser Überlegung gilt es nun in einem historisierenden Modus nachzugehen.

Diesseits des Netzes

Wenn wir – zumindest ›großflächig‹-interdisziplinär betrachtet – nach einem Begriff Ausschau halten, der seit der letzten Jahrhundertwende auffallend viel Präsenz erfährt, dann rückt der Begriff des Netzwerks schnell ins Blickfeld. Nicht zuletzt aufgrund einer aktiven Diskussion der Akteur-Netzwerk-Theorie, die im Verlaufe des letzten Jahrzehnts in unterschiedlichen Disziplinen vorgenommen wurde, avancierte das Netzwerk zu einer überproportional vertretenen Figur, die jedoch ein recht komplexes Verhältnis im Hinblick auf seine Metaphorik mit sich bringt.[22] So spricht Erhard Schüttpelz in seinem Text »Ein absoluter Begriff: Zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts« (2007) vom Begriff des Netzes bzw. Netzwerks als von einem »semantische[n] Leitfossil« (Schüttpelz 2007, 25), das vor allem zwischen 1990 und 2010 eine dermaßen starke Besessenheit auslöste, dass das Netzwerk zu einem »absoluten Begriff« (ebd.) aufstieg.[23] Dabei verknüpfe der Begriff zwei Bewegungen miteinander: zum einen eine absolute, weltumspannende Geste und zum anderen ganz alltägliche und pragmatische, ›lokale‹ Umgangsweisen (vgl. ebd.). Historisch betrachtet lasse sich das Netzwerk wie folgt beschreiben:

---

21 Mit dieser Ausrichtung stark verknüpft ist des Weiteren auch der Begriff der Agency, der aus der Soziologie kommend, durch Latour im Sinne einer nicht auf menschliche Entitäten eingeschränkten Handlungsfähigkeit neukonnotiert wurde. Für eine einschlägige Beschäftigung mit Agency-Konzepten s. Bethmann et al. 2012.

22 Zum diskutierten Begriff des Netzes s. Friedrich 2020. Für eine einschlägige Diskussion im Kontext der Kunstwissenschaft s. außerdem Hensel/Schröter 2012.

23 Siehe in diesem Kontext, als kritische Reflexion, auch Stäheli 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»[D]as Netzwerkdenken der Gegenwart ist aus zwei großen Forschungstraditionen entstanden, den ›mikrosoziologischen‹ Netzwerken seit den 1930er Jahren und den ›makrotechnologischen‹ Netzwerken der modernen Infrastruktur und Telekommunikation seit dem späten 19. Jahrhundert. Nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich beide ›Netzwerke‹ überkreuzt und ineinander versponnen, und aus dieser Überkreuzung entstand eine ganze Fülle von neuen Forschungen und Techniken.« (Ebd., 40)

Was Schüttpelz in seiner Auseinandersetzung vor dem Hintergrund dessen aber insbesondere hervorhebt, ist eine sich eingestellte Blindheit dem Begriff gegenüber, die mit seiner Verabsolutierung einhergehe. So zeichne sich auch die Akteur-Netzwerk-Theorie im Zuge dessen durch eine Divergenz in Hinblick auf ihre ›Genealogie‹ aus:

»Die ANT um Bruno Latour, Michel Callon, John Law und andere war niemals eine Netzwerktheorie im Sinn der mikrosoziologischen Forschung und beerbte keineswegs die offizielle Theorie der großen infrastrukturellen Netze, die durchgängig im Zeichen des ›Systems‹ gestanden hatte. Topologische Netzwerkdiagramme fallen in den Texten der ANT eigentlich nirgendwo ins Gewicht. Die ANT ist aber durchaus eine Netzwerkmethode – und zwar weniger eine Theorie als eine Heuristik […].« (Ebd., 37)[24]

Demnach gehe es der ANT weniger darum zu fragen, wie ein Ablauf organisiert werden soll, sondern diese operiere im Modus »So *ist* die Welt organisiert.« (Ebd.) Was die ANT in den Fokus nimmt, sind Fragen von Handlungsmacht (*Agency*), die aber nicht bei einzelnen Akteuren verortet wird, sondern in den jeweiligen – wie die ANT betont – ahierarchischen Verbindungen. Schüttpelz beschreibt dies wie folgt: »Die historische und alltägliche Handlungsmacht, die *agency*, liegt weder bei den Personen noch bei den technischen Artefakten noch in den isolierbaren Zeichen oder Bedienungsanleitungen, sondern sie wird von einem Schritt zum nächsten und durch die Vernetzung der Aktionen gebildet und wieder aufgelöst.« (Ebd., 38)

24 Es kam, den Schilderungen zufolge, zu einer Überkreuzung, die schließlich zum ›absoluten‹ Status des einst janusköpfigen Netzwerkbegriffs verhalf. Diese Überlegung stützt Schüttpelz wiederum durch den Vorschlag, die Geschichte des Terminus Netzwerk als eine mehrfache Mediengeschichte zu betrachten (vgl. ebd., 40) und zeichnet im Kontext dessen drei paradigmatische Stellen nach, an denen sich die Überkreuzung zwischen dem Mikrosoziologischen und Makrotechnologischen vollzieht. Die Anfänge verortet Schüttpelz in der Medien- und Kommunikationstheorie und führt im Zuge dessen den Ingenieur und Informatiker Colin Cherry mit seinem 1957 erschienenen Buch »On Human Communication« an (vgl. ebd.). Als zweiter paradigmatischer Schnitt fungiere »Project Network Methods« der 1960er sowie 1970er Jahre. Als dritten Punkt markiert Schüttpelz schließlich die Entwicklungen der Akteur-Netzwerk-Theorie (vgl. ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Handlungsmacht werde »zwischen den beteiligten Größen immer wieder ›delegiert‹, verschoben, zusammengesetzt, auseinandergenommen oder als Einheit behandelt« (ebd., 39). Folglich interessiere sich die ANT überwiegend für das Zustandekommen von Kopplungen, worauf schließlich nicht zuletzt die Hauptkritik daran basiere (vgl. ebd.).[25] Zwar initiiere die ANT eine »neue Konzeption von ›Topografie‹, denn das Zustandekommen einer Kopplung muss prinzipiell ›vor Ort‹ beobachtet werden« (ebd.), dennoch ermögliche der Ansatz keine qualitative Befragung ebenjener Kopplungen. In der Art und Weise, wie der Begriff in gegenwärtigen Diskursen aufscheint, sieht Schüttpelz demzufolge einen radikalen Brisanzverlust, denn der Terminus habe sich, würden wir Schüttpelz' Gedanken weiter ausführen, in seinem Verständnis als ›alles ist mit allem verbunden‹ aufgelöst. Und eben jenes Verständnis laufe den Netzwerkforschungen des 20. Jahrhunderts zuwider: »Der Punkt aller Netzwerkforschungen des 20. Jahrhunderts bestand darin, dass niemals ›alles mit allem‹ vernetzt war, dass es ausschließlich um Beziehungen der Hierarchie und der Exklusivität ging, und zwar sowohl in der Infrastruktur als auch in der Mikrosoziologie, sowohl in der ANT als auch bei Manuel Castells.« (Ebd., 42; s. hierzu Castells 1996; ders. 2001)[26] Folglich komme es zu einem extremen reduktionistischen Überblenden:

> »Nicht das Netz selbst, aber eine bestimmte Vorstellung vom Netz – in den drei dominanten Gebrauchsweisen: topologisches Netz, Mythos vom Internet, institutionalisiertes *networking* – scheint den früheren Fokus aller Netzwerkforschungen: Hierarchie und Exklusivität, zu überblenden – als ginge es im ›Netzwerk‹ nur noch um eine prinzipiell unbegrenzte und möglichst symmetrische Kraft der Integration.« (Ebd.)

---

25 Schüttpelz führt folgenden Punkt an: »Der gewichtigste – theoriebautechnische – Einwand gegen die ANT geschah durch Marilyn Stratherns Postulat, die ANT sei nicht in der Lage, das zu benennen, was ein (Aktor-)Netzwerk begrenzt oder seine Verflechtungen abschneidet, sie beobachte nur Zirkulationen, die ›nicht zerschnitten‹ […] werden können.« (Ebd., 46) Schüttpelz bezieht sich hierbei auf Strathern 1996.

26 Was die ANT des Weiteren auszeichne, sei die ihr inhärente Kopplung zwischen Artefakten (konkrete Artefakte der (Medien-)Infrastruktur), Sozialbeziehungen und Diagrammen (operative Bilder) (vgl. ebd., 40). Würde es folglich darum gehen, aus unserer Gegenwart heraus nach dem Begriff des Netzwerkes zu fragen, dann gilt es diese drei nachgezeichneten Momente zu befragen: »Wenn man den aktuellen Gebrauch des Wortes ›Netzwerk‹ betrachtet, sollte man daher im Sinn dieser dreifachen Mediengeschichte fragen, welche Diagrammformen, welche Infrastrukturmedien, welche sozialen Organisationsformen und welche ihrer Kopplungen im Mittelpunkt stehen.« (Ebd., 41) Als eine Art gemeinsame Schnittstelle oder ein gemeinsamer Nenner, der unterschiedliche Disziplinen verbindet, könne insbesondere das Diagramm herausgestellt werden. Gegenwärtig über Netzwerke zu sprechen hieße folglich, den Fokus auf die Diagramme zu lenken (vgl. ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Produktivität des Begriffs könne dann, wenn, durch die Auslegung der mit ihm einhergehenden Metapher hergestellt werden. Doch es gehöre ebenfalls dazu diese Metapher ernst zu nehmen. Diese bringe, Schüttpelz' Zusammenstellung nach, vor allem folgende Aspekte und Konsequenzen mit sich: Das Netz sei eines primär nicht-menschlichen Ursprungs, es stelle eine Form der Falle dar, evoziere folglich ein Machtverhältnis und gehe von einer Beute aus. Die Netzwerktheorie sei außerdem darauf aus, weitere Netze einzufangen und müsse zu einem Diagramm führen, um das Netz, aber auch die Beute sichtbar zu machen (vgl. ebd., 43). Es gehe also überhaupt nicht darum, zur Metapher zurückzukehren, wenn das Netzwerk wieder begrifflich potent gemacht werden soll, sondern diese mit ihren Implikationen anzunehmen: »Nicht die Metapher hat also getrogen, sondern der Wunsch, ihr zu entkommen […].« (Ebd.)

Die Ausbreitung des Netzwerks als ›Figur‹ machen auch Julia Gelshorn und Tristan Weddigen in ihrem Artikel »Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft« (2008) zum Thema. Ausgehend von Tendenzen der bildenden Kunst des ersten Jahrzehnts der 2000er Jahre konstatieren die Autor:innen ein markantes Aufkommen jenes Denkbildes, das vor allem »eine Vielstimmigkeit und Globalität des Kunstdiskurses« (Gelshorn/Weddigen 2008, 55) evoziere. Demnach werde auf dieser Ebene ein Image generiert, das mit rhizomatischen Prozessen und kollektiven Praktiken operiert, sich jedoch, Gelshorn und Weddigen zufolge, als ein vermeintliches herausstellt. Vor allem durch seine visuelle Griffigkeit habe der Begriff starken Anklang gefunden, doch lasse sich – ziehe man etwa biologische oder medizinische Felder heran – eine deutliche Emanzipation des Begriffs von seiner technisch-materiellen Konnotation vermerken:

> »Die in Biologie, Medizin, Informatik, Ökonomie und Soziologie als ›retikular‹ bezeichneten Strukturen entsprechen jedoch meist nicht dem regelmäßigen Zusammenspiel von festen Knoten, einem durchlaufenden Strang und den daraus entstehenden Zwischenräumen, etwa eines Fischernetzes, und auch selten dem radialen Bau eines Spinnennetzes.« (Ebd., 57)

Kulturhistorisch betrachtet lasse sich das Netzwerk als Begriff bis ins 18. Jahrhundert hinein im Hinblick auf die innere Körperorganisation (im Sinne der Blut- und Nervenbahnen) übertragen und wurde dann als primär biologische Metapher im Laufe des 19. Jahrhunderts »in eine technische gewendet, um damit Kommunikations-, Verkehrs- oder Versorgungssysteme zu beschreiben« (vgl. ebd.). Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts komme wiederum die ›immaterielle‹ Konnotation hinzu, die es erlaubte, damit etwa sozioökonomische Prozesse beschreibbar zu machen. Und wie bereits mit dem Text von Schüttpelz herausgestellt, sehen auch Gelshorn und Weddigen im Netzwerk eines der Leitbilder der Moderne (vgl. ebd., 58). Im Zuge dessen kritisieren die beiden Autor:innen insbesondere eine Verwendung des

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Begriffs, die eine biologisch-naturwissenschaftliche Herleitung (im Sinne einer legitimierenden Autorität) suggeriere (wie etwa beim Bild des Rhizoms), diese aber gleichzeitig zu einer inkonsequenten Übertragung werden lasse, die die jeweiligen Funktionsweisen übersteigt und begrifflich überstrapaziert. Eine Form des Übersteigens lasse sich außerdem etwa beim Begriff der Macht anführen, denn während das Netzwerk als Bild (und vor allem die ANT) eine Ahierarchisierung und Dezentralisierung ›propagiere‹, lasse dies jedwede Ungleichheiten und zu problematisierende Asymmetrien außen vor. Gelshorn und Weddingen führen hierbei folgenden Punkt an: »In diesem Sinne sprechen etwa Antonio Negri, Michael Hardt und Manuel Castells von einer ungleichen ›Netzwerkgesellschaft‹, die von Vernetzungsgesetzen einer postindustriellen und auf Informationstechnologie beruhenden Globalisierung geformt wird« (ebd., 59; vgl. DeLanda 1997; Negri et al. 1998; Castells 2001; Hardt/Negri 2003). Summa summarum ziehen die Autor:innen folgendes Fazit:

> »Das visualisierte Netzwerk, obwohl meistens kaum les- und nutzbar, in jedem Moment veraltet und niemals abschließbar, verspricht eine plötzliche Übersicht über hyperkomplexe Sachverhalte und vermittelt den einfachen Eindruck, dass Komplexität herrsche, und dass dieses Unfassbare immerhin durch ein zeitgemäßes Unendlichkeitszeichen symbolisiert und so bezwungen werden könne. Das technoide, baukastenartige Netzwerkmodell reduziert und verharmlost Komplexität, macht sie greif- und nutzbar, wird zum Zeichen der Machbarkeit und Macht. Unser Dasein wird so zu einem hergestellten Weltbezug reduziert, und die scheinbare Neutralität des Netzwerks macht alles, auch den Menschen und das Immaterielle, beziehbar […].« (Gelshorn/Weddigen 2008, 59f.)

Damit sprechen die beiden Autor:innen einen gewichtigen Kritikpunkt an, der in der Rezeption und Relektüre der ANT immer wieder in den Fokus rückt. Nichtsdestotrotz lassen sich Anknüpfungspunkte anführen, die wir der ANT – auch im kunstwissenschaftlichen Kontext – zugutehalten müssen. Während die proklamierte Symmetrisierung, wie bereits deutlich gemacht, einige nicht zuletzt auch ethische Probleme nach sich zieht, ermöglicht diese dennoch zunächst ein ›gleichrangiges‹ Sichtbarmachen von Beteiligten, die aus ›etablierten‹ Konstellationen von Thematisierungen meist herausfallen. So plädierte Bruno Latour etwa für eine ›politische Ökologie‹ (vgl. Latour 2009), die nicht zuletzt das dualistische Subjekt-Objekt-Denken einer radikalen Kritik unterziehen sollte. Wurde die ANT seit der Zeit ihres markanten Popularitätsanflugs von vielen Stimmen kritisch reflektiert (s. etwa Ingold 2012, Hayles 2017) und auch von Latour selbst an einigen Stellen revidiert[27], liefert der Ansatz der ANT dennoch eine bedeutende Umdenkgeste,

27 Das »Existenzweisen«-Projekt kann gewissermaßen als ein kritisches Umdenken oder Weiterdenken der ANT begriffen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nämlich die Forderung nach einer uneingeschränkten Sensibilität für all diejenigen, die in die (wie man merkt nicht allzu ausdifferenzierte) Kategorie des Nicht-Menschlichen fallen. Damit tangieren wir die Thematik des Posthumanen (s. hierzu Braidotti/Hlavajova 2018), die uns im Weiterdenken zu Fragen von Materialität und Materialprozessen führt, die entscheidend konstitutiv für das vorliegende Kapitel sind.

Gestaltet sich der Zugriff der ANT demnach einerseits als ›reduktionistisch‹, ermöglicht dieser andererseits dennoch ein agiles Heranziehen von Verbindungen, denn wozu die ANT mit Latour aufruft, ist den Akteuren zu ›folgen‹ (vgl. Latour 2010). Was Latour im Zuge seines Begriffs der zirkulierenden Referenz (vgl. Latour 2002; s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*) pointiert, ist die Möglichkeit respektive vielmehr die Notwendigkeit des Nachzeichnens von Transformationsketten und -prozessen: Wie wird Wissen generiert? Wie wird aus einer Bodenstichprobe im Wald eine Zahl in einer Exceltabelle etc.? Das Netzwerk bzw. explizit die ANT ermöglichen es uns folglich auch im Kontext von Ausstellungen Prozesse und Akteure in ihrer Mobilität zu thematisieren, heranzuziehen, ›darstellbar‹ zu machen, die schlicht und ergreifend einen ›nachrangigen‹ ontologischen Status genießen, solange wir im Modus einer strikten Hierarchisierung verbleiben: weder die Sockelformationen, noch der Papier- oder Wasserverbrauch eines Ausstellungshauses können in jenem Fall für sich beanspruchen, diskursiv, oder, ein wenig verfremdet angelehnt an Judith Butler gesprochen, ›von Gewicht‹ (vgl. Butler 1997) zu sein. Denn was auch das Konzept von »Down to Earth« gewissermaßen ostentativ in Szene setzt, ist die Beteiligung all jener Entitäten, die in der Logik einer Ausstellung als einer fertigen ›Show‹ in der Regel keinen Platz finden. Plötzlich wird die Klimaanlage im Gebäude nicht minder sichtbar als die explizit als solche markierten künstlerischen Positionen. Folglich zieht die durch das Netzwerk ermöglichte ›Diagrammatisierbarkeit‹ von Prozessen durchaus produktive Momente nach sich, evoziert aber zugleich sehr gewichtige Fragen: Wie wird etwas zu einem ›Netz‹? Was setzt es voraus oder (kritisch gedreht): inwiefern wird, trotz der ›versprochenen‹ Prozessontologie, doch überwiegend von gesetzten Entitäten ausgegangen? Und schließlich kommen wir nicht daran vorbei zu fragen: ›Wir haben es mit einer Versammlung, einem Netz zu tun, doch was kommt dann, was folgt daraus?‹

Fokussieren die Figur des Netzes sowie die Ansätze der ANT, wie auch Schüttpelz herausstellt, in erster Linie den Umstand, *dass* Verbindungen vorliegen bzw. Verknüpfungen stattgefunden haben, bedarf es eines Zugriffs, der es ermöglicht die Qualitäten jener Verbindungen herauszustellen. Denn insbesondere in Bezug auf die Sphäre der Kunst sowie den damit einhergehenden Praktiken gestaltet sich die Frage nach den jeweiligen Qualitäten von Verbindungen von entscheidender Bedeutung. Vor allem im Kontext des Ästhetischen (und ganz explizit ist es bei Ausstellungen der Fall) bedarf es also einer weitergreifenderen Aussage, als nur der Feststellung, dass Entitäten ›da‹ sind und ko-existieren. Wenn wir im Kontext von Kunst-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ausstellungen folglich vom Versammeln sprechen, dann handelt es sich – soweit die These – um eine ganz spezifische Weise von Versammlungen, die, mit Karen Barad gesprochen, von stetigen Intraaktionen geprägt sind (d.h. sich durch Momente eines wechselseitigen Hervorbringens und Aufeinander-Einstimmens charakterisieren) und damit eine Spannkraft aufweisen, die über ein ›Nebeneinander‹ hinausreicht und zugleich (selbst-)reflexiv wird, denn in der Ausstellung wird das Versammelt-Werden als solches ›mitausgestellt‹. Um jene Spezifik des Versammelns von Ausstellungen, das allem voran von Materialprozessen ausgehend gedacht wird, aufzugreifen, soll der Fokus nun auf den Begriff des Agencements gesetzt werden.

4. Agencement

Eine gewichtige Frage, der Ian Buchanan in seiner Monografie »Assemblage Theory and Method: An Introduction and Guide« (2021) nachgeht, lautet: »What makes an assemblage an assemblage and not some other kind of collection of things?« (Buchanan 2021, 3) In Analogie dazu lautet jene die vorliegende Publikation antreibende Frage: ›Was macht eine Ausstellung zu einer Ausstellung und nicht zu einer anderen Form von Versammlung von Dingen?‹ Die Antwort, die die Arbeit darauf liefert, fokussiert dabei nicht etwa die Qualität der versammelten Dinge oder schlicht die institutionelle Rahmung, sondern rückt die Art und Weise der Versammlung als solche in den Vordergrund. Demnach zeichnet sich die Existenzweise Ausstellung dadurch aus, dass sie eine ganz spezifische Art von Konfigurationen (oder, mit von Bismarck gesprochen – von Konstellationen) (vgl. von Bismarck 2021) aufweist, die über ein ›Nebeneinander von Dingen‹ hinausgeht. Demzufolge rückt die Ausstellung als ›Geflecht‹ in den Fokus, denn die Existenzweise Ausstellung operiert mit Praktiken des Aufeinander-Einstimmens und Einstellens, das sowohl – im technischen Sinne – eine Funktionalität gewährleistet (denn die Ausstellung muss als ›Ensemble‹ mit entsprechender Beleuchtung, Einlasssystem etc. ›funktionieren‹), als auch darüber hinausgeht und eine ›Spannkraft‹ der Versammlung erzeugt, die nicht zuletzt affektiv im Sinne einer Figuration[28] operiert. Um diese polyvalente Weise der Versammlung aufzugreifen, gilt es nun einen Parameter herauszustellen, der hier im Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelt wird – den Parameter des Agencements.

Zwischen Maschine und Begehren

In »Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie« (1992) schlagen Deleuze und Guattari eine bestimmte Denkweise der ›sozialen Zusammenhänge‹ vor,

28 Siehe Ausführungen zur akteuriellen Kraft der Figuration im Kap. *Objekt_Konfigurieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

indem sie den Begriff des Agencements (dt. Gefüge, engl. *assemblage*) fruchtbar machen. Der im Verlaufe der letzten Jahrzehnte (etwa in der Philosophie und den Medienwissenschaften) stark reproduzierte Begriff fand vor allem Anklang als sog. Assemblage-Theory (u.a. geprägt von Manuel DeLanda). Doch zeichnet sich diese Weiterverbreitung durch eine Inkonsistenz aus, die bereits mit der Übersetzung des Begriffs einhergeht. In seinem Beitrag »Agencement/Assemblage« (2006) thematisiert John Phillips die grundsätzliche Problematisierung von Konzeptübersetzungen, die sich auf eine besonders verbreitete Weise am Begriff Agencement nach Deleuze und Guattari nachzeichnen lasse:

> »One of the earliest attempts to translate Deleuze and Guattari's use of the term *agencement* appears in the first published translation, by Paul Foss and Paul Patton in 1981, of the article ›Rhizome‹. The English term they use, *assemblage*, is retained in Brian Massumi's later English version, when ›Rhizome‹ appears as the Introduction to *A Thousand Plateaus*. Since then many (though by no means all) translators and commentators have agreed, in a loose consensus, to keep to this early translation of *agencement* by *assemblage*, while acknowledging that the translation is not really a good approximation. *Agencement* is a common French word with the senses of either ›arrangement‹, ›fitting‹ or ›fixing‹ and is used in French in as many contexts as those words are used in English: one would speak of the arrangement of parts of a body or machine; one might talk of fixing (fitting or affixing) two or more parts together; and one might use the term for both the act of fixing and the arrangement itself, as in the fixtures and fittings of a building or shop, or the parts of a machine.« (Phillips 2006, 108)[29]

In der Übersetzung bringe Assemblage folglich anders gelagerte Konnotationen mit sich, was allein durch die Tatsache unterstrichen werden kann, dass das Wort Assemblage im Französischen durchaus existiert, von Deleuze und Guattari aber in diesem Kontext nicht als *terminus technicus* verwendet wurde.[30] Agencement bringt

29 Wie u.a. John Phillips problematisiert auch Ian Buchanan das Moment der Übersetzung und spricht sich im Zuge dessen aber für den Begriff des Arrangements aus, denn die alternativen Übersetzungsvorschläge, wie etwa Layout oder Ensemble, seien wiederum selbst unzutreffend und würden der Dynamik des Agencement-Begriffs nicht gerecht werden (vgl. Buchanan 2015, 383). Ein weiter Begriff, den Buchanan ins Spiel bringt und dessen konzeptuelle Nähe er verzeichnet, wäre außerdem der deutsche Begriff Komplex, der zugleich die oft außer Acht gelassene Verknüpfung zu Sigmund Freuds Arbeit sichtbar mache (vgl. ebd.).

30 Die mit dem Begriff angeführte kunsthistorische Referenz liefert indes eine weitere Diskursebene, die durchaus für Verwirrung sorgen kann. So verweist Stephan Geiger in seiner Monografie »The Art of Assemblage. The Museum of Modern Art, 1961« (2008), in der er sich mit der gleichnamigen Ausstellung aus dem Jahr 1961 auseinandersetzt, darauf, dass das Wort *Assemblage* erst durch die Verwendung von Jean Dubuffet in den früheren 1950er Jahren eine explizite Verbreitung erfuhr (vgl. Geiger 2008, 180) und sich erst im Laufe der 1960er Jahre stabilisierte sowie dann als Gattungsbegriff mehr oder weniger autonomisierte (vgl. ebd.,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

folglich ein anderes Set an Verknüpfungen mit sich und lässt andere Kontexte entstehen, was durch die verwobene Übersetzung ins Englische eine erhebliche Verlagerung erfährt. Phillips stellt im Zuge dessen heraus:

> »The most direct connection that *agencement* has for Deleuze would be to his work from the late 1960s on the philosophy of Spinoza and the *common notion*. It also has a very precise correspondence to the notions of *event*, *becoming* and *sense*, which Deleuze discusses at length in other works of the same period. A *common notion* represents the situation when two or more bodies have something in common. All bodies have in common the states of extension, motion and rest; but when two or more bodies come into contact or otherwise enter into a relationship they form a composition.« (Ebd., 109)

Die Betonung des Gemeinsamen und Ereignishaften bringt damit – wie bereits vor dem Hintergrund der zahlreichen ›Begriffe des Versammelns‹ diskutiert – einen weiteren Aspekt mit sich, weshalb es produktiv erscheint, Agencement als Terminus im Kontext von Ausstellungen fruchtbar zu machen.[31]

In ihrem Konzept sprechen Deleuze und Guattari von zwei ›Formen‹ von Zusammenkünften: dem Stratum und dem Agencement. Während Strata (als Schichten bzw. Gürtel), »Phänomene der Verdichtung auf dem Körper der Erde« (Deleuze/Guattari 1992, 696) bezeichnen, durch »Codierung und Territorialisierung auf die Erde« (ebd., 60) einwirken und dadurch zustande kommen, dass sie »Materialien formieren, daß sie Intensitäten in Resonanz- und Redundanzsysteme einschließen oder Singularitäten in ihnen fixieren, daß sie auf dem Körper der Erde mehr oder weniger große Moleküle bilden und diese Moleküle zu molaren Formationen zusammenschließen« (ebd.), liegen Agencements (Gefüge) zwischen den Schichten[32]:

---

181). Der letztliche Durchbruch im internationalen Kontext erfolgte und manifestierte sich dann schließlich in der Titelwahl der Ausstellung (»The Art of Assemblage«) durch William C. Seitz. Generell konstatiert Geiger, dass sowohl Collage, Montage als auch Assemblage nach wie vor auch in der Forschungsliteratur allesamt eher von einer willkürlichen Verwendung zeugen (vgl. ebd., 176), was uns schließlich auch in diesem Kontext auf die Notwendigkeit einer Situierung und Begriffsschärfung hinweist.

31 Da der deutsche Begriff ›Gefüge‹ eine Konnotation impliziert, die stärker von einer Festigkeit ausgeht, wird im Folgenden der Begriff Agencement verwendet, der auf die im Französischen gebräuchlichen Färbungen und Implikationen verweist.

32 Verwiesen sei außerdem darauf, dass sowohl Strata als auch Agencements sich insbesondere durch eine Doppelgliederung auszeichnen: »Es gibt immer zwei Gliederungen, zwei Segmentaritäten, zwei Arten von Mannigfaltigkeit, von denen jede Formen und Substanzen ins Spiel bringt. Aber die Verteilung dieser beiden Gliederungsformen ist nicht konstant, noch nicht einmal innerhalb ein und desselben Stratums.« (Ebd., 63)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Gefüge sind notwendig, damit Kraftzustände und Zeichenregime ihre Beziehungen verschränken. Gefüge sind notwendig, damit die Kompositionseinheit, die in einem Stratum eingeschlossen ist, die Beziehungen zwischen diesem Stratum und den anderen, die Beziehung zwischen diesen Strata und der Konsistenzebene organisiert und nicht beliebig sind. Maschinelle Gefüge *setzen* die abstrakte Maschine *in Gang*, ob sie nun auf der Konsistenzebene entwickelt wird oder in ein Stratum eingewickelt ist.« (Ebd., 100)[33]

Agencements entstehen zwar in den Schichten, operieren jedoch gänzlich anders und werden wirksam »in den Bereichen, wo Milieus decodiert werden: sie entnehmen den Milieus zunächst einmal ein *Territorium*. Jedes Gefüge ist vor allem territorial.« (Ebd., 698)[34] Das Territorium sei damit das Erste, was zu einem Agencement gemacht werde (vgl. ebd., 440), doch erst die Markierung bilde das Territorium, d.h. dieses resultiere wiederum selbst als Folge der Expressivität (vgl. ebd., 430): »Territorien gibt es, sobald es eine Expressivität des Rhythmus gibt. Ein Territorium wird durch das Auftauchen von Ausdrucksmaterien (Qualitäten) bestimmt.« (Ebd., 429)[35] Auf diese Weise entsteht durch das Agencement eine neue Beziehung, »die es in den Schichten noch nicht gab« (ebd., 698). Das Agencement lasse sich demnach wie folgt beschreiben:

> »Auf einer ersten, horizontalen Achse enthält ein Gefüge zwei Segmente, ein Inhaltssegment und Ausdruckssegment. Einerseits ist es ein *Maschinengefüge* von Körpern, Aktionen und Passionen, eine Mischung von Körpern, die aufeinander reagieren; andererseits ein *kollektives Äußerungsgefüge*, ein Gefüge von Handlungen und Aussagen, von körperlosen Transformationen, die zu den Körpern hinzukommen. Und auf einer vertikal ausgerichteten Achse hat das Gefüge einerseits reterritorialisierte oder *territoriale Seiten*, die es stabilisieren, und andererseits *Deterritorialisierungspunkte*, die es fortreißen.« (Ebd., 124)[36]

---

33 Strata werden demnach als ›Rückstände‹ begriffen, nicht umgekehrt im Sinne eines Vorausgehenden, worin alles Andere seine Herkunft begründet (vgl. ebd., 82).

34 Beim Milieu-Begriff operieren Deleuze und Guattari vor allem mit dem von Gilbert Simondon entwickelten Begriff eines assoziierten Milieus: »Das assoziierte Milieu wird also definiert durch die Erschließung von Energiequellen (Atmung im weitesten Sinne), durch das Erkennen von Materialien, das Erfassen ihrer Anwesenheit oder Abwesenheit (Perzeption) und durch das Herstellen oder Nicht-Herstellen von entsprechenden Elementen oder Komponenten (Resonanz, Reaktion).« (Ebd., 74f.) Ein Organismus sei außerdem umso ›deterritorialisierter‹ und d.h. auch ›reproduktiver‹, je mehr innere Milieus es aufweise (vgl. ebd., 78). Im Zuge dessen erweist sich auch der Begriff der Fluchtlinie als bedeutsam (vgl. Deleuze 1996).

35 Hier sprechen Deleuze und Guattari vom Ritornell als von einem territorialen Agencement (vgl. ebd., 426) (s. auch Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*).

36 Gewissermaßen als ›Vorgängerin‹ des Agencements kann der Begriff der Wunschmaschine (franz.: *machine désirante*) angeführt werden, der vor allem im Werk »Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie« Bd. 1 (dt.:1974) präsent wird. Im Hinblick auf diesen ›Begriffs-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Zuge dessen spricht der Text von einer »Tetravalenz des Gefüges« (ebd., 699): Inhalt und Ausdruck, Territorialität und Deterritorialisierung (vgl. ebd., 699f.).[37] Das konkrete maschinelle Agencement sei jedoch nicht zu verwechseln mit der abstrakten Maschine (vgl. ebd., 99f.): »Abstrakte Maschinen werden in konkreten Gefügen wirksam: sie werden durch den vierten Aspekt der Gefüge definiert, das heißt, durch die Schnittkanten der Decodierung und Deterritorialisierung.« (Ebd., 706)[38] Etwas deutlicher wird das Verständnis des konkreten maschinischen Agencements in seinem Verhältnis zur abstrakten Maschine, wenn wir Deleuzes und Guattaris Auseinandersetzung mit der Unterscheidbarkeit zwischen Waffen und Werkzeugen heranziehen. Diese seien nämlich nicht im ›essentialistischen‹ Sinne zu verstehen, sondern gestalten sich als Konsequenzen (vgl. ebd., 550):

---

wechsel‹ verweist Ian Buchanan darauf, dass die Bewegung von Wunschmaschine zu Gefüge nicht lediglich einfach als ein neuer Begriff für ein altes Konzept gesehen werden sollte, sondern vielmehr auf eine neue Problematik antworte: »The assemblage is intended to answer several types of question, ›how?‹, ›why?‹, ›when?‹ and not just a ›what?‹ question.« (Buchanan 2021, 13) Im Zuge dessen wirft Buchanan außerdem die Frage auf, wo »Tausend Plateaus« als Werk überhaupt beginnt und endet und wie es zu »Anti-Ödipus« ins Verhältnis gesetzt werden kann (vgl. ebd., 10).

37 Im primären Bezug zur Sprache stehend, lassen sich die beiden Ebenen folgendermaßen beschreiben: Unter Ausdruck kann eine kollektive, semiotische Maschine verstanden werden, die ein Zeichenregime schafft, während der Inhalt sich als eine sozio-technische Maschine gestaltet, die Kraftzustände oder Machtgebilde zu schaffen vermag (vgl. ebd., 90). Damit widersetzt sich dieses Konzept einer Reduzierung des Inhalts auf das Signifikat und des Ausdrucks auf den Signifikanten (vgl. ebd., 93) und betont vielmehr einen Zustand wechselseitiger Voraussetzungen – »bi-univoke, äußerliche und ›ungeformte‹ Beziehungen« (ebd.): »Wir sind niemals Signifikant oder Signifikat, wir sind Stratifikat.« (Ebd., 95) Damit lasse sich die Ausdrucksform nicht auf Wörter reduzieren, sondern gestalte sich – im Sinne des Zeichenregimes – als ein Komplex von Aussagen, und ebenso wenig lasse sich die Inhaltsform auf ein Ding reduzieren, sondern müsse viel eher als ein Zustand von Dingen begriffen werden. Deshalb sprechen Deleuze und Guattari von »zwei Mannigfaltigkeiten« (ebd., 94), die sich ständig überschneiden: »[…] ›diskursive Mannigfaltigkeiten‹ des Ausdrucks und ›nicht-diskursive Mannigfaltigkeiten‹ des Inhalts« (ebd.). Eine wesentliche Differenzierung, auf die Deleuze und Guattari verweisen, bestehe zwischen der Relation von Form und Substanz sowie Inhalt und Ausdruck. In der Letzteren sehen die beiden Autoren, in Anlehnung an Louis Hjelmslev, zwei Ebenen, die sich durch einen ›realen Unterschied‹ auszeichnen, während zwischen Form und Substanz kein realer Unterschied bestehe, sondern ein modaler oder mentaler (vgl. ebd., 65): »[D]a Substanzen nichts als geformte Materien sind, sind formlose Substanzen undenkbar, während das Umgekehrte in bestimmten Fällen denkbar erscheint.« (Ebd.) Die doppelten Gliederungen können demzufolge mal den Inhalt, mal den Ausdruck durchziehen.

38 Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen (De-)Codierung und (De-)Territorialisierung führen Deleuze und Guattari außerdem aus: »Es gibt keine einfache Entsprechung zwischen Code und Territorialitäten einerseits und Decodierung und Deterritorialisierung andererseits – im Gegenteil: ein Code kann Deterritorialisierung und eine Reterrotorialisierung kann Decodierung sein.« (Ebd., 79)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Aber es ist das Prinzip jeder Technologie, zu zeigen, daß ein technisches Element abstrakt und völlig unbestimmt bleibt, wenn man es nicht auf ein *Gefüge* bezieht, das es voraussetzt. In Bezug auf das technische Element kommt als erstes die Maschine, und zwar nicht die technische Maschine, die selber ein Komplex von Elementen ist, sondern die gesellschaftliche oder kollektive Maschine, das maschinelle Gefüge, durch das determiniert wird, was ein technisches Element in einem bestimmten Moment ist, wie seine Anwendung, seine Ausdehnung, sein Umfang etc. beschaffen sind.« (Ebd., 549)

Folglich können wir nicht von Waffen oder Werkzeugen sprechen, bevor man nicht das Agencement definiert habe (vgl. ebd.). Mag diese Ausführung zunächst weit von der Thematik von Ausstellungen entfernt erscheinen, setzt diese zugleich am Hauptstrang dessen an, was die Publikation herausstellt, denn ebenso wie Waffen und Werkzeuge als Konsequenzen innerhalb eines Agencements begriffen werden, gestalten sich solche Positionen wie Kunstwerke, Besucher:innen etc. ebenfalls als metastabile Resultate, die das Agencement bedingen und zugleich voraussetzen. Damit knüpfen wir folglich am nicht-essentialistischen Kunst- und Ausstellungsbegriff an.

Sprechen Deleuze und Guattari von einem maschinellen Agencement, mag dieser Umstand insofern missverstanden werden, als sei damit eine geschlossene, funktionszentrierte Apparatur gemeint. Doch relativiert sich dieses Missverständnis vor allem an dem Punkt, an dem wir, wie Deleuze und Guattari an mehreren Plateaus[39] verdeutlichen, den Begriff des Begehrens (vgl. Deleuze 1996a)[40] heranziehen:

> »Gefüge sind passionell, sie sind Kompositionen des Begehrens. Das Begehren hat nichts mit einer spontanen oder natürlichen Bestimmung zu tun, es gibt nur ein Begehren, das Gefüge bildet und agiert, das zum Gefüge gemacht wird und Einflüsse aufnimmt, das maschinell ist, also zur Maschine gemacht wird. Die Rationalität oder die Wirksamkeit eines Gefüges gibt es nur, weil es Passionen oder Leidenschaften gibt, mit denen es umgeht oder spielt, weil es verschiedene Arten

39 Zum Begriff des Plateaus merken Deleuze und Guattari des Weiteren an: »Bateson bezeichnet die Regionen kontinuierlicher Intensität als *Plateaus*, die so gebildet werden, daß sie sich nicht durch eine Beendigung von außen unterbrechen lassen […]. Ein Plateau ist ein Stück Immanenz. Jeder oK [organlose Körper, Anm. d. V.] besteht aus Plateaus. Jeder oK ist selber ein Plateau, das mit den anderen Plateaus auf der Konsistenzebene kommuniziert. Es ist ein Bestandteil des Übergangs.« (Deleuze/Guattari 1992, 217)

40 Begehren wird zumindest bei Deleuze auf eine Weise verstanden, die nicht *per se* menschlich bzw. subjektzentriert gedacht wird, sondern die Ebene des Affektiven umfasst.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> von Begehren gibt, die es ebenso konstituieren wie es sie konstituiert.« (Deleuze/Guattari 1992, 551)[41]

Damit eröffnet uns der Begriff bzw. das Konzept des Agencement die Möglichkeit, sowohl Momente einer technisch-maschinellen sowie materialzentrierten Annäherungen in den Fokus zu rücken, als auch das Begehren, die Affektion.[42] Agencements sind demnach, wie auch Ian Buchanan herausstellt, nicht definiert durch ihre Komponenten (vgl. Buchanan 2021, 47), sie sind »multi-layered« (ebd., 48) und produzieren »something other than themselves« (ebd., 47). Gleichzeitig – und hierin sieht auch Buchanan einen gewichtigen Punkt, der häufig bei der Relektüre außen vor gelassen werde – seien Agencements, wie bereits erwähnt, nicht ohne Begehren denkbar (vgl. ebd., 51). Dies unterscheide das Konzept des Agencements u.a. auch von dem eines Systems (vgl. ebd., 56). Das Begehren sei primär, es selektiere »*materials and gives them the properties that they have in the assemblage*. This is because desire itself is productive.« (Ebd.) Was Deleuze und Guattari folglich mit Materialismus meinen, sei das produktive Begehren (vgl. ebd.). Das Gefüge intendierte als Konzept

---

41 Im Kontext des Begehrens scheint in der Konzeption von Deleuze und Guattari des Weiteren der Begriff des organlosen Körpers (oK) von besonderer Bedeutung zu sein, denn Begehren sei nicht möglich, ohne dabei einen oK zu schaffen (vgl. ebd., 206). Dennoch sei ein oK nie etwas, was man erreichen könne, er sei stets ein Komplex von Praktiken, sodass wir immer schon bereits *auf* ihm seien (vgl. ebd.). Um einen oK zu bilden, sei jedoch auch ein Agencement benötigt (vgl. ebd., 217). Demnach sei der oK notwendigerweise ein Ort, eine Ebene, ein Kollektiv, was zugleich die Konsequenz nach sich ziehe, dass es nicht ›meinen‹ oK gibt (vgl. ebd., 221). Außerdem sei der oK von seinen Doubles zu trennen (etwa vom faschistischen, totalitären, krebsartigen Körper) (vgl. ebd., 227). Im Hinblick auf das Agencement muss außerdem beachtet werden, dass die ›Organlosigkeit‹ dessen nicht impliziert, dass die Organe die Feinde des oK seien. Der oK widersetze sich viel eher dem Organismus bzw. der Organisation des Organismus (vgl. ebd., 218). Organismus aufzulösen bedeute nicht sich umzubringen, sondern »den Körper für Konnexionen zu öffnen, die ein ganzes Gefüge voraussetzen, Kreisläufe, Konjunktionen, Abstufungen und Schwellen, Übergänge und Intensitätsverteilungen, Territorien und Deterritorialisierungen, die wie von einem Landvermesser vermessen werden« (ebd., 219).

42 Außerdem lässt sich eine gewisse Fraktalität nachzeichnen, denn während wir, wie bereits skizziert, das Agencement der Ausstellung beschreiben können, lassen sich darunter auch ›größere‹ Formationen fassen. So können etwa, wie Deleuze und Guattari herausstellen, die unterschiedlichen Zeitalter der Kunst wie das klassische, romantische und ›moderne‹ ihrerseits als Agencements beschrieben werden, die jeweils wiederum unterschiedliche Maschinen und unterschiedliche Beziehungen zu ihnen einschließen (vgl. ebd., 473). Deleuze und Guattari führen weiter aus: »Die Gefüge können sich zu sehr großen Komplexen gruppieren, die ›Kulturen‹ oder sogar ›Zeitalter‹ bilden; aber trotzdem, sie differenzieren das Phylum oder den Strom, indem sie es in einer bestimmten Ordnung oder auf einer bestimmten Ebene in lauter verschiedene Phyla teilen und selektive Diskontinuitäten in die ideale Kontinuität der Materie-Bewegung einführen.« (Ebd., 562) Siehe hierzu Leroi-Gourhan 1945.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nicht auf Ensembles von materiellen Dingen zu verweisen: »It was always about the organization of desire.« (Ebd., 71) Deshalb sei es, nach Buchanan, eine Fehlbezeichnung, wenn wir von Deleuze und Guattari als Neo-Materialisten sprechen, viel eher seien sie »*expressive materialists*« (ebd., 77). Dabei gehe es jedoch nicht darum, dass Begehren in eine ›maschinische‹ Existenzweise überführt werde: »The machine is not an object of desire. *The assemblage does not make desire into a machine. The assemblage is desire in its machinic modality.* And, what's more, this is the only modality in which it can be apprehended.« (Ebd., 62)

Kehren wir erneut zu Deleuzes und Guattaris Konzept des Agencements zurück und ziehen dabei u.a. Buchanans Pointierungen heran, dann baut sich für die Frage nach Ausstellungen sowie – allgemein gesprochen – nach Kunst eine besondere Spannungsebene auf. Wie bereits herausgestellt, zeichnet sich das Agencement durch seine Dopplung zwischen einer maschinischen Ebene und einer Begehrensebene aus.[43] Darunter werde demzufolge also nicht nur ein Aspekt des Technischen gefasst, sondern auch eine sozio-psychologische Dimension, die nicht auf eine Ansammlung von physischen Elementen bzw. Materialien reduziert werden könne (vgl. Buchanan 2021, 149). Was das Maschinische ausmache, sei das Nicht-Funktionieren (vgl. ebd., 65). In der Referenz zu Man Rays Collage *dancer/danger* (1972) führt Guattari, wie Buchanan herausstellt, aus, dass Rays Collage (eine Formation aus Zahnrädern, die keinen physikalischen Bewegungsablauf ermöglichen) gerade deshalb als Agencement (respektive Wunschmaschine) anzusehen sei, weil sie nicht lediglich ›funktioniere‹ (vgl. Guattari 1995). Statt einer technisch-physikalischen Kausalität ›arbeite‹ die Collage aber als Kunstwerk: »It works by creating an association (that is, a refrain) between the human dancer and the inhuman machine, and thereby brings them into a new kind of relation which Deleuze and Guattari would later call the assemblage, but in their first works they called the desiring-machine.« (Buchanan 2015, 384) Mag diese Überbetonung des Nicht-Funktionierens in Bezug auf Kunst und künstlerische Positionen zunächst mindestens diskussionswürdig erscheinen, scheint es Buchanan an dieser Stelle vor allem darum zu gehen, das Agencement als Konzept von der Figur der Maschine im Sinne eines mechanischen Agierens zu entkoppeln: »And again, what is crucial is that these machines do not work. In other words, the obvious mechanical explanation of various machines is precisely *not* what Deleuze and Guattari had in mind when they conceived of the concept of the assemblage and its forerunner the desiring-machine. Yet this is

43 Buchanan formuliert das Verhältnis zwischen der maschinischen und der expressiven Seite wie folgt: »The machinic side concerns bodies (broadly defined as anything capable of entering into a casual or semi-casual relation with something), while the expressive side concerns the incorporeal transformation of those bodies (broadly this might be understood as the application of labels on those bodies).« (Buchanan 2021, 151)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

precisely how assemblage tends to be treated.« (Ebd.) So führt Buchanan weiter aus:

> »This is how the assemblage works. It always benefits someone or something outside of the assemblage itself (the body without organs); along the same lines, the assemblage is purposeful, it is not simply a happenstance collocation of people, materials and actions, but the deliberate realisation of a distinctive plan (abstract machine); lastly, the assemblage is a multiplicity, which means its components are both known and integral to its existence, not unknown and undecided.« (Ebd., 385)

Verlagern wir den Fokus wieder auf »Down to Earth«, gestaltet sich die Thematik des ›Funktionierens‹ auf eine ambivalente Weise. So zeichnet sich das Ausstellungsprojekt, wie bereits skizziert, eben dadurch aus, dass die Funktionsweisen eines Ausstellungsraums, die mit solchen Parametern einhergehen wie etwa der Luftfeuchtigkeit, den Lichtverhältnissen etc. gewissermaßen der Kontrolle entzogen werden. Durch das damit einhergehende Markieren und Infragestellen des eigenen ›Systems‹ generiert das Ausstellungsprojekt ein Setting, zu dessen Hauptmodus eine ›regulierte Deregulierung‹ gehört. Indem die normierten szenografisch-infrastrukturellen Bedingungen ›ausgeschaltet‹ werden, ergibt sich auf diese Weise eine Situation einer markierten Neukonfigurierung, die das Agencement der Ausstellung erst ins Bild bringt. Durch das Sichtbarmachen von techno-materiellen Bedingungen werden also die Anordnungen, Parameter sowie die normierten Regulierungspraktiken reflektiert. Auf diese Weise wurde das Ausstellungsetting zu einer ›generativen‹, konfiguriert-konfigurierenden Situation, die die ›Deregulierung‹ – oder, mit Deleuze und Guattari gesprochen, die Decodierung und Deterritorialiasierung – explizit zu ihrem Projektmodus machte. Damit wurde das Agencement markierbar, das andere Verknüpfungen schafft sowie andere Funktionsweisen nach sich zieht: ein Agencement, das seine Funktionsweisen sowie sein (mit Simondons Begrifflichkeiten gesprochen) ›assoziiertes Milieu‹ nicht nur in Szene setzt[44], sondern die Modi entsprechend praktizierend mitverändert.

Allgemein gesprochen gestaltet sich das Agencement von Ausstellungen als territorialisiert und territorialisierend, denn es materialisiert sich in einer hoch-

44 Den Begriff der Inszenierung bzw. des *Staging* machen auch Bruno Latour und Isabelle Stengers in ihren Auseinandersetzungen im Kontext von Laborsituationen fruchtbar (s. hierzu Latour 2001 und Stengers 2001). Gewissermaßen findet bei »Down to Earth« ein Staging auf mehreren Ebenen statt – als Staging von ›Gaia‹, von künstlerischen Arbeitsprozessen, von ›Präsenzmodalitäten‹, und nicht zuletzt auch vom Ausstellungssetting als Agencement. Was jenem Inszenieren zugleich inhäriert, ist eine Verschränkung zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit. Die angesprochene ›regulierte Deregulierung‹ vollzieht sich also in einer Faltung, als ein Prozess von ineinandergreifenden, metastabilen Konfigurierungen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gradig normierten und gleichzeitig codierten und codierenden Form (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*). Das Territorium lasse sich dabei, wie Buchanan beschreibt, als ein Akt, eine Passage und weniger als Raum begreifen (vgl. Buchanan 2021, 98). Stellt das Territorialisieren einen Prozess dar, der, wie Buchanan hervorhebt, auf jegliche Lebenssphären beziehbar ist (vgl. ebd., 96), ergibt sich ein entscheidender Unterschied von Kunstausstellungen insbesondere daraus, dass jenes Territoriale explizit durch künstlerische Positionen sowie deren Formationen mitverhandelt wird. Deterritorialierend sind Ausstellungen aber im gleichen Zug ebenfalls, denn sie entziehen sich – im Verhandeln darüber – Habitualisierungen, erzeugen Überschüsse und Fluchtlinien. Gleichzeitig können Ausstellungen – betonen wir allem voran das Reformatierende – insofern als reterritorialisiert bzw. reterritorialisierend[45] beschrieben werden, als sie zwischen dem Ungeordneten und dem Durchgetakteten (mit Deleuze und Guattari gesprochen: dem Glatten und dem Gekerbten; s. Kap. *Setting_Verräumlichen*) oszillieren. Gelingt eine Neukonfiguration, gelingt ein ›Neuanfang‹, kann – wie Buchanan es bezeichnet – neue Erde geschaffen werden (vgl. ebd., 89). Das Territorium transformiere Kräfte des Chaos in Kräfte der Erde, das Territorium gestalte sich als »new earth« (vgl. ebd., 105). Und an dieser Stelle fällt es schwer, sich der Versuchung zu entziehen, eine direkte materialisierte und insofern buchstäbliche Übertragung auf »Down to Earth« zu vollziehen, denn was das Ausstellungsprojekt, neben dem ›Reterritorialisieren‹ von Ausstellungsparametern (Licht, Temperatur, Wasserverbrauch etc.) macht, ist ein konkretes Wiederbefruchten, Wieder-Produktiv-Werden-Lassen, Zirkulieren-Lassen, Distribuieren von rekultivierter Erde, wie diese auf eine einerseits fraglos auch symbolische, zugleich aber hyperkonkrete Weise in der Ausstellungssituation von *Absorption* von Asad Raza geschieht. Die Reterritorialisierung geht von statten in einer Überlagerung zwischen einem diagrammatisch-referenziellen Verhältnis einerseits und einem konkret-materiellen Rekultivieren andererseits. Damit landen wir erneut bei der Doppelfaltung des Agencements: der maschinischen Einstellung, dem konfigurierenden Intraagieren sowie dem affektiv-materiellen Adressieren und Emergieren. Die einerseits recht ›nüchterne‹ Displayform der Ausstellung – der sich steril zeigende White Cube, in dem sich die Arbeiten teils auf eine indexikalisch-dokumentarische Weise zeigen (wie etwa die Fotografien der Weizenfeld-Arbeit von Agnes Denes oder die Projekte von Helen Mayer Harrison und Newton Harrison) – überlagert sich andererseits mit hypermateriellen Situationen (wie etwa der Arbeit *Absorption* oder dem ›Konferenztisch‹ von *Into the Wild*), die u.a. durch die expliziten partizipativen Elemente, eine extreme körperliche Involvierung initiieren, die zugleich andere Praktiken des Umgangs implementieren.

45 Für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Reterritorialisierung (im Sinne einer politischen Notwendigkeit) s. Guattari/Negri 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Damit gestaltet sich die Ausstellung in einer doppelten Faltung von Intensitätserzeugung – der Ebene des Begehrens – und einem konfigurierenden Aufeinander-Einstimmen von sich metastabilsierenden Elementen und Praktiken.

(Re-)Materialisieren: Handlungsmacht

George E. Marcus und Erkan Saka beschreiben das Agencement in ihrem Text (2006) folgendermaßen: »Assemblage is thus a resource with which to address in analysis and writing the modernist problem of the heterogeneous within the ephemeral, while preserving some concept of the structural so embedded in the enterprise of social science research.« (Marcus/Saka 2006, 102)[46] Des Weiteren führen die beiden Autoren aus:

> »Assemblage thus seems structural, an object with the materiality and stability of the classic metaphors of structure, but the intent in its aesthetic uses is precisely to undermine such ideas of structure. It generates enduring puzzles about ›process‹ and ›relationship‹ rather than leading to systematic understandings of these tropes of classic social theory and the common discourse that it has shaped. It offers an odd, irregular, time-limited object for contemplation.« (Ebd.)

Das Agencement lasse sich demnach am besten verstehen »as an evocation of emergence and heterogeneity amid the data of inquiry, in relation to other concepts and constructs without rigidifying into the thingness of final or stable states that besets the working terms of classic social theory« (ebd., 106). Das Agencement biete die Möglichkeit Heterogenität aufzugreifen, ohne dabei zu einem rigiden Konzept zu werden. Ong Aihwa und Stephen J. Collier fassen diesen Punkt wie folgt zusammen: »An assemblage is the product of multiple determinations that are not reducible to a single logic. The temporality of an assemblage is emergent. It does not always involve new forms, but forms that are shifting, in formation, or at stake.« (Aihwa/Collier 2004, 12; zit.n. Marcus/Erkan 2006, 104) Das Agencement folgt und produziert demnach keine monokausale Logik, lässt aber eine Differenzierbarkeit von Handlungsfeldern und Verhältnissen zu. Was das Agencement als Ansatz bzw.

46 Die Thematik des Heterogenen greift auch Paul Rabinow in seinen Ausführungen (»Anthropos Today«, 2003) auf: »Assemblages are secondary matrices from within which apparatuses emerge and become stabilized or transformed. Assemblages stand in a dependent but contingent and unpredictable relationship to the grander problematizations. In terms of scale they fall between problematizations and apparatuses and function differently from either one. They are a distinctive type of experimental matrix of heterogeneous elements, techniques, and concepts. They are not yet an experimental system in which controlled variation can be produced, measured, and observed. They are comparatively effervescent, disappearing in years or decades rather than centuries.« (Rabinow 2003, 56)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tool wiederum etwa von der Akteur-Netzwerk-Theorie unterscheidet – zumindest der hier vorgeschlagenen Lesart und Gewichtung nach – ist nicht zuletzt die implizite Potentialität, damit Machtstrukturen und Handlungsräume adressierbar zu machen.[47] Ein entscheidender Aspekt, der damit in den Fokus rückt, ist die Frage nach den *im* und *durch* das Agencement produzierten Eingrenzungen, aber auch nach Ermächtigungsmechanismen und damit auch eine genuine Frage des Politischen (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*). So schreibt auch DeLanda: »Once a larger scale assemblage is in place it immediately starts acting as a source of limitations and resources for its components. In other words, even though the arrow of causality in this scheme is bottom-up, it also has a top-down aspect: an assemblage both constrains and enables its parts.« (DeLanda 2006, o.S.) Agencements operieren demzufolge mit einer »upward causality« sowie einer »downward causality« (ebd.), ohne diese jedoch in einem hierarchischen Sinne zu verstehen, sondern viel eher als eine *Zoom-In-* bzw. *Zoom-Out-*Bewegung. So betonen etwa auch Annika Mattissek und Thilo Wiertz in ihrem Artikel (2014) in Anlehnung an Stephen Legg (vgl. Legg 2011) die Produktivität von sog. ›flachen Ontologien‹ und Assemblage-Theorien bzw. der damit einhergehenden Debatte:

> »Die Attraktivität dieser Debatte liegt unseres Erachtens darin, dass sie es erlaubt, kritische Erklärungen sozialer Wirklichkeiten um die Dimension des Materiellen

47 Das Verhältnis zwischen der Assemblage-Theory nach DeLanda und der ANT lasse sich, wie auch Andrew Ball herausstellt, vor allem auf die Differenz im Hinblick auf die Konnotierung des Relationalen zurückführen. Bei DeLanda werden Entitäten demnach als autonom verstanden, wogegen sich die Entitäten der ANT erst aus der Relation ›ergeben‹ (vgl. Ball 2018, 242f.). Betont DeLanda folglich eine ›Autonomie‹ von Entitäten, die sich in einem Agencement formieren, ist die vorliegende Arbeit bestrebt, diese Unabhängigkeit nicht in einem ›absoluten‹ Sinne (s. Kap. *Intimität_Exponieren* zum Begriff der *différance* bzw. dem Verhältnis zwischen Relationalität und Alterität/Alterisierung), sondern als eine Faltung bzw. Doppelbewegung zu verstehen, in der Autonomie und ›intrinsische‹ wechselseitige Genese zusammenkommen. DeLanda kontrastiert wiederum zwei Arten von Relationen, indem er auf das Verhältnis zwischen »filiacions« und »alliances« eingeht (DeLanda 2016, 2). Während beim ersten Prinzip – dem Prinzip der Abstammung bzw. Herkunft (filiacion) – die Identität der Relata selbst durch die Relation verhandelt wird (denn man könne sich nur identifizieren ›im Verhältnis zu‹), werden Relata beim Prinzip der Allianz (alliance) autonom gedacht. Spricht DeLanda eingangs beim ersten Prinzip von »relations of *interiority*« und beim zweiten von »*exteriority*« (ebd.), schlägt er im Verlaufe seiner Auseinandersetzung eine begriffliche Feinjustierung vor: »The terms ›interiority‹ and ›exteriority‹ are somewhat misleading because they suggest a spatial relation, a relation internal or external to something. A better choice would be intrinsic and extrinsic, but the intent is clear: if a relation constitutes the very identity of what it relates it cannot respect the heterogeneity of the components, but rather it tends to fuse them together into a homogeneous whole.« (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> zu erweitern und gleichzeitig zentrale Prämissen politisch-geographischer Forschung beizubehalten: die Abkehr von essentialistischem und deterministischem Denken und die Betonung von Machtverhältnissen.« (Mattissek/Wiertz 2014, 158)

Demzufolge seien die Verschränkungen mit Foucaults Ansätzen zu Gouvernementalität und seinem Dispositiv-Begriff besonders fruchtbar (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*). Damit stellen die Autor:innen in erster Linie die Verknüpfung zwischen der symbolischen sowie der materiellen sozialen Wirklichkeit heraus (vgl. ebd., 159). Materielle Konstellationen und Konfigurationen sowie deren Verschiebungen evozieren demzufolge »Verschiebungen im symbolischen Raum, ebenso wie symbolische Transformationen materielle ›Effekte‹ generieren, die häufig über linear-kausale bzw. deterministische Wirkungen hinausgehen und sich einer vollständigen Kontrolle und Vorhersehbarkeit entziehen« (ebd., 160).[48] Für Ausstellungen gilt folglich, dass die Ebene des Zusammenwirkens und Aufeinander-Einstellens sich schon immer auch auf einer sowohl materiellen als auch semantischen Ebene abspielt und durch das Fokussieren des Agencements aber erst ›benennbar‹ wird. So macht das Kapitel deshalb das Agencement-Konzept auf eine Weise fruchtbar, die es erlaubt, eine Ökologisierung und (Re-)Materialisierung von Macht im Sinne einer Handlungsmacht vorzunehmen.[49]

---

48 Im Zuge dessen pointieren Marcus und Saka vor allem das Vermögen der Assemblage-Theorie Zwischenräume adressierbar zu machen: »Die Assemblage-Theorie bietet damit einen theoretischen Rahmen an, der den *Zwischenraum* von symbolischen Ordnungen und ökologischen, technischen oder körperlichen Prozessen zu einem zentralen Schauplatz der Forschung werden lässt.« (Marcus/Saka 2006, 162)

49 In »The Assemblage Theory« (2016) vollzieht Manuel DeLanda eine Relektüre von Deleuzes und Guattaris Agencement-Konzept, wie dieses u.a. in »Tausend Plateaus« erarbeitet wurde und entwickelt im Zuge dessen eine Parametrisierung der Begriffe Territorialisierung und Codierung. Die beiden Parameter der (De-)Territorialisierung sowie der (De-)Codierung gestalten sich dabei folgendermaßen: »The first parameter quantifies the degree of territorialization and deterritorialization of an assemblage. Territorialization refers not only to the determination of the spatial boundaries of a whole – as in the territory of a community, city, or nation state – but also to the degree to which an assemblage's component parts are drawn from a homogenous repertoire, or the degree to which an assemblage homogenizes its own component.« (DeLanda 2006, o.S.) Der zweite Parameter quantifiziere wiederum »an assemblage's degree of coding and decoding. Coding refers to the role played by language in fixing the identity of a social whole. In institutional organizations, for example, the legitimacy of an authority structure is in most cases related to linguistically coded rituals and regulations.« (Ebd.) Daraus ergibt sich folgende Korrelation: »The more despotic or totalitarian a state apparatus the more everything becomes coded: dress, food, manners, property, trade. Because many archaic states allowed the communities over which they ruled to keep their own social codes, superimposing on them a dominant code, Deleuze and Guattari refer to this operation as ›overcoding‹.« (Ebd.) Wie auch Andrew Ball in seinem Text zu DeLandas »Assemblage Theory« (2018) herausstellt: »When the ›control knob‹ of territorialization is set at a high value,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Anschluss an bisherige Diskussionen wird deutlich, dass der Parameter des Agencements Konfigurationen ins Blickfeld rückt, jedoch nicht um diese lediglich zu benennen, sondern auch die Modalitäten und Bedingungen deren Geworden-Seins und Werdens bzw. Ereignens zu befragen. Das Explizieren der eigenen Ausstellungspraktiken bei »Down to Earth« ermöglicht es folglich die ästhetischen, aber auch ethisch-politischen Implikationen dessen herantreten zu lassen.[50] So schaffen die im Katalog benannten Verbrauchswerte (Wasser, Papier, Strom etc.) gewissermaßen eine doppelte Referenz. Zum einen vollziehen diese eine Ökologisierung der eigenen Bedingungen, indem sie Angaben zu weiteren beteiligten Entitäten *qua* konkreter Zahlen sichtbar machen, zum anderen lassen sie über jene Zahlen eine Form der Messbarkeit zu, die uns zumindest theoretisch Aussagen dahingehend treffen lassen, wie ›nachhaltig‹ oder ›ökologisch vertretbar‹ sich bestimmte Konfigurationen gestalten. Das Ausstellungsprojekt führt demzufolge, so evident oder trivial diese Beobachtung an dieser Stelle auch sein mag, sowohl auf der ›strukturellen‹ bzw. ›formalen‹ als auch auf der ›inhaltlichen‹ Ebene eine ökologisierende Bewegung aus – durch das ›Offenlegen‹ der Parameter in einem medienökologischen Sinne sowie durch das Befragen und Ändern der Werte im Hinblick auf ethisch-politische Implikationen im Kontext des Klimas.

Die kritische Schlussfolgerung von Buchanan, dass das Konzept des Agencements recht wenig aussage, wenn es lediglich in seiner Funktionalität verstanden werde, auf das Versammelt-Werden zu verweisen (vgl. Buchanan 2021, 113), führt zu der Konsequenz, Ausstellungen nicht nur als Ansammlungen zu lesen, sondern zwangsläufig nach ihren multiskalaren Konnotierungen, Bedingungen und Effekten Ausschau zu halten. Folglich geht es nicht nur darum, lediglich zu identifizieren, welche Akteure oder Entitäten in Prozesse involviert sind, sondern auch weshalb und auf welche Weise (vgl. ebd., 122).[51] Anschließend an die bereits skizzierten

---

the assemblage exhibits a high degree of stasis, fixity, homogeneity, normalization, and self-replication. Conversely, when deterritorialization values are high, the assemblage exhibits mobility, flux, heterogeneity, destabilization, novelty, and a loss of unity. The values of each parameter are tied to two classes of traits found in every assemblage: expressive or symbolic components, and material or physical components.« (Ball 2018, 243) [Bei dem hier sowie in Folge zitierten Artikel handelt es sich um einen von Manuel DeLanda auf researchgate.net hochgeladenen Beitrag (2006). Dieser unterscheidet sich jedoch von dem gleichnamigen Artikel, der im Sammelband »Deleuze and the Social« publiziert wurde (DeLanda 2006a) und weist keine Seitenangaben auf.]

50 Das Fokussieren des Agencements vollzieht ebenfalls eine differenzierend-abgrenzende Geste. Buchanan bringt es wie folgt auf den Punkt: »Not everything we encounter is an assemblage or part of an assemblage – some stones are just stones, even the stones that happen to be in our pockets, just as some cigars are just cigars.« (Buchanan 2021, 73)

51 In seiner Auseinandersetzung stellt Buchanan heraus, dass das Konzept des Agencements häufig aufgrund von zwei Faktoren missinterpretiert werde: Erstens, als sei es ein »stand-alone concept« und zweitens, als würde es nur aus einer Art von Komponenten, nämlich »the

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Überlegungen soll deshalb das Agencement in einem ökotechnologischen Sinne fokussiert werden, indem zunächst der Modus des Technischen aufgegriffen wird, der uns nicht zuletzt zu Fragen nach Materialprozessen und Praktiken führen wird.

5. Ökologisieren/Technologisieren

Technologische Bedingung

Wie bereits durch das Eingehen auf den Begriff Agencement bei Deleuze und Guattari sowie dessen Relektüre angesprochen, gestalten sich Ausstellungen als dynamische Ensembles oder Arrangements, die jedoch nicht lediglich als ›technische Patchworks‹ verstanden werden, sondern als Konfigurationen mit einer eigenen Spannkraft, die sich situativ ereignen. Damit zeigt sich insbesondere die Thematik des Ökologischen, d.h. des Umgebungsbezogenen von Relevanz. In »Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen« (2014) benennt Bruno Latour einen Scheideweg, auf dem wir uns befinden: »Zwischen Modernisieren und Ökologisieren müssen wir uns entscheiden.« (Latour 2014, 40) Geben wir das Modernisieren auf – und zum ›modern sein‹ gehöre allem voran der Glaube daran, sich von seiner Vergangenheit emanzipieren zu müssen, »um zur Freiheit voranzuschreiten« (ebd., 41) –, dann sei es an uns ein anderes Koordinatensystem zu entwickeln. Was jenes Koordinatensystem voraussetze, sei nicht zuletzt ein Umdenken im Hinblick darauf, was Technik heißt. Zunächst stellt Latour heraus, dass es ein Irrglaube sei, technische Systeme würden ›aus‹ Technik bestehen (vgl.

machinic« (ebd. 5) bestehen. Fällt bei Manuel DeLanda das Stratum gewissermaßen ›unter‹ das Gefüge, betont Buchanan u.a. das Verwebungsverhältnis zwischen Strata und Gefüge. Letztere werden in erster Linie als »a way of *problematizing appearances*« (ebd., 26) begriffen. Ohne Stratifikation könnten wir nicht als Gesellschaft funktionieren, es gäbe weder ein ›wir‹ noch ein ›Ich‹ (vgl. ebd., 50f.). Gewissermaßen in der Betonung einer Differenz zu *New Materialism* (bzw. konkret: Jane Bennetts Ansatz) sei Stratifikation ein Prozess von »giving form to matters« (ebd., 38), nicht einfach nur »vibrant matter« (ebd., 39). Und jene ›formgebende‹ Ebene faltet sich in das ein, was Deleuze und Guattari als Agencement bezeichnen und was zugleich aber, wie auch Buchanan betont, nicht lediglich als eine (fertige) Ansammlung von (fertigen) Dingen begriffen werden soll. Demnach sei es eine Fehldeutung, das Agencement als ein Patchwork zu behandeln (vgl. ebd., 113). Zusammenfassend lässt sich die Kritik an der ›unvorsichtig-ungenauen‹ Lesart des Assemblage-Konzepts mit Buchanan wie folgt auf den Punkt bringen: »Therefore, rather than opening a problem up it tends to close it down. Instead of a new understanding of the problem, it simply gives us a currently fashionable way of speaking about it. […] If everything is or must be an assemblage then the term loses precision, indeed it loses its analytic power altogether.« (Ebd. 391)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Heidegger 1988)[52] und genauso wenig gäbe es überhaupt irgendeinen Bereich, den wir als einen genuin technischen begreifen können (vgl. Latour 2014, 303). Deshalb sei es auch irreführend, dass Simondon in seiner Schrift »Existenzweise technischer Objekte« von technischen Objekten spreche, da man, Latour zufolge, viel eher nach ›Wesen der Technik‹ fragen müsse (vgl. ebd., 310): »Niemals wird man den technischen Existenzmodus *im* Objekt selbst finden, man muß immer *neben* ihm suchen: zunächst zwischen ihm und der noch rätselhaften Bewegung, deren Spur es nur ist; sodann innerhalb seiner: neben jeder der Komponenten, deren momentane Assemblage es nur ist.« (Ebd., 316)

Als Existenzweise ist die Ausstellung auf eine ganz besondere Weise mit dem Technischen verbunden, denn es handelt sich, wie bereits herausgestellt, um Versammlungen, die eigene Praktiken ausführen und eigenen Operationslogiken folgen, zugleich aber auch eigene Weisen des ›Ausschweifens‹ entstehen lassen. Ausstellungen hantieren mit etwas, das wir hier zunächst als den Modus des Technischen bezeichnen können (s. auch [TEC] nach Latour im Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Das Technische spiele sich dabei so gesehen transversal ab, denn ob wir die Ebene des Displays oder der infrastrukturellen Versorgung ins Blickfeld ziehen: stets handelt es sich um Konfigurationen, die eine wechselseitige Bedingtheit erzeugen. *Parerga* wie etwa Sockel oder Begleithefte stellen sich so gesehen ›technisch‹ auf die künstlerischen Werke ein, sie legen ein Ein-Stimmen an den Tag, das jedoch keine vorgängigen Positionen voraussetzt. Der Modus des Technischen ist in diesem Sinne das, was jenes wechselseitige Ein-Stellen und Hervorbringen von Positionen, die zugleich mit einer Quasi-Funktionalität operieren, bedingt. Denn nicht zuletzt zeichnen sich die Versammlungen der Existenzweise Ausstellung durch einen metareflexiven Zug aus, der stets Verhandlungsmomente und Neupositionierungen evoziert.

In seinem Einführungstext zum Band »Die technologische Bedingung« (2011) spricht Erich Hörl, in Anlehnung an Heidegger (vgl. Heidegger 1959; ders. 1987), von einem mit der Kybernetik einhergehenden, neuen, grund- und bodenlosen ›Grund und Boden‹. Demzufolge befinden wir uns in einem »Sinnregime, das die originäre Technizität des Sinns exponiert, stets humane und nichthumane Handlungsmächte zusammenfügt, das *vor* der Differenz von Subjekt und Objekt operiert, das ohne Ende prothetisch und supplementär, eher immanent als transzendental und in unerhörtem Maße distribuiert, ja ökotechnologisch ist« (Hörl 2011, 10). Was Hörl damit konstatiert, ist eine gegenwärtige Verschiebung, die ausgehend von einem technologischen Modus grundsätzlich das, was wir als Sinn begreifen, reorganisiert und schließlich auch eine Reorientierung der Sinnkultur initiiert:

52 Hierbei bietet vor allem folgender Gedanke eine Anschlussfähigkeit: »So ist denn auch das Wesen der Technik ganz und gar nichts Technisches.« (Ebd., 5)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Zentraler für die Bestimmung der zeitgenössischen Situation scheint vielmehr das, was ich in Abwandlung einer Formel Husserls *die technologische Sinnverschiebung* nenne: die Destruktion und Ablösung der überlieferten signifikativen und hermeneutischen Sinnkultur durch diejenige der Technologie, die das, was Sinn heißt, von Grund auf reorganisiert und damit die ganze Sinnkultur reorientiert.« (Ebd., 11; vgl. Hörl 2010)

Demzufolge werde Sinn »unter der technologischen Bedingung [als] eine Größe von transversalen Koexistenzialgefügen, die die etablierten ontologischen Hierarchien durchkreuzen« verstanden (Hörl 2011, 11), womit nicht zuletzt auch neue Objektkulturen einhergehen (vgl. ebd., 12). Eine Notwendigkeit eines Umdenkens und ›Umwertens‹ markiert bereits Gilbert Simondon in seiner Monografie »Existenzweise technischer Objekte« (2012), der vor allem das Ungleichgewicht im Hinblick auf den Umgang mit technischen Objekten, die lediglich auf ihren Gebrauch bzw. Funktionalität zurückgeführt werden (vgl. ebd., 14), problematisiert. An Simondons Überlegungen anknüpfend zeichnet Hörl in seiner Analyse eine »subjekt- und objektgeschichtliche Zäsur« (ebd., 15) vor, denn die Evolution technischer Objekte habe die Sinnkultur selbst grundlegend transformiert. Die Reichweite Simondons Ansätze mache sich dabei etwa in seinem Begriff des ›transindividuellen Kollektivs‹ (vgl. ebd., 21; s. hierzu Simondon 2005) bemerkbar, denn eine solche Form einer kollektiven Gruppe beinhalte Anordnungen aus »psychischen, technischen und kollektiven Individuen, wie sie durch technische Aktivität hervorgebracht wird« (Hörl 2011, 20f.). Das Schema dieser basalen Anordnung sei bei Simondon die Montage, worin Hörl wiederum einen Anknüpfungspunkt zum Begriff des Agencements von Deleuze und Guattari sehe. Als ein »neues, postsignifikatives, nicht mehr am Despotismus des Signifikanten orientiertes sinnkulturelles Schema« (ebd. 21) operiere das Agencement auf der Ebene von Kollektiven und Anordnungen, gleichwohl es, wie Hörl betont, eine markante Unterscheidung zwischen Deleuze und Guattari einerseits sowie Simondon andererseits gäbe:

> »Bei Simondon ist es jedenfalls *zuerst* die technische Aktivität, die das Kollektiv modelliert, je und je ein technisches Milieu der Transindividuation schafft und darin eine neue, die von mir so genannte technologische Sinnkultur inauguriert. Technische Aktivität – das gilt es heute auch ein Stück weit gegen Simondons emphatische Anrufung des Technikers gegen den Arbeiter festzuhalten – ist zunächst und zumeist verteilte Handlungsmacht, gar nicht mehr zurechenbar auf die Einheit eines Akteurs, eines Subjektes, eher Ausdruck einer zerstreuten, einer, wie wir gleich sehen werden: *ökotechnologischen Subjektivität.*« (Ebd.)

Die technologische Bedingung, unter der Hörl »die von der Kybernetik als drittem Naturzustand eingeleitete neue sinngeschichtliche Situation im Gegensatz zur vorhergehenden technischen Bedingung [versteht], die für den organischen und dann

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mechanischen Naturzustand charakteristisch gewesen ist« (ebd., 23), evoziert folglich ein Verständnis von Objektkulturen, aber auch von Subjektivität, die milieubezogen und zugleich milieustiftend – d.h. also ökotechnologisch – begründet werden:

> »In kybernetischen Verhältnissen, so meine These, in denen die Formung von Objekten als Kernaktivität menschlicher und nichtmenschlicher Akteure zurücktritt – und das ist ein ganz entscheidendes Charakteristikum der technologischen Bedingung –, verschiebt sich zugleich auch der Status und Sinn von Objekten als solchen, also das, was Objekt überhaupt heißt, und zwar hin zu systemischen, aktiven, intelligenten und kommunizierenden Objekten.« (Ebd., 25)[53]

Demzufolge haben wir es – weiterführend gedacht – mit Praktiken zu tun, die sich in einer selbstverständlichen Unauffälligkeit und Hintergründigkeit abspielen, im Modus eines ›technologischen Unbewussten‹[54] (vgl. ebd., 29). Jene Praktiken, die integrativ auf der Ebene »verschiedener psychischer, kollektiver und technisch-medialer Subjektivierungsmilieus« (ebd., 33) agieren und damit eine kybernetische Subjektivität ermöglichen, können demnach medienhistorisch in einen Paradigmenwechsel eingeschrieben werden, der auf »die lang dauernde skripturale Subjektivität der Epoche der Schrift« (ebd.) folge. Der ökotechnologische Ansatz, den Hörl in seinem Text konturiert, ermögliche es folglich, die Aufmerksamkeit auf das »Ineinandergreifen von individuell-mentalen, kollektiv-sozialen und umweltlichen Prozessen« (ebd., 34) zu lenken, denn erst im Zuge der ökologischen Bedingung können Prozesse, Phänomene und deren Zusammenhänge als Resultate von metastabilisierenden Praktiken beschreibbar gemacht werden und damit überhaupt erst ins Blickfeld rücken (s. hierzu Bateson 2017; Guattari 1994). Hörl spricht in diesem Kontext etwa von einer »metastabilen Relationalität« (Hörl 2011, 34), die lesbar geworden ist.

Bei »Down to Earth« macht sich diese Verschiebung besonders bemerkbar, denn das Ineinandergreifen unterschiedlicher Prozesse wird sowohl auf der Ebene der Ausstellungsnarration, des ›Sujets‹ deutlich (denn die Ausstellung thematisiert gerade Aspekte von Umweltbedingungen und deren Auswirkungen) als auch auf der impliziten Ebene, die sich zeigt, sobald wir unsere Aufmerksamkeit auf Momente des Interagierens lenken. Das besonders Spezifische am Moment des Interagierens

---

53 Hörl führt weiter aus: »Unter der technologischen Bedingung lässt sich der neue Sinn des Sinns mit Thrift als Emergenz aus verteilten, entäußerten ›Intelligibilisierungen‹ [*intelligencings*] und ›infovoren Geographien‹ […] begreifen und stellt heute keine Frage der Hermeneutik mehr dar, sondern ist eine Sache von ›Ökologien der Information‹ […] [*ecologies of intelligence*].« (Ebd., 32) Hörl bezieht sich hier auf Thrift 2005a.

54 Vom technologischen Unbewussten spricht Hörl in Anlehnung an den Begriff des technischen Unbewussten nach Thrift 2005b.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bei »Down to Earth« zeichnet sich des Weiteren vor allem durch den Aspekt der Materialität aus. Mit der rekultivierten Erde, der verdunstenden Wasserlache oder den stetig wachsenden Konferenztischkräutern (die vereinfachende Adressierung der künstlerischen Arbeiten sei an dieser Stelle verziehen) zeichnet sich die Ebene der Materiellen auf eine beinahe zu hyperpräsente Weise ab, da sie nicht zuletzt zu einer direkten körperlichen Involvierung, zur Berührung animiert. Das Interagieren im Modus des Technischen impliziert folglich – und darin besteht sein unverkennbarer Vorzug – Materialprozesse und lässt es zu, diese sichtbar und ansprechbar zu machen. Diese Ebene des Materiellen gilt es nun expliziter in den Fokus zu rücken.

Materie/Material/Materialität

Schauen wir uns ein wenig in der Forschungslandschaft um, dann macht sich bemerkbar, dass sich seit den späten 1990ern bzw. 2000er Jahren eine bestimmte Tendenz abzeichnet, die u.a. auch das Konzept des Agencements aufgreift und den Fokus vermehrt auf Materie bzw. Materialität legt – die Rede ist dabei vom sog. *New Materialism*. Der ›Neue Materialismus‹, dessen Bewegungsfeld sich vor allem in der Tradition der *science* und *technology studies* situieren lässt (vgl. van de Tuin 2018, 277), steht dabei im Verhältnis zu einigen anderen Strömungen und Begrifflichkeiten, die sich im Kontext des sog. *material turn* verorten lassen.[55] Dazu gehören etwa *material feminism* (s. hierzu etwa Alaimo/Hekman 2008), *posthuman feminism* (s. Braidotti/Hlavajova 2018), *Praxeologie* (s. hierzu Hillebrandt 2014; Schäfer 2016), *Spekulativer Konstruktivismus* (vgl. Stengers 2008), die *ANT* oder auch – obgleich einer unverkennbaren Ambivalenz bzw. partiellen Divergenz – die *Object Orientated Ontology*[56], um nur exemplarisch einige der Ansätze zu nennen. Lassen sich die jeweiligen Strömungen dabei teils nur schwer definitorisch konturieren und trennscharf voneinander abgrenzen, zeichnen sich dennoch je unterschiedliche Gewichtungen und Fokussierungen ab, die wiederum eigene diskursive Milieus prägen. Im Kontext von posthumanistisch-kritisch-feministischen Ansätzen hat sich *New Materialism* seit um 2000 aber weitestgehend ›etabliert‹ und diskursive Präsenz erlangt. Ist es einerseits – vor allem in Anbetracht der existierenden Strömungsverflechtungen – problematisch, würden wir von *New Materialism* als von einer homogenen und

55 In diesem Kontext lassen sich weitere *turns* nennen, wie z.B. der *ontological turn*. Siehe hierzu etwa Heywood 2017 oder McNeil 2010. Pia Garske geht außerdem auf den sog. *naturalistic turn* ein (vgl. Garske 2014). Siehe hierzu auch Gunnarsson 2013. Diskutiert wird außerdem, wie z.B. Susanne Lettow in ihrem Artikel herausstellt (vgl. Lettow 2017), das Verhältnis zwischen *New Materialism* und *Historical Materialism*.

56 Zum Verhältnis zwischen New Materialism und OOO s. etwa Leach 2016. Für weitere Ausführungen s. außerdem das Kap. *Objekt_Konfigurieren*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

klar abgrenzbaren Strömung sprechen[57], lassen sich andererseits einige Punkte anführen, die die unterschiedlichen Ansätze auszeichnen und einen (s. hierzu Goll et al. 2014). Im Kontext des Poststrukturalismus, Posthumanismus und der (feministischen) Wissenschaftstheorie verortet, lässt sich *New Materialism* in seiner Hinwendung zum Material sehen, mit der zugleich eine Verschiebung bzw. ein erneutes Reflektieren von Mechanismen von Wissens- und Bedeutungsproduktion einhergehen. Was *New Materialism*, grobmaschig formuliert, auszeichnet, ist das Bestreben, eine Perspektive aufzuzeigen, die den Menschen dezentriert und es auf diese Weise vermag, weitere ›Akteure‹ und Prozesse ins Blickfeld zu rücken. In ihrer Einführung zum Band »New Materialism. Ontology. Agency, and Politics« (2010) stellen Diana Coole und Samantha Frost vor allem heraus, dass *New Materialism* bestrebt sei, die Produktivität und Widerständigkeit von Materie zu betonen (vgl. Coole/Frost 2010, 7).

Wie Iris van der Tuin in ihrem Beitrag »Neo/New Materialism« im *Posthuman Glossary* (2018) beschreibt, gestalte sich *New Materialism* als »a research methology for the non-dualistic study of the world within, beside and among us, the world that precedes, includes and exceeds us« (van de Tuin 2018, 277). Folglich gehe damit ein nicht-dualistisches Verständnis von der Umwelt einher, das nicht in solchen dichotomen Verhältnissen wie Materie-Bedeutung, Körper-Geist, Natur-Kultur aufgehe (vgl. ebd.), sondern stattdessen einen prozessontologischen Ansatz befürworte, der ein materialisiertes und materialisierendes Werden in den Fokus rücke. So spricht etwa Jane Bennett in ihrer Monografie »Vibrant Matter. A Political Ecology of Things« (2010), als eine der ›prominenteren‹ Vertreter:innen des *New Materialism*, von ihrem Ziel, »to theorize a materiality that is as much force as entity, as much energy as matter, as much intensity as extension« (Bennett 2010, 20). Die ›thing-power‹,

57 Innerhalb des *New Materialism* lassen sich ebenfalls Positionen anführen, die in einigen Punkten stark divergieren und teils, wie z.B. Pia Garske (2014) und Iris van der Tuin (2018) in ihren Artikeln deutlich machen, zu Konfliktmomenten werden. Hierzu gehört etwa auch die Frage nach dem Verhältnis zum sog. *linguistic turn*. So bezeichnet van der Tuin es in ihrem Beitrag als stark reduktionistisch, *New Materialism* lediglich als eine kritische Antwort auf den *linguistic turn* zu sehen (vgl. van der Tuin 2018, 277) und verweist dabei auf Vicky Kirby und ihre neomaterialistische Theorie von ›embodied subjectivity‹ (vgl. Kirby 1997), in der sich Kirby u.a. mit Ferdinand de Saussure auseinandersetzt (vgl. van der Tuin 2018, 277). Garske geht in diesem Kontext außerdem explizit auf Divergenzen zwischen Karen Barad und Elisabeth Grozs ein, denn Letztere sei »mit Inhalten ihrer früheren Arbeiten zu französischer poststrukturalistischer/feministischer Theorie dem Referenz- und Theoriekorpus des ›linguistic turn‹ durchaus selbst zurechenbar.« (Garske 2014, 114) Barad machte ihre Position wiederum in ihrer seitdem viel zitierten ›Gegenüberstellung‹ von Sprache und Materie deutlich: »Language matters. Discouse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter.« (Barad 2003, 801) Verwiesen sei außerdem auf den Artikel von Sara Ahmed, der eine gewichtige Spaltung der Denkbewegung des *New Materialism* initiierte (vgl. van der Tuin 2018, 278; Ahmed 2008).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

für die sich Bennett in ihrem Ansatz ausspricht, impliziert vor allem eine Abkehr vom Verständnis von Dingen als von präexistenten, stabilen, abgetrennt-autonomen Entitäten, sondern betont ihre verteilte *Agency*: »[A]n actant never really acts alone. Its efficacy or agency always depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces.« (Ebd., 21) In ihren Überlegungen greift Bennett aber auch explizit den Begriff des Agencements auf und spricht von einer »agentic assemblage« (ebd.), mit der zugleich einige paradigmatische Fragen einhergehen:

> »How does the agency of assemblages compare to more familiar theories of action, such as those centered around human will or intentionality, or around intersubjectivity, or around (human) social, economic, or discursive structures? And how would an understanding of agency as a confederation of human and nonhuman elements alter established notions of moral responsibility and political accountability?« (Ebd.)

Karen Barad schlägt in ihrer Monografie »Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken« (2012) wiederum einen »*posthumanistischen, performativen* Ansatz zum Verständnis technisch-wissenschaftlicher und anderer natürlich-kultureller Praktiken vor, der insbesondere die dynamische Kraft der Materie anerkennt und berücksichtigt« (Barad 2012, 11f.). Materie sei demnach »weder fest und gegeben noch das bloße Endergebnis verschiedener Prozesse. Materie wird produziert und ist produktiv, sie wird erzeugt und ist zeugungsfähig. Materie ist ein Agens und kein festes Wesen oder eine Eigenschaft von Dingen.« (Ebd., 14f.) Mit jenem performativen, prozesshaften und ›aktivitätsbetonenden‹ Ansatz geht einher, dass Phänomene nicht lediglich präexistieren und dann die entstehenden Beziehungskonstellationen auf ihre Weise prägen, sondern selbst aus Konfigurationen – aus ›Intraaktionen‹ – resultieren: »Relata existieren nicht schon vor den Relationen; vielmehr entstehen Relata-in-Phänomenen durch spezifische Intraaktionen.« (Ebd., 20) Dabei wird Intraaktion von Barad als ein terminologischer Gegensatz von Interaktion beschrieben, die ihrerseits »die vorgängige Existenz von unabhängigen Entitäten und Relata voraussetzt« (ebd., 19). Barads Ansatz lehnt folglich die »repräsentationalistische Fixierung auf Wörter und Dinge« (ebd., 18) ab und begreift Phänomene im Sinne einer »*ontologische[n] Unzertrennlichkeit/Verschränkung* intraagierender ›Agentien‹ (*agencies*)« (ebd., 19). Statt eines Repräsentations- und eines Korrespondenzverhältnisses vollziehen sich folglich sog. ›agentielle Schnitte‹, aus denen Phänomene resultieren (können) (vgl. ebd., 20). Zusammengefasst gesprochen werden Phänomene also »durch komplexe Handlungsintraaktionen mehrerer materiell-diskursiver Praktiken oder Apparate der Produktion von Körpern hervorgebracht« (ebd., 21), wobei Apparate als »*spezifische materielle (Re-)Konfigurationen der Welt* [verstanden werden,] […] *die*

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sich materialisieren und Relevanz erlangen« (ebd.). Phänomene müssen demzufolge stabilisiert werden (vgl. ebd., 28) und Bedeutung gestalte sich als eine »fortlaufende Leistung der Welt« (ebd., 36), eine fortlaufende Materialisierung (vgl. ebd., 40), die aber immer schon diskursiv sei (vgl. ebd., 41).[58] Von Unterschieden zu sprechen, impliziere demzufolge, die Aufmerksamkeit auch hier auf ihre Produktion – auf die Schnitte – zu lenken: »diejenigen Unterschiede, die bedeutsam werden, erlangen ihre Bedeutsamkeit durch die iterative Produktion verschiedener Unterschiede« (ebd., 15). Mit ihrem Ansatz hebt Barad demzufolge ein Verständnis von Materialität hervor, das Materie nicht als feste Substanz, sondern ein »*intraaktives Werden*«, eine »*dynamische Artikulation/Konfiguration der Welt*« (ebd., 41) begreift und betont damit einen der besonders gewichtigen Anknüpfungspunkte des *New Materialism*.[59] Bieten die Ansätze des *New Materialism* und damit einhergehend das Denken von ›flachen Ontologien‹ (vgl. Schatzki 2016) sowie das ›Spekulative‹, in dessen Nicht-Abgeschlossenheit gerade die Chance für Dynamik und das Nicht-Dogmatische gesehen werden kann[60], einige produktive Momente und Verschiebungen, gehen damit zugleich, wie bereits angedeutet, einige Punkte einher, die durchaus in ihren Konsequenzen reflektiert werden müssen und bereits einige kritische Relektüren erfahren haben (s. hierzu Sullivan 2012).

Ohne an dieser Stelle eine Diskussion kritischer Stimmen entfalten zu können, sei aber, zumindest in sehr verkürzter Form, ein Punkt angesprochen, der vor allem die Frage nach Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht betrifft und damit die ethisch-politische Dimension des Ansatzes befragt. Wie etwa Garske in ihrem Artikel »What's the ›matter‹? Der Materialitätsbegriff des ›New Materialism‹ und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit« (2014) problematisiert, muss die radikal verteilt gedachte Möglichkeit von Verantwortung, wie diese u.a. Karen Barad vorstellt, im Hinblick auf ihre Konsequenzen befragt werden. Im

58 Bennett bezieht sich des Weiteren auf Hannah Arendts Unterscheidung zwischen ›*cause*‹ und ›*origin*‹: »A cause is a singular, stable, and masterful initiator of effects, while an origin is a complex, mobile, and heteronomous enjoiner of forces […].« (Bennett 2010, 33f.) Van der Tuin spricht wiederum von ›*conclusions*‹ und sieht darin, in Anlehnung an Bergson, »unstoppable creative evolution« (van der Tuin 2018, 277).

59 Im Zuge der Betonung einer konfigurationalen Verflechtung zwischen Ethik, Ontologie und Epistemologie entwickelt Barad einen Ansatz der ›*Ethico-onto-epistemology*‹ (vgl. Barad 2012b, 52).

60 Siehe hierzu etwa den Artikel »Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis« (2013), von Andreas Folkers, der das Produktive bzw. das ›Neue‹ am *New Materialism* wie folgt auslegt: »›Neu‹ ist der neue Materialismus dann nicht darin, dass er eine neue Vision der Gesellschaft hat, sondern darin, dass er auf das Neue, das Ankommende gefasst ist. In dieser spekulativen Haltung liegt das politisch wichtige Moment des neuen Materialismus.« (Folkers 2016, 31)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zuge dessen konstatiert Garske, dass *New Materialism* insbesondere für »Perspektiven, die diese Theorie für konkretes politisches Handeln nutzbar machen und dabei kritisch befragen wollen, […] *nicht* (problemlos) anschlussfahig zu sein« scheine (Garske 2014, 118).[61] Garske beklagt folglich die Ortlosigkeit und dadurch auch eine Totalisierung des Barad'schen Verantwortungsbegriffs, denn die gewissermaßen unbegrenzten Möglichkeiten von Intraaktion lassen kaum eine Adressierbarkeit zu (vgl. ebd., 123). Ein weiterer, wesentlicher Punkt, auf den wir im Verlaufe der Arbeit immer wieder zu sprechen kommen, betrifft außerdem die Frage nach einer Symmetrisierung, die sich im Zuge des *New Materialism* vollzieht und – zunächst sehr grob gesprochen – das Verhältnis zwischen belebter und unbelebter Materie ins Auge fasst. Diesen Punkt spricht auch Garske an: »Diese Gleichstellung bedeutet zugleich, dass theoretisch nicht mehr zwischen zielgerichteten, intentionalen Handlungen [und] (sic!) kontingenten Ereignissen […] unterschieden werden kann.« (Ebd., 125)[62] Die u.a. von Barad entwickelte ethisch-ontologisch-epistemologische Denkweise muss folglich insofern weitergedacht werden, als die Frage der Unterscheidbarkeit und Möglichkeit von Verantwortung aufs Neue gestellt werden kann. So gesehen muss die Auseinandersetzung weitergehen und schließlich das Geworden-Sein kritisch reflektieren im Hinblick auf die Frage nach Differenzen und ethisch-politischen Effekten und Bedingungen. Ein solches Reflektieren im Kontext von Ausstellungen bietet uns deshalb – so der Ansatz – das Agencement.

Aus den angeführten Überlegungen ergeben sich für uns Fragen im Hinblick darauf, was es nach sich zieht, im Kontext von Kunstausstellungen über Materiali-

61 In ihren Überlegungen schlägt Garske vor *New Materialism* durch stärker bzw. ›anders‹ an Marx orientierte Ansätze zu kontrastieren und plädiert »für einen aktualisierten gesellschaftstheoretisch fundierten Materialismus« (ebd., 113). In Bezug auf Barads Konzeption führt sie des Weiteren aus: »Auch bei der Lektüre von Barad stellt sich die Frage, wie ein Handeln, das auf Ziele ausgerichtet ist, die eine konkrete Situation bzw. eine momentane Intraaktion innerhalb eines Phänomens überschreiten (z.B. Befreiung, Gleichberechtigung, die Abschaffung von Zwang), in ihrem Gedankengebäude Platz findet. […] Eben das Bestreben, über unmittelbar sichtbare Phänomene hinaus gesellschaftliche Strukturen sicht- und änderbar zu machen und einzelne Handlungen nicht isoliert, sondern in ihrer gesellschaftlichen Kontextualität zu verstehen, ist aber ein Kernbestandteil kritisch-materialistischer, an Marx orientierter Analyse.« (Ebd., 119)

62 Hier fokussiert Garske einen von ihr herausgestellten Gegensatz zwischen Barad'schem und Marx'schem Verständnis von Materialismus: »Marx begreift menschliche Tätigkeit als ›gegenständliche‹, die mit Materie – um an diesem Punkt mit Barad zu sprechen – intraagiert. Der Unterschied zu Barad ist aber, dass mit Marx diese ›Intraaktion‹, ihre Entstehung und ihre Folgen, aus der Perspektive von Menschen und der (ungleichen) Verhältnisse zwischen ihnen betrachtet werden können.« (Ebd.) Garske führt weiter aus: »Marx selbst verwendet den Begriff des ›Historischen Materialismus‹ nicht, sondern erst Engels in seiner ›Einleitung [zur englischen Ausgabe (1892) der ›Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft‹]‹ (Engels 1972).« (Ebd., 125)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tät zu sprechen. Lässt sich, großschrittig betrachtet, seit etwa den 1960ern Jahren ohnehin ein explizites Umdenken und Umkonnotieren des Materiellen in der Kunst markieren (vgl. Rübel et al. 2017; ders. 2012), macht sich spätestens seit um 2000 eine Hinwendung zur Materialität im neomaterialistischen Sinne bemerkbar, die die aktive Eigensinnigkeit des Materials, aber auch eine Dezentrierung der Figur des Menschen als des ›formgebenden‹ und somit auch Bedeutung generierenden ›Schöpfers‹ kritisch reflektiert. Diese Tendenzen machen sich einerseits in kunsttheoretischen Überlegungen sichtbar, die von immer stärker rezipierten posthumanistischen Ansätzen zeugen, der Verbreitung des Agency-Begriffs (vgl. z.B. Grave et al. 2018) oder z.B. auch dem Präsent-Werden der Bildakttheorie (vgl. Bredekamp 2015)[63], die schließlich auch vorschlägt, die materielle Ebene ›ernst‹ zu nehmen und Handlung in einem weder metaphorischen noch animistischen Sinne dem Bild zuzusprechen.[64] Andererseits werden jene Tendenzen sowohl auf der Ebene der Kunstproduktion als auch deren Zeigemodalitäten, d.h. auch in Ausstellungskonzepten spürbar. Die Ebene der Kunstproduktion macht sich allem voran in künstlerischen Ansätzen bemerkbar, die explizit Materialprozesse fokussieren und vermehrt Fragen nach geteilter respektive kollektiver und u.a. ›nichtmenschlicher‹ Autor:innenschaft aufwerfen (z.B. Pierre Huyghes *After ALife Ahead*) (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*). Auf der Ebene von Ausstellungskonzeptionen macht sich die thematische Präsenz von Neomaterialismus zum einen in einer teils diskursanalytischen und reflektierenden Herangehensweise (wie z.B. bei der *documenta* 13; vgl. Barad 2012a), zum anderen aber auch in den eigenen Versuchen, das Ausstellen als ein materielles Versammeln zu begreifen (wie es etwa für »Down to Earth« festgehalten werden kann). Bei all den Ansätzen und Ausführungen wird deutlich, dass die Ebene des Materiellen nicht lediglich von feststehenden Positionen ausgehen kann, weil Materialien und Materialprozesse in Milieus bzw. als Milieus ins Blickfeld rücken müssen, was nun im weiteren Verlauf im Sinne einer materialökologischen Betrachtung herausgestellt wird.

In seinem Text »Toward an Ecology of Materials« (2012) setzt sich Tim Ingold mit der Frage nach Materialität bzw. Materialien auseinander und schlägt dabei einen ›materiell-ökologischen‹ Ansatz vor. Geknüpft an den sog. ›*material culture turn*‹, der als Phänomen Ende der 1970er Jahre verortet wird (vgl. Ingold 2012, 428), konstatiert Ingold eine Polarisierung zwischen zwei akademischen Feldern – »ecological anthropology and material culture studies« (ebd.) – und wirft dabei die Frage auf, weshalb diese, trotz einer im Laufe der letzten Jahrzehnte zu verzeichnenden Relativierungen der eigenen Positionen und den damit einhergehenden Kompatibili-

63 Eine weitergreifende Diskussion des Bildakts findet außerdem im Kapitel *Präsenz_Erscheinen* im Kontext des herausgearbeiteten Ansatzes des Ausstellungsakts statt.

64 Siehe hierzu des Weiteren Publikationen im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs »Materialität und Produktion« (vgl. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2021a).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tätspotentialen, es bislang zu keiner Annäherung gebracht haben. Auf diese Frage hin zeichnet Ingolds Text drei Antworten vor:

> »First, material culture studies continue to operate with a conception of the material world, and of the nonhuman, that focuses on the artifactual domain at the expense of living organisms. Second, the prevailing emphasis on materiality obstructs our understanding of the fields of force and circulations of materials that actually give rise to things and that are constitutive of the web of life. And third, once things have been cut off from their source of vitality in flows of energy and materials, their generation, liveliness, and capacities for perception and response are stopped up.« (Ebd.)

Ingolds Ansatz besteht folglich darin, den Fokus auf die »active materials that compose the lifeworld« (ebd., 429) zu setzen. Zunächst stellt Ingold dabei heraus, dass es ein Irrtum wäre zu glauben, dass es eine Zeit gegeben habe, in der wir nicht in einer Beziehung mit Artefakten stünden. Dies treffe dabei sowohl auf die Menschen, als auch auf die ›Non-Humans‹ zu (vgl. ebd.).[65] Der Unterschied läge lediglich darin, welche ›Non-Humans‹ und auf welche Weise diese die jeweilige Bildfläche betreten, denn während manche ›neu‹ in den Fokus rücken, geben andere wiederum ihre Positionen auf bzw. verschwinden (vgl. ebd., 430). Als einen besonders problematischen Punkt im Hinblick auf das Bestreben des ›Ins-Bild-Holens‹ des Non-Humanen stellt Ingold jedoch die Thematik der Symmetriesierung heraus, die den meisten der Ansätze innewohne:

> »With its geometrical connotations, the concept of symmetry is less than apposite, since precisely what is *not* implied is a relation between terms that are equal and opposite.[…] What is most remarkable about this principle of symmetry, however, is that it rests on a claim to human exceptionalism, along with a vision of progress from the animal to the human and from the hunting and gathering of our earliest ancestors to modern industrial society, which could have come straight out of the nineteenth century. Paradoxically, an approach that deontologizes the division between the human and the nonhuman and that establishes in its place a level playing field is justified on the grounds that in the manner of their engagement with material things and in the progressive history of this engagement human beings are fundamentally different from all other living kinds. Hardly could a symmetrical approach rest on a more asymmetrical foundation!« (Ebd., 430f.)

65 Im Zuge seiner Argumentation führt Ingold Michel Serres an: »›The only assignable difference between animal societies and our own resides … in the emergence of objects. Our relationships, social bonds, would be as airy as clouds were there only contracts between subjects. In fact, the object, specific to the Hominidae, stabilizes our relationships. […]‹.« (Serres 1995, 87; zit.n. Ingold 2012, 429)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Problem zeige sich außerdem auf der Ebene dessen, welcher Status etwa Tieren oder Pflanzen zukomme – nämlich der des Quasi-Humanen oder von Pseudo-Objekten (vgl. ebd., 431). Auch stelle sich die Frage nach dem Status im Hinblick darauf, dass Material schlicht mit Artefakten gleichgesetzt werde, was eine grundlegend anthropozentristische Reduktion beinhalte. Im Anschluss an die Überlegungen von Michael B. Schiffer (vgl. Schiffer/Miller 1999) greift Ingold eine erweiterte Differenzierung auf:

> »Accordingly, he [Schiffer, Anm. d. V.] expands his definition of material to encompass ›any form of matter or energy,‹ of which – apart from people – he posits two kinds. One comprises *artifacts* (things shaped or modified by human activity, including domesticated plants and animals); the other comprises *externs* – a blanket category that covers everything else that is given independently of people, including ›sunlight and clouds, wild plants and animals, rocks and minerals, and landforms.‹« (Ingold 2012, 431)

Demnach sollen die ›Externen‹ ebenso mitbedacht werden, jedoch »not just as a residue, but as the fundamental conditions for life – including, but not exclusive to, human life« (ebd.). Um folglich *material culture studies* und *ecological anthropology* wieder zusammenzubringen, gelte es:

> »[…] to reverse the assimilation of living nonhuman organisms to pseudoartifacts, by raising artifacts to the status of things that, similarly to organisms, both grow and are grown. To do this, however, requires a change of focus, from the ›objectness‹ of things to the material flows and formative processes wherein they come into being. It means to think of making as a process of growth, or ontogenesis.« (Ebd.)

Auf diese Weise kehrt Ingold explizit zu der Frage, was überhaupt damit gemeint sei, wenn von einer materiellen Welt oder Materialität gesprochen werde, was sich schließlich in einer Duplizität des Verständnisses zeigt:

> »In every case, there seem to be two sides to materiality. On one side is the brute materiality or ›hard physicality‹ […] of the world's ›material character‹; on the other side is the socially and historically situated agency of human beings who, in appropriating this physicality for their purposes, project on it both design and meaning in the conversion of naturally given raw material into the finished forms of artifacts.« (Ebd., 432)[66]

66 Ingold bezieht sich hier auf Olsen 2003, 88. Das Verhältnis von Materie und Form – der Aristotelische Hylemorphismus – wurde folglich in der Geschichte des modernen Denkens, so Ingold, sowohl weiter verfestigt, als auch zunehmend aus dem Gleichgewicht gebracht (vgl. ebd. 432), was sich schließlich wie folgt zusammenfassen lasse: »Culture furnishes the forms,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit einem Rückgriff auf Alchemie und die jener Disziplin inhärenten Unterscheidung zwischen Eigenschaften, d.h. ›objektiv‹ messbaren Parametern und Qualitäten im Sinne von subjektiven Merkmalen (d.h. Gold könnte alles sein, was einen bestimmten Glanz mit sich bringt etc.), ruft Ingold, mit Bezug auf Deleuze und Guattari, dazu auf, die Eigenschaften nicht als Attribute zu behandeln, sondern als deren Historien (vgl. ebd., 434). Dies zieht wiederum die Verschiebung nach sich, Materialien in der Folge von Korrespondenzbeziehungen zu sehen, die nicht von präexistenten, eigenschaftsinhärierenden Substanzen ausgehen:

> »Materials are ineffable. They cannot be pinned down in terms of established concepts or categories. To describe any material is to pose a riddle, whose answer can be discovered only through observation and engagement with what is there. To know materials, we have to follow them – to ›follow the matter-flow as pure productivity‹ – as artisans have always done […]. Their every technical gesture is a question, to which the material responds according to its bent. In following their materials, practitioners do not so much interact as co-respond with them […]. Production, then, is a process of *correspondence*: not the imposition of preconceived form on raw material substance, but the drawing out or bringing forth of potentials immanent in a world of becoming […].« (Ebd., 435; vgl. Deleuze/Guattari 2004, 454; Ingold 2011a, 6; Ingold 2011b, 10)

In der Betonung der Vitalität des Materials und der daraus resultierenden Notwendigkeit diesem zu folgen – d.h. um das benennbar machen zu können, was der Text als Korrespondenz herausstellt – schlägt Ingold vor, statt von einem Netzwerk, von einem ›*meshwork*‹ zu sprechen[67]:

---

nature the materials; in the superimposition of the one upon the other, human beings create the material culture with which, to an ever-increasing extent, they surround themselves.« (Ebd. 432) Als eine Position, die jene Orientierung an den Hylemorphismus radikal in Frage gestellt hat, lässt sich etwa die von Simondon anführen. Simondons Postulat der Individuation zufolge müsse die Erzeugung der Dinge als ein Prozess der Ontogenese begriffen werden, was zugleich eine formgebende Aktivität der Materie voraussetzt (vgl. ebd. 433). So verweist Ingold auf die Pointierung, die Deleuze und Guattari im Hinblick auf die Frage nach Materialität/Materie-Form in »Tausend Plateaus« (Deleuze/Guattari 2004, 451f.) aufwerfen: »The trouble with the matter-form model, argue Deleuze & Guattari […], is that in assuming ›a fixed form and a matter deemed homogeneous‹ it fails to acknowledge, on the one hand, the variability of matter – its tensions and elasticities, lines of flow and resistances – and, on the other hand, the conformations and deformations to which these modulations give rise. Whenever we encounter matter, Deleuze & Guattari […] insist, ›it is matter in movement, in flux, in variation,‹ with the consequence that ›this matter-flow can only be followed‹.« (Ebd. 433) Siehe hierzu außerdem den Begriff der Überfahrt bei Étienne Souriau (Stengers/Latour 2015 sowie Souriau 2015a).

67 Siehe hierzu Timothy Mortons Ausführung zum Begriff ›*mesh*‹ (vgl. Morton 2010), den Morton allerdings stärker im Kontext einer *Object Oriented Ontology* entwickelt.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Crucially, these paths of movement and lines of flow do not connect: They are not between one pre-existing entity and another but perpetually on the threshold of emergence. They are the lines along which materials flow and bodies move. Together, these entangled lines, of bodily movement and material flow, compose what I have elsewhere called the meshwork, as opposed to the network of connected entities […]. And this meshwork – to which I return below – is nothing other than the web of life itself. To study its lines, in short, is to adumbrate an ecology of materials.« (Ingold 2012, 435)[68]

Ingolds Ansatz betont damit allem voran Momente des Werdens (vgl. ebd.) und regt eine Verknüpfung zwischen einem Denken an, das die Verbindungen in den Vordergrund rückt, und einem, das das Material in seiner semantischen Fluidität ernst nimmt:

> »With Barad […], it has been to give ›matter its due as an active participant in the world's becoming.‹ What perdure are the materials of life, not the more or less solid and inertial forms they throw up. Artifacts and monuments are the cast-offs of history, but materials, to recall Barad's […] summation, are ›ongoing historicity.‹ Materials are not *in* time; they are the stuff of time itself.« (Ebd., 439; vgl. Barad 2003, 803; 821)

Demnach seien auch Dinge nie abgeschlossen, was Ingold letztlich dazu führt, von einem ›Leck‹ zu sprechen, von »leaky things« (Ingold 2012, 438).[69] Die prozessuale

68 Im Zuge dessen markiert Ingold eine gewichtige Differenz bzw. Diskrepanz zwischen seinem Konzept des ›*meshworks*‹ und dem Netzwerk nach Bruno Latour (und kontrastiert damit SPIDER durch Latour'sche ANT), denn Letztere lasse jenes dynamische Werden außen vor: »Latour's nonhumans, however, are resolutely inanimate. What draws them together are not trails of movement or growth, or of perception and response, but mutual, interactive effects in a network of effects that comprises the overall field of action. This is why Latour's political ecology fails *as ecology*. Although purporting to merge the politics traditionally reserved for human society with the ecology once limited to entities deemed natural into a single field of negotiation and contestation, it instead offers no more than a skeleton of the affairs of real human and nonhuman organisms, bound as they are within a web of life.[…] This is precisely what distinguishes the ›network‹ of Latourian Actor Network Theory (ANT) from the ›meshwork‹ of my own account, and which I have introduced under the contrasting acronym of SPIDER – standing for Skilled Practice Involves Developmentally Embodied Responsiveness […].« (Ebd., 436f.)

69 Jener Ansatz korrespondiert wiederum mit einem enaktivistischen Körper- bzw. Kognitionsansatz (vgl. ebd.). Demzufolge seien es nicht nur die Dinge, die sich durch ihre ›*Leakiness*‹ auszeichnen. So zieht Ingold Andy Clarks' (vgl. Clark 1997, 53) und Andrew Jones' (vgl. Jones 2007, 255) Überlegungen heran, die jeweils in Anlehnung an Gregory Bateson von einem *extended mind* sprechen: »In a nutshell, the theory postulates that the mind, far from being coextensive with the brain, routinely spills out into the environment, enlisting all manner of extrasomatic objects and artifacts in the conduct of its operations. It, too, is a ›leaky organ‹

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Korrespondenz bzw. die Responsivität, die Ingold in seinem Ansatz stark macht, initiiert folglich eine grundlegende Verschiebung in Hinblick auf Materialien und Materialität, denn in der künstlerischen Praxis wie Theorie gehe es nicht darum, ›über‹ das Material zu verhandeln, sondern ›daraus‹ (oder, stärker mit Nancy[70] und Haraway[71] gesprochen, *mit* Materialien zu denken).[72] Der Ansatz einer Ökologie von Materialien kann demzufolge in dem Sinne verstanden und fruchtbar gemacht werden, dass nicht lediglich das Versammelt-Werden von Entitäten bzw. Artefakten jeglicher Art im Fokus steht, sondern dass Prozesse bzw. Formationen des Material-Werdens selbst – als ›*meshwork*‹ – sichtbar (und handelnd) werden, und zwar in einer besonderen Berücksichtigung von materiellen Dynamiken und sich ereignenden und formierenden Eigenschaften (die wiederum *qua* ihrer Aktivitäten Metastabilisierungen erfahren).

Versuchen wir etwa die Ausstellung »Down to Earth« als *meshwork* statt eines Netzwerks zu ›diagrammatisieren‹, dann verlagert sich der Fokus von ›isolierbaren‹ Entitäten wie der Klimaanlage oder dem Begleitheft hin zu Materialprozessen, zum Wasser der *Berliner Pfütze (Neukölln)*, das immer wieder verdunstet, zu den Erdklumpen von *Absorption*, die sich den Spatenstichen widersetzen und dadurch stetig die Situationen mittransformieren, immer wieder andere Körperbewegungen und Körperhaltungen produzieren, andere Praktiken verlangen. Verstehen wir das Material folglich, wie Ingold es vorschlägt, als »matter considered in respect of its occurrence in processes of flow and transformation« (ebd., 439), dann ergibt sich für uns daraus

[…] that mingles with the world in the conduct of its operations. Thanks to this leakage, the world becomes a kind of ›distributed mind‹ […].« (Ingold 2012, 438)

70 Nancy schlägt einen höchst spannungsgeladenen Begriff der Struktion vor, den er wie folgt beschreibt: »What I am calling here ›struction‹ would be the state of the ›with‹ deprived of the value of sharing, bringing into play only simple contiguity and its contingency. It may be, to take back the terms that Heidegger wants to distinguish in his approach to the ›with‹ (the mit in the Mitdasein as the ontological constitution of the existent), a ›with‹ that is uniquely categorial and not existential: the pure and simple juxtaposition that does not make sense.« (Nancy 2013, 5)

71 Haraway spricht etwa von einem *Becoming-With* (vgl. Haraway 2016, 16).

72 In jener ko-responsiven Bewegung sieht Ingold vor allem eine Verknüpfung zu Merleau-Ponty (vgl. Merleau-Ponty 1968, 138ff.): »In a sentient world, by contrast, things open up to the perceiver even as perceivers open up to them, becoming mutually entangled in that skein of movement and affect which Merleau-Ponty […] famously called ›the flesh‹, but which I have characterized, more accurately I think, as the meshwork. In the meshwork, the ›flesh‹ of phenomenology is unified with the ›web of life‹ of ecology. Thanks to their entanglement in the meshwork, my seeing things is the way things see through me, my hearing them is the way they hear through me, my feeling them is the way they feel through me. By way of perception, the world ›coils over‹ […] upon itself: The sensible becomes sentient, and vice versa.« (Ebd., 437) Siehe hierzu auch Kap. *Körper_Hervorbringen*.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Chance, eine Sensitivität für Prozesse zu entwickeln, d.h. nicht lediglich ›inventurhaft‹ Entitäten ins Blickfeld zu rücken, sondern nach ihrem Werden zu fragen, nach Aktivitäten und Widerständen, nach Momenten von wechselseitigen Hervorbringungen und Praktiken.[73]

Ökologien von Praktiken

In ihren »Introductory notes on an ecology of practices«[74] (2005) beschäftigt sich Isabelle Stengers mit der Thematik der ›Ungleichberechtigung‹ von verschiedenen Disziplinen bzw. Feldern ›angehörenden‹ Praktiken. Im Zuge dessen konstatiert sie eine ausschließende Logik, die bestimmte Praktiken für etabliert und damit auch für ›wahr‹ erklärt, und anderen wiederum ihre Wirkmächtigkeit abspricht, wie dies etwa – wie Stengers als ihr Ausgangsbeispiel aufgreift – für die Physik im Kontrast zur Magie gelte. Ausgehend von ihren Beobachtungen im Kontext der Physik und deren mit bestimmten Normativen verknüpften Geltungsansprüchen, schlägt Stengers vor, den Fokus auf die jeweiligen Praktiken zu lenken, ohne diese *per se* in eine Logik des ›Entweder bist du für oder gegen uns‹ zu überführen. Folglich gehe es um

> »[…] the demand that no practice be defined as ›like any other‹, just as no living species is like any other. Approaching a practice then means approaching it as it diverges, that is, feeling its borders, experimenting with the questions which practitioners may accept as relevant, even if they are not their own questions, rather than posing insulting questions that would lead them to mobilise and transform the border into a defence against their outside.« (Stengers 2005, 184)

Im Zuge dessen entwickelt Stengers eine Ökologie der Praktiken, die sie als ein Tool begreift. Zugleich stellt sie den Punkt heraus, dass Tools sich nie als neutral erweisen und schließlich sowohl Situationen generieren, als auch von Situationen selbst hervorgebracht werden:

> »What I call an ecology of practice is a tool for thinking through what is happening, and a tool is never neutral. A tool can be passed from hand to hand, but each time the gesture of taking it in hand will be a particular one – the tool is not a general means, defined as adequate for a set of particular aims, potentially including

73 Siehe für eine weitere Auseinandersetzung etwa den Begriff der ›*mutual inclusion*‹ bei Brian Massumi (vgl. Massum 2014).

74 Der Text wird als ein Kommentar zu Brian Massumi gerahmt: »Prepared for an ANU Humanities Research Centre Symposium in early August 2003, these notes may be considered as a comment on Brian Massumi's proposition that ›a political ecology would be a social technology of belonging, assuming coexistence and co-becoming as the habitat of practices‹.« (Stengers 2005, 183)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> the one of the person who is taking it, and it does not entail a judgement on the situation as justifying its use. Borrowing Alfred North Whitehead's word, I would speak of a decision, more precisely a decision without a decision-maker which is making the maker. Here the gesture of taking in hand is not justified by, but both producing and produced by, the relationship of relevance between the situation and the tool.« (Ebd., 185)

Folgen wir jenem ökologischen Verständnis weiter, dann stabilisiert sich darin ein bestimmter Begriff von Macht, und zwar Macht im Sinne einer situationsbezogenen und generierenden Aktualisierung (vgl. ebd.). Machtverhältnisse, Tools und Situationen seien demzufolge nicht lediglich ›da‹ und interagieren miteinander, sondern bilden ein intrakomplexes Bündel: »An ecology of practices does not have any ambition to describe practices ›as they are‹; it resists the master word of a progress that would justify their destruction. It aims at the construction of new ›practical identities‹ for practices, that is, new possibilities for them to be present, or in other words to connect« (ebd., 186). Die von Stengers beschriebene Ökologie von Praktiken setzt also an einem Punkt an, der das prozessuale Aufeinander-Einstimmen in den Fokus rückt. Damit lässt sich eine Verknüpfung zu dem nachzeichnen, was auch Simondon in seinen Überlegungen im Hinblick auf sog. ›assoziierte Milieus‹ herausarbeitet (vgl. Simondon 2012, 58). Die Nähe zum Begriff des Milieus macht auch Stengers in ihrem Ansatz explizit, jedoch zunächst in primärer Anbindung an Deleuzes Überlegungen:

> »An ecology of practices may be an instance of what Gilles Deleuze called ›thinking par le milieu‹, using the French double meaning of milieu, both the middle and the surroundings or habitat. ›Through the middle‹ would mean without grounding definitions or an ideal horizon. ›With the surroundings‹ would mean that no theory gives you the power to disentangle something from its particular surroundings, that is, to go beyond the particular towards something we would be able to recognise and grasp in spite of particular appearances.« (Ebd., 187)

Der Konnotation des Begriffs des Milieus zufolge müsse Ökologie also als eine »etho-ecology« (ebd.) verstanden werden, denn jegliche Phänomene müssen in Abhängigkeit von ihrer Umgebung gedacht werden, ohne dabei jedoch gänzlich die Macht in die Umwelt verlagert zu begreifen (vgl. ebd.).[75]

75 Nicht außer Acht gelassen werden darf in Stengers Überlegungen auch der primäre politische Impetus, der den Ansätzen inhäriert. So differenziert Stengers zwischen einem ›*major key*‹, der bestimmte kapitalistische Logiken und Konzepte reproduziert und demnach etwa Fortschrittsnarrationen folgt, sowie einem ›*minor key*‹, der sich jener Logiken und teils Instrumentalisierungen zu entziehen vermag. Die Ökologie von Praktiken funktioniere, Stengers zufolge, im Modus eines ›*minor key*‹ (vgl. ebd., 186), was jedoch nicht bedeute, den ›*major key*‹ als seinen Kontrahänten lediglich zu vermeiden (vgl. ebd., 186f.). Stengers führt weiter aus:

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ein weiterer entscheidender Ansatz, den die Überlegungen liefern, macht sich in dem bemerkbar, was Stengers als »[s]ocial technology of belonging« (ebd., 189) bezeichnet: »Because of the fact I belong, I am able to do what I would not be able to do otherwise. In other words, addressing people as they belong means addressing them in the terms which Bruno Latour called ›attachments‹.« (Ebd.) Die Betonung des ›Angehörens‹ oder der Zugehörigkeit bzw. das Fokussieren der Technologien, die jenes Angehören überhaupt erst realisieren bzw. initiieren, ermöglicht einen Ansatz, der Adressierbarkeit wieder explizit zu machen erlaubt.[76] Schauen wir uns also konkrete Ausstellungssituationen an, dann sind wir damit in der Lage, die Frage aufzuwerfen, wer/was und in welcher Form/Formation mit ›von der Partie‹ ist und welche situativen Dynamiken und Konfigurationen dazu geführt haben, dass bestimmte Entitäten mit zur Ausstellung ›gehören‹, während andere ›herausfallen‹. In Anknüpfung an Foucault wird es folglich möglich, die Frage nach Diskursivität und Macht[77] aufzuwerfen, diese zugleich aber in einem konkret-materiellen Sinne zu verhandeln, die auch das Non-Humane in den Blick nimmt, ohne dabei von manifesten und prädeterminierenden Kausalitätslogiken auszugehen.[78]

»The ecology of practices is Leibnizian because, in order to address practices, we have to accept the critical test of abstaining from the powerful drug of Truth […] either. The first point with the ecology of practices as a tool for thinking is that any tool always relates to a practice, in this case the tool relates to a practice which makes Leibniz's advice ›Dic cur hic‹ crucially relevant.« (Ebd., 188f.)

76 Als eine genuine Praktik der ›technology of belonging‹ kann etwa die Diplomatie benannt werden. Demzufolge gehe es um Artikulationen, die lokale Verschiebungen von Logiken und Zusammenhängen in Gang setzen (vgl. ebd., 193). Die Diplomatie kann also als eine Praktik des Verhandelns gelesen werden, die nicht auf absolute Kongruenzen aus ist, dennoch die Sicht- und Markierbarkeit von Positionen in derer Auslotung ermöglicht.

77 Die sozialen Technologien der Zugehörigkeit werfen folglich auch Fragen danach auf, wer/was auf welche Weise in welchem Setting eine ›Ermächtigung‹ erlangen kann und was diese wiederum nach sich zieht. Während Stengers einerseits aktiv von ›Empowerment‹ spricht, warnt sie zugleich vor dem ausufernden Gebrauch dieses Begriffs (vgl. ebd., 194). Für Stengers sei der Begriff aber in erster Linie mit dem verknüpft, was einen der ›Ausgangspunkte‹ ihrer Überlegungen im Hinblick auf Singularität von Praktiken und deren normativen Einbettungen bildet – der Frage nach Magie als Praktik bzw. Technik (vgl. ebd., 195). Magie, oder, um genauer zu sein, das Ritual weise eine transformative Macht auf, die vor allem insofern von Bedeutung sei, als es auf Verschiebungen von eigenen Aufstellungen aufmerksam mache (vgl. ebd.): »What the ritual achieves could perhaps be compared to what physicists describe as putting ›out of equilibrium‹, out of the position which allow us to speak in terms of psychology, or habits, or stakes. Not that they forget about personal stakes but because the gathering makes present – and this is what is named magic – something which transforms their relation to the stakes they have put up.« (Ebd.)

78 Von Bedeutung ist an dieser Stelle außerdem ein weiterer Punkt, auf den Stengers eingeht, nämlich die Unterscheidung zwischen ›belonging‹ und ›causes‹: »However, what is most important is that a technology of belonging is not a technology of causes. The point is emphatically that causes are causes for those who are obliged to think by them. Those do indeed

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In ihrem Text »Wirksamkeit verpflichtet. Herausforderungen einer Ökologie der Praktiken« (2016) greifen Karin Harrasser und Katrin Solhdju den von Stengers entwickelten Ansatz weiter auf und pointieren im Zuge dessen die Konsequenzen, die ein solches Umdenken im Hinblick darauf, wie Praktiken normativ verhandelt werden, nach sich zieht. Die Forderung, die damit einhergeht, laute demnach »eine Haltung zu entwickeln, die es erlauben würde, ganz unterschiedliche Praktiken und das, was für sie auf dem Spiel steht, entsprechend den ihnen je immanenten Kriterien, entsprechend also ihrer jeweiligen Ökologie (von *oikos* = Haushalt) einzuschätzen« (Harrasser/Solhdju 2016, 75). Denn die jeweiligen Binnenlogiken sowie die »materiellen und ideellen Infrastrukturen ihrer Durchführung« (ebd.) erweisen sich insofern als ›real‹, als sie eine Form von Wirksamkeit produzieren:

> »Wenn magische Kräfte nicht weniger real/wahr sind als die Schwerkraft – auch wenn ihre Fabrikation ganz anderen Kriterien gehorcht –, dann scheint es angebracht, unsere epistemologischen Kategorien neu zu justieren. Oder anders: Wenn Wahrheit milieuabhängig ist, dann muss jeder epistemologischen Konzeption zwangsläufig eine Recherche in den *oikos* der je zur Disposition stehenden Praxis vorausgehen, die fragt, welches die Requisiten und Medien ihrer Wirksamkeit sind.« (Ebd.)[79]

Wissen impliziere und fordere demnach eine Situierung ein (vgl. ebd., 77). Sich Praktiken im ökologisch-epistemologischen Sinne anzunähern, bedeutet »das Gefüge all der Wesen greifbar werden zu lassen, von denen jemand in der Existenz gehalten wird« (ebd., 78). Dies heißt ebenfalls »jeweils adäquate Techniken [auszumachen] […], um mit ebendiesen Wesen in einen Handel einzutreten, Verhandlungen aufzunehmen […]« (ebd., 79).[80] Problematisch ist folglich, wie auch schon Stengers herausstellt, eine Art der Privilegierung von bestimmten Praktiken,

---

belong and the cause does not belong to them. Manipulation of causes is not impossible – Hitler probably did it, marketing does it everyday – but it may be precisely what technology of belonging must resist.« (Ebd. 191)

79 Ihren Ansatz der ökologischen Epistemologie verorten Harrasser und Solhdju in einer Nähe zur pragmatistischen Denktradition von William James: »Der Pragmatismus kennt ›keine Dogmen und keine Vorschriften außer seiner Methode‹, deren Besonderheit darin besteht, sich an die von ihr verfolgten Handlungen und deren Akteure anzuschmiegen, möglichst jeden ihrer Schritte mitzuverfolgen und deren jeweilige praktische Wirkungsmacht begrifflich zu fassen. Das aber heißt, dass die pragmatistische Recherche prinzipiell niemals zu einem endgültigen System führen kann, ja darf, müssen doch die von ihr vorgeschlagenen Begriffe ihrerseits ›im Strom der Erfahrung arbeiten‹, um sich als wirksam zu erweisen.« (Ebd., 76)

80 An dieser Stelle beziehen sich die beiden Autor:innen auf die ethnopsychiatrische Strategie von Tobie Nathan (vgl. Nathan 2007, 39). Der Ansatz, das Gefüge greifbar zu machen, scheint aber darüberhinausgehend auch im Kontext von Konfigurationen des Human-Non-Humanen produktiv zu sein.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die ohnehin bereits ›etabliert‹ sind und damit einen ›gesicherten‹ normativen Status für sich beanspruchen. Praktiken zu ›ökologisieren‹ bedeutet aber gerade die Aufmerksamkeit für ihr Aufeinander-Einstimmen zu schärfen:

> »Ökologisch ist also an Praktiken, dass sie ihre Wirkungen in einem je spezifischen Milieu entfalten. Anteil an diesem Milieu haben auch solche Agentien, die wir als Medien im engeren Sinn begreifen: materielle Vermittlungsinstanzen oder (mit Nathan und Latour gesagt) *faitiches*, gut hergestellte, wirklichkeitsgenerierende Agenten. Diese umfassen technische Infrastrukturen ebenso wie Ritualgegenstände, also alle materiellen Vermittler, die im steten Fluss der Interaktionen, Wechselwirkungen und erprobenden Handlungen einige Beziehungen stabilisieren, routinisieren, kommunizierbar und überlieferbar machen.« (Ebd., 82)

In ihren Überlegungen pointieren Harrasser und Solhdju vor allem das Verständnis von Ökologie als einem Instrument, das es ermöglicht Situationen in ihrer Singularität zu begreifen, die eine Wirksamkeit im Hinblick auf ein bestimmtes Milieu aufweisen (vgl. ebd.), womit wir erneut einen Bogen zum Begriff der Existenzweise nach Latour schlagen können, denn auch hier gilt es jede Entität, jedes Ereignis in der jeweils eigenen Weise – den jeweiligen Trajektorien zufolge – zu lesen (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*).

Im Hinblick auf Ausstelllungen wird die Produktivität der Sensibilisierung für Formationen, die im Zuge einer Ökologisierungsbewegung ins Blickfeld rücken, sehr deutlich. Sich explizit mit den jeweiligen Konfigurationen zu beschäftigen, Materialien in ihrer Eigenaktivität ernst zu nehmen, bedeutet, mit Ingold gesprochen, Materialisierungsprozesse zu befragen und schließlich, wie Stengers herausstellt, auch Praktiken aus ihrer diskursiven Rigidität herauszuholen und in aller Dynamik zu reflektieren. Und dies ist zum Teil auch das, was »Down to Earth« als Projekt initiiert: das Ernstnehmen von Materie und Materialprozessen, das Sichtbarmachen von akteuriellen Zusammenhängen, das Hinterfragen von ›eigenen‹ Praktiken. So evoziert beispielsweise die von Jouilia Strauss im Kontext von »Down to Earth« realisierte *Akadimia* ein ganz explizites Befragen von etablierten Wissensproduktionen und Produktionsformen, die schließlich eine Beschäftigung mit dem eigenen ›Tun‹ sowie dessen Bedingungen anstreben (vgl. Berliner Festspiele 2020c [01:30-01:50]). Die Thematisierung von ›eigenen‹ Praktiken wirft dabei nicht zuletzt auch die Frage nach *›technologies of belonging‹*, wie Stengers es nennt, auf, und macht für uns erneut bemerkbar, dass wir es im Hinblick auf Ausstellungen schon immer auch mit Prozessen des Ausschließens und Konstituierens, des Verortens aber auch Diskursivierens zu tun haben.

In unserem Kontext dem Milieu ›treu‹ zu sein (vgl. ebd., 86) würde folglich implizieren, die Aufmerksamkeit für die jeweiligen Praktiken des Ausstellens (des Erscheinens, des Zeigens, des Zirkulierens, des Hervorbringens etc.) zu schärfen –

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im Sinne von singulären materiellen Situationen, ephemeren Formationen, von Ereignissen. Was Harrasser und Solhdju zunächst ganz allgemein fordern, nämlich: »Statt die Produktion überall gleichermaßen gültiger Resultate anzustreben, müsste eine solche Praxis rückgebunden an diejenigen/dasjenige bleiben, die ihre Hervorbringung ermöglicht haben« (ebd.), gilt deshalb umso stärker für unsere Frage nach Ausstellungen. Entscheidend ist dabei jedoch, nicht in die ›Fallen‹ etablierter Vorstellungen zu tappen. Zu einer dieser Fallen gehört dann zweifelsohne, wie Stengers, Harrasser und Solhdju mit Nachdruck zeigen, Praktiken zu normieren und nach der gleichen Schablone ›auszuwerten‹. Und eine andere Falle schleicht sich ein, wenn Praktiken im Sinne eines intendierten, menschenzentrierten, kontrollierbaren Tuns begriffen werden. Im Kontext von Ausstellungen Praktiken zu thematisieren, kann vor dem Hintergrund dessen dementsprechend also nicht bedeuten, ›Objekte‹ zu ›präsentieren‹, d.h. davon auszugehen, dass man abgegrenzte Entitäten mit ›stabilen‹ Eigenschaften als Kurator:in ›zeigt‹, und sich damit feststehender Repräsentationslogiken bedient, sondern dass jene Logiken und Zeigemodi sich just aus dem jeweiligen Milieu heraus spezifizieren (müssen). Würden wir Kunst-Produzieren, Kunst-Rezipieren, Kunst-Zeigen oder Kunst-Sein dementsprechend als gesicherte Handlungsweisen begreifen, blieben ganz entscheidende Momente dessen verkannt, was Ausstellung, aber auch Kunst überhaupt vermögen: nämlich das Aushandeln, das Explizieren/Implizieren, das Selbstbefragen. Eben jene Momente – so gesehen ›doppeltökologisierend‹ – bringt die Ausstellung »Down to Earth« (buchstäblich, mit Erde füllend) aufs Parkett.

In seinem Text »Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung« (2011) spricht sich Mark B.N. Hansen für eine ›radikale Ökologisierung‹ aus und betont, dass die Frage nach der Handlungsmacht[81]

81 N. Katherine Hayles setzt sich in ihrer Monografie »Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious« (2017) ebenfalls mit der Frage nach Handlungsmacht auseinander, indem sie vor allem versucht, die bereits skizzierte, stark problematisierte Frage nach dem Symmetriesierungsanspruch von solchen Ansätzen wie etwa des *New Materialism* oder der ANT aufzugreifen. Sich ebenfalls durchaus kritisch der Quasi-Symmetrisierung gegenüber positionierend, schlägt Hayles vor, statt etwa von Netzwerken, von ›*nonconscious cognitive assemblages*‹ zu sprechen (vgl. Hayles 2017, 2), denn wir befinden uns »in a period of increasing complexity, sociality, and interconnections between technical nonconsious systems« (ebd., 215). Der Ansatz besteht darin, Kognition radikal umzudenken und es auf diese Weise zu ermöglichen, Interaktionen zwischen humanen und technischen bzw. nonhumanen ›Systemen‹ in den Fokus zu rücken, um schließlich »the political, cultural, and ethical stakes of living in contemporary developed societies« (ebd., 1f.) konturieren zu können. Da Hayles im Zuge dessen von Agencements (*assemblages*) spricht, ergibt sich daraus ein Verständnis dessen als »well-defined interfaces and communication circuits between sensors, actuators, processors, storage media, and distribution networks, and which include human, biological, technical, and material components« (ebd., 2). Damit bildet sie ein »theoretical framework that integrates consciousness, nonconscious cognition, and material processes into a perspective that en-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im Zuge dessen grundlegend überdacht werden muss: »Insbesondere müssen wir Handlungsmacht/Handlung als die Wirkung globaler Aktivitätsmuster quer durch alle Skalen in Netzwerken neu durchdenken, wo schlechthin keine bestimmten Individuen oder Knotenpunkte, Komplexitätsebenen oder -stufen privilegiert werden.« (Hansen 2011, 365f.) So schlagen auch Alexander Galloway und Eugene Thacker, wie Hansen anführt, vor, Netzwerke nicht nach ihren Knoten, sondern nach ihren ›Kanten‹ zu definieren (vgl. ebd., 366). Im Zuge dessen, d.h. als Folge der Notwendigkeit sowohl die Netzwerke als auch die Involvierung des Menschlichen zu überdenken, spricht sich Hansen dafür aus

> »[…] eine *radikal umweltliche Sichtweise* einzuführen, der zufolge menschliche Handlungsmacht, wie jede andere Handlungsform auch, über verschiedene Skalen und operative Bereiche gestreut ist und in eine multiskalare kosmologische Gesamtsituation oder einen multiskalaren kosmologischen Augenblick, die ihr Geschehen begründen, eingeschlossen bzw. diesen immanent ist, ihnen innewohnt.« (Ebd.)

Menschliche Handlungsmacht soll also als eine »Konfiguration des Elementaren« und zugleich »innerhalb größerer Konfigurationen des Elementaren« (ebd., 366f.) begriffen werden.[82] Dies ziehe ebenfalls die Notwendigkeit einer »Neukonzeptualisierung von Subjektivität« (ebd., 367) nach sich, »und zwar Subjektivität nicht nur verstanden als eine verstreute, verteilte und multiskalare Subjektivität, sondern als

---

ables us to think about the relationsships that enmesh biological and technical cognition together« (ebd., 11). Worin sich der Ansatz aber vor allem etwa von einigen Bewegungen des Neuen Materialismus unterscheidet, ist sein explizites Neuverorten und Entsymmetrisieren von Materialprozessen (vgl. ebd., 3). Als Folge einer kritischen Auseinandersetzung und teils Abgrenzung vom Neuen Materialismus kommt Hayles zu folgender Schlussfolgerung: »In conclusion, a robust account of material processes should not be the end point of analysis but rather as essential component of a multilevel approach that ranges from the inorganic to the organic, the nonhuman to the human, the nonconsious with consciousness, and the technical with the biological.« (Ebd., 84)

82 Beim Begriff des Elementaren bezieht sich Hansen auf Alexander Galoway und Eugene Thacker, denen zufolge Netzwerke insofern elementar seien, als »ihre Dynamiken auf Ebenen ›oberhalb‹ und ›unterhalb‹ jener des menschlichen Subjekts operieren. Das Elementare ist eben dieser Umgebungsaspekt von Netzwerken, dieser Umweltbezug – all das, was wir als individuierte menschliche Subjekte oder Gruppen nicht direkt kontrollieren oder beeinflussen. Das Elementare bedeutet jedoch nicht ›das Natürliche‹ (eine Vorstellung, die wir nicht verstehen). Das Elementare bezieht sich auf die Variablen und die Variabilität der Skalierung von der Mikroebene zur Makroebene, auf die Weise, wie ein Netzwerkphänomen sich plötzlich zusammenziehen und eine durch und durch lokale Handlung zu einem globalen Muster werden kann und umgekehrt. Das Elementare verlangt uns die Ausarbeitung einer ganzen Klimatologie des Denkens ab.« (Hansen 2011, 365; Galloway/Thacker 2007, 157)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eine, *die dem sensorischen Angebotscharakter der heutigen Netzwerke und Medienumgebungen innewohnt, inhärent ist*« (ebd.). Anstelle einer Quasiautonomie »konstituieren wir uns selbst als Subjekte durch die Operation einer Unzahl multiskalarer Vorgänge, von denen einige (wie die neuronale Verarbeitung) eher ›verkörpert‹ scheinen, andere wiederum (wie die rhythmische Synchronisierung mit materiellen Ereignissen) eher ›verweltlicht‹« (ebd.). ›Unsere‹ Subjektivität zeichne sich folglich durch ihre »unmittelbare Mitteilhabe oder Beteiligung an der polyvalenten Handlungsmacht unzähliger Subjektivitäten [aus]. Unsere ausgesprochene menschliche Subjektivität operiert demnach als mehrwertiges Gefüge größenvariabler Mikrosubjektivitäten, die je unterschiedlich, doch mit erheblichen Überschneidungen funktionieren.« (Ebd., 371)[83] Radikal ist Hansens Ansatz demzufolge insofern, als dieser vorschlägt, nicht nur Material oder Praktiken ökologisiert zu denken, sondern tatsächlich auch die Produktion von Subjektivität in diesem Sinne zu begreifen. Er pointiert damit die Notwendigkeit, Prozesse von wechselseitigen Hervorbringen und Produktionen als multiskalare Vorgänge zu begreifen, die unentwegt immer wieder neue, milieuabhängige Stabilisierungen generieren. Praktiken zu denken heißt folglich auch, diese im Sinne jener polyvalenten Handlungsmacht zu begreifen, wodurch deutlich wird, dass Materialprozesse der Installations-Erde oder des Booklet-papiers nicht minder involviert sind, als die Kurator:innen oder die Bersucher:innen im Raum – auf welche Weise und mit welchen Effekten und Bedingungen – das sind die Fragen, die es situativ und divergenzensensitiv zu entfalten gilt.

83 Hansen strebt mit seinem Ansatz eine »Wiederverankerung menschlicher Erfahrung innerhalb von Medien-Netzwerken (Umgebungen)« (ebd., 369) an. Dabei bezieht er sich auf Alfred North Whiteheads spekulative Philosophie (vgl. Whitehead 1987) und dessen Ansatz, bei dem jeder Empfindungsakt die Gesamtheit des Universums mit einschließe (vgl. Hansen 2011, 374f.): »Angesichts meines Ziels, Medien an umweltliche Handlungsmacht *[environmental agency]* zu koppeln, ist es von Bedeutung, dass die ›empirische‹ Seite des Erfassens die eigentliche Grundlage für die Idee des Superjekts *[supetject]* bildet, das Whitehead zufolge das unhintergehbare Korrelat des Subjekts *in jeder Hinsicht* darstellt. Superjekt bezeichnet die ›Kraft‹ vergangener Konkretisierungen (wirklicher Einzelwesen, die ›Erfüllung‹ erlangt haben, indem sie all ihre Erfassensprozesse ausschöpfen, d.h. vervollständigen), insofern sie weiterhin als Elemente in neuen Konkretisierungen wirken, aber – entscheidend – auch *in Kompositionen von Gesellschaften*. Über das Superjekt kann die umgebende Umwelt Handlungsmacht direkt ausüben, das heißt unabhängig von und in Anschluss an die Genese, die sie wirklich werden ließ. Um noch genauer zu sein: Erfassensprozesse können ihre ganze und ›eigene‹ Handlungsmacht nur dann ausüben, sobald sie ›objektiviert‹ oder Teil der zu erfassenden Daten werden, die neuen Konkretisierungen zur Verfügung stehen.« (Ebd., 377f.)

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

6. Fazit

Ausstellungen als Aggregate, als Kollektive, als Netzwerke, als Ensembles, als ephemere Formationen: die Aufzählung könnte unschwer fortgesetzt werden. Worauf allerdings jenes doch recht markante ›als‹ in dieser Aufzählung verweist, ist vor allem der Umstand, dass wir es mit Konfigurationen und Versammlungen zu tun haben, wenn es um Ausstellungen geht. Konfigurationen, die unterschiedliche Zeitverhältnisse generieren, Materialisierungen vollziehen, Räume entstehen lassen, politisch und/oder epistemologisch werden u.v.m. Demzufolge ›sind‹ Ausstellungen nicht einfach, sondern gestalten sich als Resultate von mannigfaltigen, multiskalaren Prozessen des Versammelns, Einstellens und Verhandelns (und prägen diese Prozesse zugleich mit). So ist das Kapitel der Frage nachgegangen, wie jener Komplexität von Prozessen begegnet werden kann, um diese einerseits beschreibbar, andererseits aber auch analysierbar zu machen. Im Zuge dessen machte das Kapitel einen bestimmten Parameter der Existenzweise Ausstellung fruchtbar – den Parameter des Agencements. Als eine ›doppelgliedrige Figur‹, die einerseits durch das Maschinische (d.h. Momente des Zusammenkommens und Aufeinander-Einstellens) und andererseits durch das Begehren (d.h. Momente des Affektiv-Prozesshaften) beschrieben werden kann, reflektiert das Agencement Materialisierungs- und Konfigurationsbewegungen und macht damit ihre infrastrukturellen sowie techno-affektiven Bedingungen befragbar.

So wurde im Verlaufe des Kapitels, ausgehend von der Ausstellung »Down to Earth« (2020) in Berlin, auf unterschiedliche Begriffe bzw. Konzepte – darunter insbesondere das Konzept des Netzes bzw. Netzwerks – eingegangen, die die Thematik von Versammlungen im weitesten Sinne aufgreifen. Dabei wurden neuralgische Stellen problematisiert, die die Thematik einer ›Symmetriesierungsbestrebung‹ bzw. einer ›Differenzignoranz‹ umfassen. Im Anschluss daran wurde das Konzept des Agencements nach Deleuze und Guattari herangezogen, um dieses als einen Parameter produktiv zu machen, der es ermöglicht, nach Qualitäten von Verbindungen im techno-ökologischen Sinne zu fragen. Darauffolgend wurde der ›ökologische‹ bzw. ›ökotechnologisierende‹ Zugang anhand diverser theoretischer Konzepte explizit gemacht, um schließlich auf die Thematik von Materialprozessen sowie Praktiken einzugehen. Im Zuge dessen wurde herausgearbeitet, dass diese als ›radikal umweltbezogen‹ verstanden werden müssen. Mit den angeführten Diskursen und Ansätzen wurde herausgestellt, dass die Existenzweise Ausstellung sich allem voran durch Konfigurationen auszeichnet, die techno-affektiv operieren und gleichzeitig – und darin besteht einer der wesentlichen Unterscheidungsmomente von Kunstausstellungen – ihre eigenen Bedingungen des Zusammen-Agierens mit verhandelt: ob, wie bei »Down to Earth«, indem die technische Raumregulierung ›ausgeschaltet‹ und Infrastrukturen transparent gemacht werden oder bei einer White Cube-Ausstellung, die an den Logiken einer ausblendenden Quasi-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Neutralität festhält. Stets geht es demzufolge nicht nur um Versammlungen, sondern um die Art und Weise dessen, welche Verbindungen geknüpft werden und mit welchen Qualitäten. Als Existenzweise hantiert die Ausstellung folglich mit Konfigurationen, aber auch mit Konfigurationen jener Konfigurationen.

Indem die im Gropius Bau in Berlin realisierte Ausstellung »Down to Earth« als Dialogpartnerin herangezogen wurde, konnten im Verlaufe des Kapitels Fragen aufgeworfen werden, die die Funktionsweisen und Bedingungen des Ausstellens sowie deren Effekte (selbst-)kritisch ins Blickfeld rücken und darüber hinaus Handlungsfelder für sich erproben, die jene Bedingungen und Effekte zu reflektieren sowie anders zu gestalten ermöglichen. Ob im Hinblick auf die Frage nach dem Energie- und Ressourcenverbrauch, der Nachhaltigkeit von Ernährungskonzepten, der Ethik von politischen Entscheidungen und Territorialisierungsstrategien oder auch Technologien eines in jeglicher Form ›erdverträglichen‹ Handelns – »Down to Earth« wirft ein breites Spektrum an Fragen auf, die aber gerade dann produktive Impulse setzen können, wenn sich ihre akteurielle Kraft *qua* Existenzweise entfalten kann und eine metareflexive Auseinandersetzung in Gang setzt, die Momente des Ästhetischen mit denen des Ethisch-Epistemologischen verknüpft. Und aus eben diesem Grund zeigt sich das Projekt von besonderer Spannung im Kontext unserer Auseinandersetzung, denn die Ausstellung gestaltet sich – durch das Thematisieren der normierten Parameter wie etwa Licht, Temperatur etc. sowie das (zumindest ansatzweise) Transparent-Machen der techno-ökonomischen Bedingungen – in einem Agencement, das eine explizite Neukonfigurierung und Rematerialisierung der eigenen Verhältnisse realisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zoom-Out: Fazit/Ausblick

Ob in Off-Räumen, etablierten Häusern oder Online-Formaten – in der Sphäre der Kunst genießt die Ausstellung als Phänomen gegenwärtig eine enorme Präsenz, die sich in zahlreichen Projekten äußert, die von klassisch-tradierten ›Schauen‹ bis hin zu transmedialen Experimentalsituationen reichen. Wurde das explizite Nachdenken über Ausstellungen erneut seit den 1990er Jahren vor allem im Kontext des sog. *Curatorial Turns* bemerkbar, der allem voran eine Verschiebung dahingehend markierte, Ausstellungen nicht lediglich als ›Shows‹ zu begreifen, sondern die Praktiken und Bedingungen des ›Machens‹ einer kritischen (Selbst-)Reflexion zu unterziehen, blieb die Ausstellung als intermodale Konfiguration weitestgehend ohne eine übergreifende Reflexion.[1] Lassen sich in der Forschungsliteratur Untersuchungen anführen, die vor allem vereinzelt bestimmte Aspekte des Ausstellens bzw. der Ausstellung in den Fokus rücken, bleibt ein umfassender analytischer Zugriff bisweilen ohne eine Methode, die es ermöglichen würde, Ausstellungen multiskalar bzw. transversal zu disziplinär aufgeworfenen Fragestellungen zu thematisieren. An eben jener Stelle setzte die vorliegende Arbeit an und begegnete dem diskursiv ›überbordenden‹, jedoch disziplinär betrachtet eher geschlossenen Charakter der bisherigen Auseinandersetzungen, indem sie eine entscheidende ontologische Verschiebung vornahm und die Ausstellung als eine Existenzweise – [EXP]OSITION – herausstellte. Um diese Existenzweise näher zu bestimmen und im Hinblick auf die Fragen des Ästhetischen, des Epistemologischen sowie des Politischen ›einsatzfähig‹ zu machen, wurde im Zuge dessen ein ›Modell‹ entwickelt, bestehend aus acht Modulen. Diese vollziehen eine interdisziplinäre Verschränkung und realisieren eine ökologisierende Perspektivierung dessen, was im kunstwissenschaftlichen Bereich zwischen dem ›Expositorischen‹ und dem ›Kuratorischen‹ angesiedelt werden kann. Die Module gehen damit Fragen von Konfigurationen, Effekten und Bedingungen eines ›Öffentlich-Werdens‹ von Kunst nach, indem sie gleichzeitig sowohl auf der Ebene der Rezeption als auch der Produktion ansetzen.

1 Siehe hierzu insbesondere die Ausführungen in der Einleitung zu dieser Arbeit. Des Weiteren verweist auch Beatrice von Bismarck in ihrer Publikation »Das Kuratorische« (2021) explizit auf diesen Umstand.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die vorliegende Publikation kann selbst als ein Resultat von Versammlungspraktiken aufgefasst werden, das sich – je nach Kontext und Chronologie der Lektüre – in einem stetigen Prozess des Rekonfigurierens und Faltens begreift. Anders als ein Handbuch oder ein als Überblickswerk angelegtes Vorhaben, verfolgte die Arbeit indes weniger das Ziel Ausstellungschroniken zu verfassen oder eine Typologisierung von Ausstellungen vorzulegen. Vielmehr wurde erstrebt, den Begriff der Ausstellung aus seiner Beiläufigkeit und Selbstverständlichkeit herauszuholen, ohne diesen zugleich in einer auf ›alles‹ anwendbaren Totalität zu begründen, sondern als ein metastabiles und metastabilisierendes Resultat von Prozessen und Praktiken. Damit einhergehend stand folglich die Prämisse im Vordergrund, jeder Ausstellung bzw. Ausstellungssituation unabdingbar ihre Singularität zuzusprechen, aber auch die Notwendigkeit herauszustellen, die darin entstehenden Narrationen und Figurationen jeweils ganz spezifisch zu befragen.

Die acht entstandenen Module respektive Kapitel wurden auf eine Weise erarbeitet, bei der sie sich jeweils in einer Doppelbewegung gestalten und zum einen Praktiken bzw. Prozesse in den Fokus nehmen, die sich im Zuge von Ausstellungen vollziehen, und zum anderen Parameter, die als ›Resultate‹ von dynamischen Metastabilisierungsprozessen begriffen werden. Jedes Modul spannt damit einen bifokalen Bogen, bestehend aus einem Substantiv und einem Verbum, der jeweils eine bestimmte Konfiguration im Kontext von Ausstellungen – ein bestimmtes dynamisch-prozessuales Gespann – in den Fokus rückt. Die Perspektivierung, die die Arbeit damit vorgenommen hat, zielt indessen weder primär auf die subjektzentrierende Ebene des ›Ausstellungsmachens‹ ab, noch lediglich auf die Ebene der Rezeption. Stattdessen erarbeitete das Projekt einen ökologischen bzw. ökotechnologisierenden Ansatz, der es ermöglicht, Ausstellungen multiskalar als ›Metastabilisierungen‹ beschreibbar zu machen und schließlich eine Ebene – wie Irit Rogoff es nennt – der Kritikalität zu generieren. Damit wurde ein Zugang implementiert, der in konkreten Ausstellungssituationen (zugleich ›phänomenologisch‹) ansetzt, d.h. Ausstellungen als Wahrnehmungssituationen thematisierbar macht, ohne diese jedoch einer Erfahrungs- bzw. Wahrnehmungszentrierung zu überantworten. Vielmehr entwickelte die Arbeit einen Zugriff, der eine erweiternd-dynamisierende Alternative zur Rezeptionsästhetik herausarbeitet und Ausstellungen nicht lediglich auf als fest begriffene ›Faktoren‹ wie den/die Künstler:in, den/die Besucher:in und das Kunstwerk (bzw. in unserem Fall ausschlaggebend den/die Kurator:in) zurückführt, sondern – in Erfahrungssituationen beginnend – sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsebenen miteinander verschränkt bzw. dessen unentwegtes Faltungsverhältnis sichtbar macht. Die Arbeit setzte sich demzufolge mit dem Ausstellen als einer Praktik auseinander und installierte die Ausstellung sowohl als ein ganz spezifisches Handlungsfeld als auch eine Handlunsgweise, die nicht lediglich auf das ›Machen von‹ fokussiert ist, d.h. sich nicht (nur) mit der Tätigkeit des Kuratierens als einer aktiven Betätigung beschäftigt, sondern sich für Formen des Agierens in-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

teressiert, die über das ›Zeigen von‹ oder ›Präsentieren von‹ hinausgehen und damit ebenso die diffraktiven und ereignishaften Handlungsformen ins Blickfeld rückt. Neben dem Zeigen waren für die Arbeit nicht minder das Sich-Zeigen von Bedeutung, genauso wie das (Jemandem-)Widerfahren. Damit bezog sich die Arbeit auf ein Gespann, das Aktivität nicht hierarchisch und linear denkt, sondern in einer unentwegten Verschränkung unterschiedlicher Bezugsformen (mit Barad gesprochen: als Intraaktivität). Deshalb rückte die vorliegende Publikation mit besonderer Emphase die Ebene von Ausstellungen als ›Agencements‹ in den Fokus: als ereignishafte Konfigurationen und Versammlungen von handelnden Entitäten, die sich situativ in Zusammenkünften realisieren und daraus ›resultieren‹. Damit wurde die Notwendigkeit herausgestellt, Ausstellungen nicht lediglich als Präsentationsformen aufzufassen, die sich durch einen, wie auch immer gearteten, Sekundärcharakter auszeichnen, sondern als Existenzweise [EXP]OSITION eigene Bedingungen, Trajektorien und Hiatus aufweisen. Auf diese Weise wurde der Fokus auf den Ausstellungsakt als solchen gelenkt, der jedoch nicht dahingehend missverstanden werden sollte, als würde es darum gehen, dass jemand (etwa ein Kurator:innen- oder Künstler:innensubjekt) etwas schafft, indem diese Person Dinge zeigt, sondern darum, dass sich *in* und *durch* die Ausstellung – ihre Materialität, Medialität, ihre Affordanzen, Adressierungen etc. – etwas vollzieht und sich dadurch bzw. darin Verzeitlichungen, Habitualisierungen, Objekt-, Raum- und Körperwerdungsprozesse sowie Institutionalisierungen realisieren. Demnach entwickelte der Ansatz der Arbeit eine Herangehensweise, die es weiterführend gedacht ermöglicht, die jeweiligen entstehenden Verbindungen kritikabel zu machen und nach deren ästhetischen, epistemologischen und politischen Bedingungen, Qualitäten und Effekten zu fragen.

Fokussierte sich die Ausrichtung der Arbeit – zumindest im Hinblick auf die kapitelweise als Dialogpartnerinnen herangezogenen Ausstellungsprojekte bzw. Ausstellungssituationen – hauptsächlich auf die letzten Jahre bzw., um genauer zu sein, auf den schmalen Zeitabschnitt zwischen 2017 und 2021, stellt sich vor diesem Hintergrund nicht zuletzt auch die Frage nach einer Übertragbarkeit bzw. Anschlussfähigkeit des vorgeschlagenen Modells sowie der damit einhergehenden Methode. Hierzu lässt sich ausblickhaft sagen, dass die entwickelte Parametrisierung zwar ausgehend von zeitgenössischen Projekten herausgearbeitet wurde, diese jedoch eine vielfache Übertragung erlaubt: Sowohl im Hinblick auf gegenwärtig realisierte Kunstausstellungen, die Kunst anderer ›Epochen‹ behandeln, auf historisch weit zurückliegende Ausstellungsprojekte sowie auch – im größeren Maßstab – hinsichtlich Ausstellungsprojekten, die sich nicht auf Kunst beziehen. In welchem Kontext wir uns aber auch immer bewegen: Der Ansatz der Arbeit bietet insbesondere für Diejenigen Impulse und Umdenkmanöver, die ein Interesse an Ausstellungen und ihren ästhetischen, epistemologischen oder politischen Potentialen bringen – seien es Diejenigen, die sich als Ausstellungspraktiker:innen begreifen, Diejenigen, die auf Ausstellungen als Formen im Zuge ihres künstle-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rischen Tuns angewiesen sind oder Diejenigen, die Ausstellungen besuchen und womöglich nach weiteren Formen suchen, wie *über* aber auch *mit* Ausstellungen gesprochen werden kann.

Mit dem Modul OBJEKT _ KONFIGURIEREN wurden Entitäten bzw. ›Akteure‹ ins Blickfeld gerückt, die sich im Kontext von Ausstellungen in einer Aktivität zeigen: von Kunstwerken und Katalogen, über Vitrinen und Sockel bis hin zu QR-Codes reichend. Hierbei stand vor allem der Gedanke im Fokus, dass ›Objekte-in-Ausstellungen‹, *per se* mit Ambiguitäten hantierend, nicht in einem essentialistischen Sinne zu begreifen sind, sondern als Resultate von wechselseitigen Konfigurierungen hervorgehen. Damit stellte das Kapitel die Performativität von Ausstellungssituationen heraus. Darüber hinausgehend diskutierte das Modul die Ausstellung, im Anschluss an das Konzept Bruno Latours, ausführlicher als eine Existenzweise ([EXP]OSITION), um damit den Fokus auf die Bedingungen dessen zu lenken, wie Objekte-in-Ausstellungen zu ebenjenen werden (können) und was diese Objekte schließlich ausmacht: das Spezifische ihrer Agenzialität als ›Quasi-Objekte‹. Auf diese Weise wurde ein Zugriff erarbeitet, der Ausstellungen ihre eigenen Modalitäten zuspricht, die Objekte als ›Relata‹ in ihren Positionen hervorbringen, gleichzeitig aber stets von Metastabilisierungsmomenten durchzogen sind, die eigene Logiken und Handlungsweisen sowohl bedingen als auch produzieren.

Das Modul SETTING _ VERRÄUMLICHEN setzte sich in erster Linie mit Ausstellungssituationen ausgehend von ihren sowohl architektonischen als auch topografischen Faktoren auseinander. Ansetzend bei »Critical Zones«, einem hybriden Ausstellungsprojekt des ZKM Karlsruhe (2020), warf das Kapitel Fragen im Hinblick auf Lokalisierungen von Ausstellungen auf und zeichnete ein polyvalentes Verhältnis vor, das deutlich machte, dass sich die Frage nach dem Raum im Kontext von Ausstellungen als multiskalar gestaltet. So wurde im Zuge dessen die kulturwissenschaftliche sowie -historische Dimension des Raumbegriffs thematisiert und von dort aus aufgezeigt, dass Ausstellungen in Verortungsfragen eingebettet sind, die sowohl Momente des Geografischen, des Geopolitischen, des Sozialen und des Architektonischen betreffen, zugleich aber darüber hinaus gehen bzw. jene Fragen in einer Verflechtung aufgreifen. Das Kapitel stellte heraus, dass das Sprechen über Ausstellungen nicht in einem containerhaft begriffenen Raumverständnis aufgehen kann und machte im Zuge dessen den Begriff des Settings fruchtbar, der es ermöglicht, zum einen unterschiedliche Ebenen wie die der Lokalisierung, der architektonischen Situation und des Displays in den Fokus zu rücken, zum anderen aber jegliche räumliche Formationen allem voran als dynamisch, situativ und prozesshaft zu begreifen und folglich von Verräumlichungen zu sprechen. So ermöglicht der Begriff des Settings das Herausstellen von Ausstellungen in ihrer Qualität, das ›Glatte‹ und das ›Gekerbte‹ (mit Deleuze und Guattari gesprochen) unentwegt zu

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

überlagern. Indem unterschiedliche Formate herangezogen und auf die Thematik von Skalierungen, Entgrenzungen und Überlagerungen hin befragt wurden, konnte die situative Prozesshaftigkeit von Ausstellungen betont werden, ohne dabei jedoch eine strikte Typologisierung vorzunehmen, sondern viel eher den singulären Charakter von Settings – die damit einhergehenden Arrangements, Grenzziehungen aber auch Verdichtungssituationen und Choreografien – herausarbeitend.

Mit KÖRPER _ HERVORBRINGEN wurde die Thematik des Körpers bzw. des Leibes in den Vordergrund der Auseinandersetzung gerückt, indem zum einen die sich in der Ausstellung einstellenden Körpertechniken (der Habitus) und zum anderen die Momente von Intensitätserzeugung und Adressierung (die Affekte) fokussiert wurden. Zwei Ausstellungen heranziehend (»Ye Olde Food«, K21, Düsseldorf, 2019 und »Black & White«, Kunstpalast, Düsseldorf 2018), verfolgte das Kapitel die Frage, *inwiefern* respektive *wie* Ausstellungen Körperlichkeit produzieren. So orientierte sich der Text im Zuge dessen nach einem enaktivistischen Ansatz und griff Ausstellungen in ihren körperadressierenden und -hervorbringenden Gesten auf, insofern als wir als Leibkörper, die nicht unabhängig von ihren Milieus betrachtet werden können, einer Ansprache unterzogen sind. Demnach erfolgte eine explizite Auseinandersetzung mit Körpersinnen bzw. Sinnesmodalitäten, die es uns erlaubt hat, Ausstellungen als affektive und Wahrnehmungssituationen erzeugende Milieus aufzufassen. Damit einhergehend wurde die sozioökologische Dimension der Körperproduktion im Kontext von Ausstellungen herausgestellt, die im Zuge einer Auseinandersetzung mit Normierungen erfolgte und es auf diese Weise ermöglichte, nicht nur die ästhetische, sondern auch die politische Dimension von Körperlichkeit adressierbar zu machen. Damit fokussierte das Kapitel die sensuelle Ebene von Ausstellungssituationen und entwickelte einen Zugriff, der sowohl Partizipationsformen und Involvierungen als auch Adressierungsmechanismen und Ausstellungsregime reflektier- und verhandelbar macht.

Im Modul PRÄSENZ _ ERSCHEINEN lag der Fokus der Auseinandersetzung auf der Beschäftigung mit Ausstellungen als Wahrnehmungssituationen, die stets Präsenzeffekte erzeugen und folglich mit solchen primär ›immateriell‹ verstandenen Phänomenen wie der Atmosphäre, der Stimmung und der Aura hantieren. Indem die Ausstellungssituation *Poor Magic* (»Blind Faith«, Haus der Kunst, München, 2018) dialogisch herangezogen wurde, griff das Kapitel die Thematik des Erscheinens auf, d.h. es wurde die Frage thematisiert, wie Präsenz respektive (mit Hans Ulrich Gumbrecht gesprochen) Präsenzeffekte, nicht zuletzt ausgehend von den unterschiedlichen Weisen des Sich-Zeigens von Objekten-in-Ausstellungen, erzeugt werden und ›sich zeigen‹. Mit Ansätzen von Martin Seel arbeitend entfaltete das Kapitel unterschiedliche Dimensionen des Erscheinens im Kontext von Ausstellungen – etwa das bloße, das atmosphärische und das artistische Erscheinen – und machte deutlich,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dass Ausstellungen stets mit Überlagerungen jener Dimensionen operieren und Oszillationsverhältnisse entstehen lassen. Demzufolge geht es nicht lediglich um die Konstellationen von bestimmten Objekten oder Akteuren, sondern allem voran auch um die Gegenwärtigkeiten erzeugenden Weisen ihres Erscheinens. Deshalb wurde im Laufe des Kapitels – in Analogie zu Horst Bredekamps Konzept des Bildakts – der Begriff des Ausstellungsakts herausgearbeitet, der es auf eine systematisierte Weise ermöglicht, die agentiell-performative Ebene von Ausstellungen zu fokussieren. Damit erlaubt dieser Ansatz es in den Blick zu nehmen, auf welche Weise Ausstellungssituationen jeweils aktiv respektive handelnd werden – und zwar ausgehend von einem Ausstellungsakt, der in dieser Arbeit triadisch herausgearbeitet wurde: bezogen auf die Ebenen der Affordanz (Handlungsangebotscharakter in Umgebungen), der Affektion (materielle Eigenaktivität) sowie der Konstituierung (Normierung, Habitualisierung) *in* und *durch* Ausstellungen.

Das Modul ZEITLICHKEIT _ RHYTHMISIEREN setzte sich mit temporalen Strukturen von Ausstellungen auseinander und thematisierte die Produktion von Zeitverhältnissen. Hierbei wurden vor allem zwei Ausstellungssituationen als Dialogpartnerinnen herangezogen: *Nightlife* (Berlin 2018; Basel 2019) sowie »Ye Olde Food« (K21, Düsseldorf, 2019). So wurden zum einen institutionelle Praktiken von Verzeitlichungen, bezogen etwa auf Öffnungszeiten, Laufzeiten und Turnusse ins Blickfeld gerückt, und zum anderen die ›Eigenzeitlichkeiten‹ von Ausstellungen als ein entscheidendes Moment herausgearbeitet. Als ein zentrales Element dessen wurde insbesondere der Begriff der Chronoferenz fruchtbar gemacht, der es vermag, Ausstellungen als pluritemporale Ereignisse aufzufassen, die unterschiedliche Zeitreferenzen überlagern und stets neue Verhältnisse und Faltungen produzieren. Temporal betrachtet – so die Schlussfolgerungen des Kapitels – gestalten sich Ausstellungen folglich schon immer auf eine Weise, die mit Intervallisierungen operiert: Ausstellen geht demzufolge mit einem Aussetzen einher, aber auch mit einem Einbrechen, Ereignen, Pausieren und Überlagern. Um jene Prozesse und Effekte des Intervallisierens aufzugreifen, schlug das Kapitel deshalb vor, das Rhythmisieren als eine Praktik zu adressieren, die all jene Momente des Verzeitlichens ins Blickfeld rückt und dabei ganz entscheidend die temporalen Spannungen und Strukturen markiert.

REFERENZ _ INSTITUTIONALISIEREN griff als Modul die Ebene des Institutionellen auf und thematisierte, ausgehend von der Ausstellung »Dynamische Räume« (Museum Ludwig, Köln, 2020), Prozesse von Verweisproduktionen sowie dessen Zirkulationen. Das Kapitel ging der Frage nach, auf welche Weise Ausstellungsprojekte Bezugssysteme adressieren sowie produzieren und nicht zuletzt als Verhandlungsmomente von Ordnungen und Strukturen begriffen werden müssen. Im Zuge dessen rückte die Thematik der Institutionskritik in den Vordergrund, begleitet von Überlegungen, wie diese – zunächst als eine historische Erscheinung

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verstanden – aktualisiert und erneut fruchtbar gemacht werden kann. Demzufolge rückten solche Ansätze wie etwa der des *New Institutionalism* und des *Post-Curatorial* in den Fokus und markierten einige grundlegende Problem- und Umbaustellen. Darüber hinaus wurde im Kontext dessen die Thematik von Macht zu einem expliziten Diskussionsmoment, das insbesondere mit dem Begriff des Dispositivs verhandelt wurde und demzufolge – u.a. im Anschluss an Michel Foucault – der ›dispositionale‹ Charakter von Ausstellungen herausgestellt. Damit zusammenhängend wurde die Thematik der Wissensproduktion in den Fokus gerückt und hierbei der Gedanke stark gemacht, dass Ausstellungen in unterschiedlichen Variationen und Explizitheitsgraden nicht zuletzt auch epistemisch agieren. Vor jenem Hintergrund sowie unter Einbezug des Begriffs der epistemischen Gewalt wurde des Weiteren die Thematik des Dekolonialisierens sowie des Dekanonisierens als eine produktive Taktik einer kritischen Reflexion herausgearbeitet. Diesem Gedanken folgend wurde schließlich vorgezeichnet, was Kritik heute heißen kann sowie die Notwendigkeit bzw. Produktivität dessen markiert, Ausstellung im Kontext des Politischen zu verorten sowie die damit einhergehenden Umdenkmanöver und Handlungsmöglichkeiten neuversammelnd auszuhandeln.

Das Modul INTIMITÄT _ EXPONIEREN bestimmte Ausstellungen ausgehend von Situationen, die stets Faltungen von Innen und Außen produzieren. Was in Ausstellungen passiert, ist folglich ein stetiges Kippspiel zwischen Zeigen und Sich-Entziehen, Exponieren und Verbergen. Ausgehend von der Ausstellung »Test Chamber: Isolation« (Nails Projectroom, Düsseldorf, 2020) wurde die ›faltende‹ Geste von Ausstellungen diskutiert, die als eine doppelte begriffen werden muss: als eine deklamatorisch zur Schau stellende – eine extime –, sowie eine innig-verbergende – eine intime Geste. Im Zuge dessen wurde herausgearbeitet, dass uns in Ausstellungen stets etwas widerfährt, was sich dann in einer Nachträglichkeit als ›intim‹ zeigt. Wir werden angesprochen, überwältigt, affiziert und kommen als Subjekte, als ›Resultate‹ jener Widerfahrnisse, die sich in Ausstellungen auf eine zugleich selbstreflexive Weise ereignen. Ausstellungen erzeugen demnach, wie mit Bernhard Waldenfels' Ansatz erarbeitet, aufklaffende Momente des Pathischen, auf die ›wir‹ dann als ›wir‹ überhaupt erst antworten können. Und eben jenes zwiefältige Verhältnis von ereignishafter, quasi-nachträglicher Subjektproduktion einerseits und der Position der Fremderfahrung andererseits griff das Kapitel im letzten Teil auf, indem die Figur der *différance* mit Relationalität und Alterisierung zusammengeführt wurde. Auf diese Weise ermöglichte es der vorgeschlagene Zugriff Ausstellungen als subjektivitätsgenerierende Situationen bzw. Phänomene zu beschreiben, die sich insofern von anderen Erfahrungsmodi unterscheiden, als sie die Erfahrung und Verhandlung dessen selbst zu einem ›exponierenden‹ Ausstellungsmoment machen.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Um Prozesse des aufeinander einstimmenden Versammelns ging es letztlich explizit im Modul AGENCEMENT _ MATERIALISIEREN. Hierbei wurde, unter dem Rückgriff auf die Ausstellung »Down to Earth« (Gropius Bau, Berlin, 2020), die Figur des Netzwerks diskutiert und die Notwendigkeit herausgestellt, Ausstellungen als Resultate von Relationierungen zu begreifen, die nicht lediglich Subjekte und Objekte im tradiert-dichotomen Sinne umfassen, sondern medien- und materialökologisch verstanden werden müssen. Damit ging es dem Kapitel in erster Linie darum, Materialien als Akteure heranzuziehen sowie gleichzeitig die prozessontologische Dimension des ›Materialisierens‹ zu akzentuieren. Demnach bestand das Interesse des Kapitels nicht darin, Ausstellungen als ein Nebeneinander von autonomen Elementen und (eher beiläufigen) Einwirkungen zu begreifen, sondern ihre intraaktiven und intraagierenden Kapazitäten herauszuarbeiten. So wurden im Zuge dessen die sog. Akteur-Netzwerk-Theorie und Ansätze des *New Materialism* diskutiert und kritisch reflektiert sowie – in Anlehnung an Deleuze und Guattari – der Begriff des Agencements (dt. Gefüge) herangezogen und mit dessen Hilfe das konfigurale Agieren in Ausstellungen herausgearbeitet. Damit entwickelte das Kapitel einen Zugang, der es ermöglicht, Konstellationen in einem ökotechnologisierenden Sinne adressierbar und kritisch verhandelbar zu machen. Demnach konnte aufgegriffen werden, dass Ausstellungen bestimmten technologischen Bedingungen – Prozessen eines wechselseitigen Einstellens – unterliegen und diese zugleich selbst miterzeugen. Doch erlaubte es der Begriff Agencement, der, wie das Kapitel zeigte, solche Prozesse wie das Territorialisieren und das Deterritorialisieren, das Codieren und das Decodieren umfasst, Ausstellungen nicht lediglich als ›maschinisch‹ verstandene Assemblagen zu denken, sondern gleichzeitig die stets präsente Ebene des Begehrens zu berücksichtigen. So konnten Ausstellungen als maschinische Versammlungen beschrieben werden, die jedoch unabdingbar von einer affektiven Dimension begleitet werden. Dadurch wurde eine Lesart entwickelt, die es vermag, Momente von Relationen, Intraaktionen und Justierungen zu thematisieren und zugleich nach den Qualitäten und Implikationen dessen zu fragen: Welche Infrastrukturen, Materialprozesse und Akteure (als ›metastabilisierte Resultate‹) beteiligen sich an einer Ausstellung, welche Konstellationen entstehen dabei und welche Effekte ziehen diese schließlich nach sich?

Mit den acht Modulen wurde ein Zugriff erarbeitet, der die acht Konfigurationen gleichrangig (und nicht-chronologisch oder konsekutiv aufeinander aufbauend) betrachtet und durch die Aufteilung sowohl eine jeweils anders gewichtete Fokussierung vornimmt, als auch insofern eine Porösität bedingt, als die Module stets aufeinander verweisen und Querverbindungen entstehen lassen, sodass sich im Zuge der Arbeit immer wieder *Zoom-In-* und *Zoom-Out-*Bewegungen vollzogen. Mit der Parametrisierung respektive der Modularisierung entwickelte die Arbeit eine Methode der Auseinandersetzung, die es eröffnet, Prozesse in unterschiedlichen

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Skalierungen in den Fokus zu rücken. Die Herausarbeitung von acht spezifischen Gespannen ermöglichte damit einen Umgang, der dazu beiträgt, dass die Ausstellung als ein ›synthetisches‹ Phänomen in ihren unterschiedlichen Nuancen und Ebenen – in ihren Metastabilisierungen – adressierbar gemacht werden kann. Je nach Begehr und Bestreben der jeweiligen Auseinandersetzung bietet die Methode (ähnlich einem Mischpultregler) das Fokussieren einer bestimmten Konfiguration und damit ein Sensitiv-Werden für die Unterscheidbarkeit zwischen verschiedenen Ebenen bzw. Skalen. So lassen sich mit dem entwickelten Zugriff Ausstellungsprojekte in ihren jeweiligen Spezifika aufgreifen, indem unterschiedliche Konstellationen der Module herangezogen werden können. Macht sich an einem Projekt beispielweise die affektive Ebene besonders stark bemerkbar, die zugleich mit einem auffälligen Display einhergeht, bietet die Überkreuzung der Module *Körper_Hervorbringen* und *Setting_Verräumlichen* ein Gespann, das die jeweiligen Aspekte fokussiert zu thematisieren erlaubt. Folglich ermöglicht das vorgestellte Modell ein variables Konfigurieren von Parametern, je nachdem, welche Momente adressiert werden sollen bzw. präsent werden. Und obgleich klar ist, dass die Trennungen an vielen Stellen als heuristische aufgefasst werden müssen und sich stets inhaltliche Interferenzen bilden, besteht die Produktivität der vorgeschlagenen Methode gerade darin, dass diese die unterschiedlichen Ebenen bzw. Aspekte sichtbar macht. Zwar schließt die entwickelte Konfigurierung eine Erweiterung um weitere Parameter nicht aus und legt zugleich nahe, dass auch andere Weisen der Versammlung und Parametrisierung denkbar wären, jedoch bietet sie – im Verständnis der Ausstellung als einer Existenzweise – eine (›intra-aktive‹) ›Matrix‹, die jedwede Momente im Kontext von Ausstellungen adressierbar zu machen erlaubt, zugleich aber auch Agilität zulässt. Weisen die Module einerseits insofern eine starke Interrelation auf, als in den Kapiteln immer wieder auf die Überkreuzungen mit anderen Modulen verwiesen wird, gestalten sie sich andererseits jedoch dahingehend als ›autonom‹, als sie eine deutlich konturierte Gewichtung vornehmen, die jeweils für sich beansprucht einen produktiven Zugriff auf Ausstellungen zu ermöglichen.

Inwiefern sich der herausarbeitete Ansatz weitergreifend gedacht als fruchtbar oder gar unabdingbar erweisen kann, wird deutlich, sobald wir uns explizit der gegenwärtigen Situation im Bereich von Ausstellungen zuwenden, denn spätestens seit 2020 (d.h. überwiegend, jedoch nicht ausschließlich pandemiebedingt) lassen sich deutliche Verschiebungen nachzeichnen, die einen paradigmatischen Charakter annehmen. Diese machen sich allem voran im Aufkommen der ›digitalen‹ Formate bemerkbar. Doch würden wir zu einem gravierenden Kurzschluss gelangen, wenn wir die Kontexte der Digitalisierung als eine medial-technologische Beiläufigkeit auffassen würden, denn für Kunst und ihre Präsenzformen – d.h. also ganz primär auch für Ausstellungen – zieht die Digitalisierung (auch wenn sie, diskursiv betrachtet, bei Weitem kein Novum darstellt) ganz grundlegende Transformations-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bewegungen nach sich. So stellen sich im Zuge dessen gewichtige Fragen im Hinblick darauf, wie Ausstellungen aufgefasst werden können, wenn diese als Online-Formate oder als Hybride konzipiert und ›erfahren‹ werden. Die hier entwickelten Parameter heranziehend wird deutlich, dass es sich um Umdenkmanöver auf unterschiedlichen Ebenen handelt. Ob wir uns also mit der Frage nach der körperlich-affektiven Involvierung, nach Körpertechniken und Habitualisierungen, nach temporalen Strukturen, nach der Atmosphäre, dem Setting oder der Partizipation im Sinne eines Ressourcenzugangs beschäftigen: Schnell wird deutlich, dass die bisweilen tradierten Aspekte und ›Faktoren‹ von Ausstellungen eine Transformation erfahren, die einige grundlegende Neuverhandlungen notwendig machen. Was kann es beispielsweise etwa heißen, *in* einer Ausstellung zu sein, wenn der Ausstellungsbesuch von Zuhause aus, auf dem Laptop abläuft? Welche Implikationen zieht dies wiederum im Hinblick auf die Szenografie bzw. das Display nach sich? Was kann bzw. muss mithin als Setting ins Blickfeld rücken? Und was heißt es für die Ebene der ›ästhetischen Erfahrung‹ im Kontext von Kunst, wenn Affizierungen etwa auf die audiovisuelle Ebene des Bildschirms zurückgeführt werden oder KI-generiert, in Echtzeit passieren und eine ›andere‹ Form von Nicht-Wiederholbarkeit ins Spiel bringen? Was kann dann Rezipieren, Zeigen und Sich-Zeigen heißen? Wie sich in den skizzierten Fragen andeutet, finden momentan einige Neuausrichtungen statt, die sowohl das soziale Miteinander grundsätzlich betreffen als auch die Ebene dessen, wie Kunst überhaupt[2], und ganz konkret, wie Ausstellungen agieren und begriffen werden können oder sogar müssen. Doch erschöpfen sich die gegenwärtigen Verschiebungen nicht lediglich mit dem Begriff des Digitalen bzw. des Postdigitalen – d.h. der Online-Praktiken reflektierenden Dimension –, sondern zeigen sich in einem weitgreifenden Spektrum an Umdenkbewegungen. So lassen sich aktuell vielfältige Diskussionsstränge verzeichnen, die eine erneute kritische Schärfung im Hinblick darauf initiieren, was Institutionen tun, wen/was sie in welcher Form repräsentieren und welche Aufgabe derweilen der Kunst zukommen kann. Im Zuge dessen finden Umwälzungen statt, die sich einerseits um eine kritische Reflexion von Repräsentationspolitiken bemühen, andererseits aber teils Gefahr laufen, in eine stellvertretende Identitätspolitik abzurutschen, die der Bedeutsamkeit der Thematik durch voreilige und kurzgreifende Repräsentationslogiken oder ›Umkehrungen‹ an produktiver Schärfe nimmt. Umso entscheidender wird aber an dieser Stelle die Frage, wie Ausstellungen, die – wie im Verlaufe der Arbeit ausgiebig entfaltet wurde – nicht mit der Institution des Museums kongruent sind, die Chancen nutzen können, die aufkommenden Fragen zu verhandeln. Bemerkbar macht sich die

2 Als Beispiel kann hier etwa die um 2020/21 vieldiskutierte Thematik von NFT (Echtzeitzertifizierung digitaler Dateien) sowie der damit einhergehenden Frage nach Verbreitung, Zirkulation und Handel mit ›digitaler‹ Kunst angeführt werden..

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den Ausstellungen zukommende Potentialität nicht zuletzt auch an den Diskussionen von Ausstellungsformen und -formaten. So wirft etwa das *Kunstforum International* im Band 271 (Nov./Dez. 2020) die Frage nach der Zukunft der Biennale als Format auf. Was vermögen solche ›Giganten‹ wie die *Venedig Biennale* als Form? Welche tradierten Vorstellungen werden nach wie vor damit reproduziert, welche Herausforderungen aber vielleicht auch Möglichkeiten eines Umdenkens und Neuausrichtens zeichnen sich ab? Auch die 2022 stattgefundene *documenta fifteen*, die erstmalig von einem (Künstler:innen-)Kollektiv – *ruangrupa* (Jakarta) – kuratiert wurde (vgl. Documenta und Museum Fridericianum 2023), zeugte von dem Versuch, strukturelle Verschiebungen zu initiieren, die sowohl die Ebene des ›Ausstellungsmachen‹ im Sinne der kuratorischen Positionen neuauslegen und zum ersten Mal jene Aufgabe einem Kollektiv von Künstler:innen und Kreativen überantworten, als auch direkt die Ebene dessen betreffen, als was die Großausstellung aufgefasst werden soll.[3]

Doch sind es bei weitem nicht nur (und vor allem nicht in erster Linie) die Großformate, die gegenwärtig Verschiebungen vornehmen. So lassen sich im Kontext von Off-Räumen zahlreiche Projekte und Ansätze anführen, die die Logiken und Strukturen etablierter Formate kritisch in Frage stellen und Dynamiken vorzeichnen, die gleichzeitig viel stärker in der Lage sind, auf gegenwärtige Bewegungen zu reagieren bzw. diese überhaupt erst in Gang zu bringen. Ob Räume, die von Kunstwissenschaftler:innen organisiert werden, Künsler:innen oder ›hybriden‹, d.h. interdisziplinär denkenden und arbeitenden Kollektiven[4]: Hier passieren Dinge, die in der Lage sind nicht zuletzt auch solche Momente auszuhandeln, die sich gerade bei großen Institutionen als blinde Flecken oder aber als forcierte Mechanismen erweisen.

Die Skizze einiger gegenwärtiger Bewegungen führt uns erneut zu dem Gedanken zurück, dass Ausstellungen als solche nicht lediglich Präsentationsformen sind, sondern ganz entscheidend mitprägen, welche Fragen und in welcher Form diese Fragen aufgeworfen werden. Als Existenzweise generieren Ausstellungen folglich ganz spezifische Zugänge zur ›Welt‹ bzw. ›Existenzwelten‹. Was sie dabei allem voran auszeichnet, ist das Moment der Selbstreflexivität, die sie stets begleitet. So werden Fragen nicht nur aufgeworfen, sondern das Aufwerfen als solches wird ebenfalls markiert, was schließlich einen der entscheidendsten Momente der Potentialität und Handlungskraft von Ausstellungen ausmacht. Wie die aktuellen Tenden-

3 Wurde zur Zeit des Verfassens dieses Kapitels (2021) in erster Linie vermutet, dass die Thematik des Kollektiven sowie der geografischen Verschiebung den zentralen Aspekt von *documenta fifteen* ausmachen würden, hatte sich der tatsächliche Diskurs im Kontext der ausgelösten Antisemismus-Debatte entschieden verschoben, generierte dadurch aber ganz andere, sehr gewichtige Fragen danach, worin die Vermögen, aber auch die Unvermögen oder radikal problematische Gesten von Ausstellungen bestehen können. Siehe hierzu z.B. Krischke 2022.

4 Für den Raum Düsseldorf sind hier exemplarisch etwa »Nails Projectroom« zu nennen, »Bloom«, »Reinraum e.V.«, »Sonne und Solche«, »INTER-« und »Salat«.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zen zeigen, befinden sich momentan einige recht grundlegende Momente in einem Umbruch respektive einer Transformation und um eben jene Momente nicht lediglich als beiläufige Effekte zu deklarieren und die Chance einer kritischen Reflexion (und Diffraktion) fruchtbar zu machen, bedarf es einer Annäherung, die neuralgische Stellen einerseits zu markieren und andererseits aber auch neu zu verhandeln erlaubt. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich ein (Mit-)Handeln in der Existenzweise Ausstellung auf eine polyvalente Weise als produktiv ab – sei es wissenschaftlich, handlungspolitisch, künstlerisch oder kuratorisch. Was vermögen Ausstellungen auch künftig und wo (und vor allem wie) können ›wir‹ dabei ansetzen?

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Quellenverzeichnis

»ausstellen« (2021). In: Goethe-Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21. https://woerterbuchnetz.de/?sigle=GWB#1 (letzter Zugriff: 19.09.2021).

»Exponat« (1993). In: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/wb/Exponat (letzter Zugriff: 30.08.2021).

»exponiert« (1993). In: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/wb/etymwb/exponiert (letzter Zugriff: 01.09.2021).

»Exposition« (1993). In: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/wb/Exposition (letzter Zugriff: 14.04.2023).

»Falte« (2000). In: Lexikon der Geowissenschaften. https://www.spektrum.de/lexikon/geowissenschaften/falte/4543 (letzter Zugriff: 12.03.2021).

»Interferenz« (1998). In: Lexikon der Physik. https://www.spektrum.de/lexikon/physik/interferenz/7326 (letzter Zugriff: 08.04.2023).

»Kunstausstellung« (2021). In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie, 20.02.2021. https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Kunstausstellung&oldid=209044330 (letzter Zugriff: 15.09.2021).

»Objekt« (1993). In: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/wb/Objekt (letzter Zugriff: 30.08.2021).

»Präsenz« (2021). In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21. https://www.woerterbuchnetz.de/DWB (letzter Zugriff: 03.09.2021).

»Referenz« (1993). In: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. https://www.dwds.de/wb/Referenz (letzter Zugriff: 27.08.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Setting« (2021). In: Oxford Languages. https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=setting+etymology (letzter Zugriff: 01.06.2021).

»Setting« (2021a). In: Online Etymology Dictionary. https://www.etymonline.com/word/setting (letzter Zugriff: 01.06.2021).

40 Grad Urban Art (2020): 40 Grad Urban Art. https://40grad-urbanart.de/40tage-40grad/ (letzter Zugriff: 15.06.2020).

701 Kunst (2023): Strauss ist raus. https://701kunst.de/strauss-ist-raus/ (letzter Zugriff: 05.04.2023).

Adelung, Johann Christoph (1774–1786): Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart. Leipzig.

Adler, Hans (Hg.) (2002): Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Würzburg.

Adorno, Theodor W. (2003): Negative Dialektik. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Adorno. Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt a.M., S. 7–412.

Adorno, Theodor W. (2003a): Der Essay als Form. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Adorno. Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Bd. 11, Frankfurt a.M., S. 9–33.

Agamben, Giorgio (2008): Was ist ein Dispositiv? Zürich.

Ahmed, Sara (2008): Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the New Materialism. In: European Journal of Women's Studies 15, S. 23–39.

Aihwa, Ong/Collier, Stephen J. (Hg.) (2004): Global Assemblages. Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems. Hoboken.

Akademie der Bildenden Künste München (2023): SUPERmARKT – Frische Lieferung. https://www.adbk.de/de/aktuell/aktuell-kategorieblog/2845-supermarkt-frische-lieferung.html (letzter Zugriff: 03.04.2023)

Alaimo, Stacy/Hekman, Susan (Hg.) (2008): Material Feminisms. Bloomington.

Alder, Barbara/Brok, Barbara den (2012): Die perfekte Ausstellung. Ein Praxisleitfaden zum Projektmanagement von Ausstellungen. Bielefeld.

Alloa, Emmanuel (Hg.) (2011): Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie. München.

Alloa, Emmanuel (2011a): Der Aufstand der Bilder. In: Ders. (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie. München, S. 9–44.

Anderson, Benedict (2005): Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt a.M./New York.

Angerer, Marie-Luise (2017): Affektökologie: Intensive Milieus und zufällige Begegnungen. Lüneburg.

Angerer, Marie-Luise/Bösel, Bernd/Ott, Michaela (Hg.) (2014): Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics. Zürich/Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Appadurai, Arjun (1986): Introduction: Commodities and the politics of value. In: Ders. (Hg.): The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective. Cambridge, S. 3–63.

Arendt, Hannah (2003): Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß. In: Ursula Ludz (Hg.): Hannah Arendt. Was ist Politik? München/Zürich.

ARGE Schnittpunkt (Hg.) (2013): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Stuttgart.

Ariés, Philippe (1990): Geschichte der Kindheit. München/Wien.

Arnheim, Rudolf (1977): Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln.

Art Basel (2021): Online Viewing Rooms since 2020. https://www.artbasel.com/ovr (letzter Zugriff: 15.09.2021).

Auerbach, Erich (1967): Figura. In: Fritz Schalk (Hg.): Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie. Bern/München, S. 55–92.

Augé, Marc (1994): Orte und Nicht-Orte. Frankfurt a.M.

Augustinus, Aurelius (1888): Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Leipzig.

Austin, John L. (1975): How to Do Things with Words. Cambridge/Mass.

Avanessian, Armen (2015): Prolog. In: Graham Harman: Das vierfache Objekt. Berlin, S. 7–10.

Avtonomi Akadimia. (2020): Avtonomi Akadimia. http://avtonomi-akadimia.net/event/avtonomi-akadimia-academy-of-transformation-at-down-to-earth-in-martin-gropius-bau/ (letzter Zugriff: 25.12.2020).

Bachelard, Gaston (1987): Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Frankfurt a.M.

Bachtin, Michail M. (1985): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M.

Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Frankfurt a.M.

Bachtin, Michail M./Lachmann, Renate (Hg.) (1987): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a.M.

Bacon, Francis (1905): Of Friendship. In: Ders.: The Essays or Counsels Civil and Moral and The New Atlantis of Francis Lord Verulam. London, S. 114–124.

Badiou, Alain (1985): Peut-on penser la politique? Paris.

Badiou, Alain (1994): Gilles Deleuze. The Fold: Leibniz and the Baroque. In: Constantin V. Boundas/Dorothea Olkowski (Hg.): Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy. New York/London, S. 51–69.

Badiou, Alain (2003): Über Metapolitik. Zürich/Berlin.

Bal, Mieke (1996): Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis. New York.

Bal, Mieke (2002): Das Subjekt der Kulturanalyse. In: Dies./Thomas Fechner-Smarsly/Sonja Neef (Hg.): Kulturanalyse. Frankfurt a.M., S. 28–43.

Bal, Mieke (2006): Kulturanalyse. Frankfurt a.M.

Bal, Mieke (2020): Exhibition-ism: Temporal Togetherness. Aarhus/Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Balke, Friedrich (2012): Einführung. In: Ders./Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.): Die Wiederkehr der Dinge. Berlin, S. 7–18.

Balke, Friedrich (2021): GRK Das Dokumentarische. Exzess und Entzug: https://das-dokumentarische.blogs.ruhr-uni-bochum.de/ (letzter Zugriff: 06.09.2021).

Ball, Andrew (2018): Assemblage Theory by Manuel DeLanda. In: Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy, Heft 29, S. 241–247.

Barad, Karen (2003): Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: Signs: Journal of Women in Culture and Society. Vol. 28, No. 3, S. 801–831.

Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin.

Barad, Karen (2012a): Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit (dOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts, 100 Notizen – 100 Gedanken # 099). München.

Barad, Karen (2012b): Interview with Karen Barad. In: Rick Dolphijn/Iris van der Tuin (Hg.): New Materialism. Interviews & Cartographies. Michigan, S. 48–70.

Barker, Emma (1999): Contemporary Cultures of Display. New Haven/London.

Barker, George R. (1968): Ecological psychology: Concepts and Methods for Studying the Environment of Human Behavior. Stanford.

Bateson, Gregory (2017): Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt a.M.

Bayer, Natalie/Kazeem-Kamiński, Belinda/Sternfeld, Nora (Hg.) (2017): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin/Boston.

Becker-Lindenthal, Hjördis: Sokrates im Anthropozän. Gedanken zum Menschenmöglichen im Ausgang von Blumenberg und Valéry. S. 1–17. In: https://www.academia.edu/24499028/Sokrates_im_Anthropoz%C3%A4n_Gedanken_zum_Menschenm%C3%B6glichen_im_Ausgang_von_Blumenberg_und_Val%C3%A9ry?auto=download (letzter Zugriff: 30.08.2021).

Bedorf, Thomas (2010): Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz. In: Ders./Kurt Röttgers (Hg.): Das Politische und die Politik. Berlin, S. 13–37.

Bedorf, Thomas (2019): Emmanuel Levinas – Der Leib des Anderen. In: Ders./Emmanuel Alloa/Christian Grüny/Tobias Nikolaus Klass (Hg.): Leiblichkeit. Tübingen, S. 68–80.

Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hg.) (2010): Das Politische und die Politik. Berlin.

Beil, Ralf (Hg.) (2017): Never ending stories. Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte. Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg. Berlin.

Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.) (2006): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bender, Theo/Harpen Julius von (2013): »Setting«. In: Filmlexikon Uni Kiel. https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8234 (letzter Zugriff: 09.05.2021).

Benjamin, Walter (1990): Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt a.M.

Benjamin, Walter (2002): Der Autor als Produzent. In: Ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt a.M., S. 231–247.

Benjamin, Walter (2019): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin.

Benjamin, Walter/Tiedemann, Rolf (Hg.) (1991): Benjamin: Gesammelte Schriften V, 1: Das Passagen-Werk. Frankfurt a.M.

Bennett, Jane (2010): Vibrant Matter. A Political Ecology of Things. Durham.

Bennett, Tony (1988): Exhibitionary Complex. In: new formations number 4, S. 73–102.

Benveniste, Émile (1974): Der Begriff des ›Rhythmus‹ und sein sprachlicher Ausdruck. In: Ders.: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. München, S. 363–374.

Berg, Karen van den (2010): Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums. In: Dies./Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Politik des Zeigens. München, S. 143–168.

Berg, Ronald (2008): Die ungleichen Brüder. In: Die Tageszeitung (taz), 22.10.2008. https://taz.de/Beuys-und-Warhol-zusammen/!5173963 (letzter Zugriff: 29.10.2019).

Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (2003): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a.M.

Berlant, Lauren (1998): Intimacy: A Special Issue. In: Critical Inquiry. Vol. 24, No. 2, S. 281–288.

Berliner Festspiele (2018a): Philippe Parreno. Rückblick auf eine zukünftige Ausstellung. https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_237340.html (letzter Zugriff: 30.08.2021).

Berliner Festspiele (2018b): Welt ohne Außen. https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_237909.html (letzter Zugriff: 12.09.2021).

Berliner Festspiele (2019): Welt ohne Außen/Programm. https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_237909.html (letzter Zugriff: 06.03.2019).

Berliner Festspiele (2020a): Down to Earth. https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_309206.html (letzter Zugriff: 01.03.2021).

Berliner Festspiele (2020b): Down to Earth. Programmübersicht. https://www.berlinerfestspiele.de/media/2020/immersion-2020/immersion20_downloa

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ds/immersion20_down_to_earth_programmuebersicht.pdf (letzter Zugriff: 25.12.2020).

Berliner Festspiele (2020c): Down to Earth | Recap. Youtube.com, 10.11.2020. https://www.youtube.com/watch?v=bDBKtQPNTSs (letzter Zugriff: 02.03.2021).

Berliner Festspiele (2023a): Immersion. https://www.berlinerfestspiele.de/de/immersion/start.html (letzter Zugriff: 06.04.2023).

Berliner Festspiele (2023b): Nachhaltigkeit https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/die-institution/nachhaltigkeit/projekte-nachhaltigkeit.html (letzter Zugriff: 06.04.2023).

Berliner Festspiele (Hg.) (2020): Down to Earth. Klima Kunst Diskurs Unplugged. https://issuu.com/berlinerfestspiele/docs/bfs_im20_dte_programmheft_rz_einzelseiten (letzter Zugriff: 25.12.2020).

Bertram, Georg W. (2016): Kunst. Eine philosophische Einführung. Stuttgart.

Bethmann, Stephanie/Helfferich, Cornelia/Hoffmann, Heiko/Niermann, Debora (Hg.) (2012): Agency. Weinheim/Basel.

Bianchi, Paolo (Hg.) (2007): Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I. In: Kunstforum International, Bd. 186, S. 42–245.

Bianchi, Paolo (2007a): Das ›Medium Ausstellung‹ als experimentelle Probebühne. In: Ders. (Hg.): Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I. Kunstforum International, Bd. 186, S. 44–55.

Bianchi, Paolo (2007b): Die Ausstellung als Dialograum. In: Ders. (Hg.): Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I. Kunstforum International, Bd. 186, S. 82–100.

Bies, Michael (2020): »Eigenzeit«. In: Michael Gamper/Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Ästhetische Eigenzeiten 16. Hannover, S. 87–94.

Bies, Michael/Gamper, Michael (2019): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der ersten Projektphase. Ästhetische Eigenzeiten 14. Hannover, S. 7–32.

Binder, Pat/Haupt, Gerhard (2021): Documenta fifteen. https://universes.art/de/documenta/2022 (letzter Zugriff: 17.05.2021).

Bishop, Claire (2004): Antagonism and Relational Aesthetics. In: OCTOBER 110, S. 51–79.

Bishop, Claire (2005): Installation Art. A Critical History. London.

Bishop, Claire (2012): Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London/New York, S. 207–215.

Bismarck, Beatrice von (2008): Display/Displacement. Zur Politik des Präsentierens. In: Jennifer John/Dorothee Richter/Sigrid Schade (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich, S. 69–84.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bismarck, Beatrice von (2012): Exhibition as Collective. In: Dies./Jörn Schafaff/Thomas Weski (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin, S. 289–306.

Bismarck, Beatrice von (2015): The Exhibition as Collective. In: Kai-Uwe Hemken (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld, S. 185–200.

Bismarck, Beatrice von (2016): Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zur kuratorischen Praxis. In: Kathrin Busch/Burkhardt Meltzer/Tido von Oppeln (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich/Berlin, S. 139–156.

Bismarck, Beatrice von (2021): Das Kuratorische. Leipzig.

Bismarck, Beatrice von (2022): The Curatorial Condition. London.

Bismarck, Beatrice von/Frank, Rike/Meyer-Krahmer, Benjamin/Schafaff, Jörn/Weski, Thomas (2014): Introduction. In: Dies. (Hg.): Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting. London, S. 7–10.

Bismarck, Beatrice von/Meyer-Krahmer, Benjamin (2019): Curatorial Things: An Introduction. In: Dies. (Hg.): Curatorial things (Cultures of the curatorial). London, S. 7–18.

Blanchot, Maurice (1969): L'entretien infini. Paris.

Blumenberg, Hans (2001): Sokrates und das ›objet ambigu‹. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes. In: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt a.M., S. 74–111.

Blumenberg, Hans (2001a): Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt a.M.

Blunck, Lars (2003): Between object & event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe. Weimar.

Bödeker, Till (2020): Sensorische Deprivation: In: Zwischen Wissenschaft & Kunst, 25.07.2020. https://wissenschaft-kunst.de/sensorische-deprivation/ (letzter Zugriff: 31.08.2021).

Bödeker, Till (2021): Till Bödeker. http://tillboedeker.art/ (letzter Zugriff: 10.04.2021).

Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München, S. 11–38.

Boehm, Gottfried (2007): Die ikonische Figuration. In: Ders./Maja Naef/Achatz von Müller/Gabriele Brandstetter (Hg.): Figur und Figuration. Paderborn, S. 33–52.

Boehm, Gottfried (2011): Ikonische Differenz. In: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik 1, S. 170–176. https://www.rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/glossar/ikonische-differenz.html (letzter Zugriff: 29.08.2021).

Boehm, Gottfried (2015): Wie Bilder Sinn erzeugen. Berlin.

Boehm, Gottfried (Hg.) (2006): Was ist ein Bild? München.

Böhler, Arno (2010): TheatReales Raumdenken. In: Thomas Erne/Peter Schüz (Hg.): Die Religion des Raumes und die Räumlichkeit der Religion. Göttingen, S. 35–52.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre. Frankfurt a.M.
Böhme, Gernot (2002): Synästhesie im Rahmen einer phänomenologischen Theorie der Wahrnehmung. In: Hans Adler (Hg.): Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Würzburg, S. 45–56.
Böhme, Gernot (2006): Architektur und Atmosphäre. München.
Böhme, Gernot (2019): Leib. Die Natur, die wir selbst sind. Berlin.
Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek.
Böhme, Hartmut (2019): Kulturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 191–207.
Bohrer, Heinz (1994): Plötzlichkeit. Das absolute Präsens. Frankfurt a.M.
Bollé, Michael (Hg.) (1988): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Ausst. Kat. Berlinische Galerie. Berlin.
Borsò, Vittoria (2004): Grenzen, Schwellen und andere Orte. ›… La géographie doit bien être au cœur de ce dont je m'occupe‹. In: Dies./Reinhold Görling (Hg.): Kulturelle Topographien. Stuttgart, S. 13–42.
Borsò, Vittoria (2015): Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: Stephan Günzel (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld, S. 279–296.
Borsò, Vittoria/Görling, Reinhold (Hg.) (2004): Kulturelle Topographien. Stuttgart.
Bourdieu, Pierre (1997): Der Tote packt den Lebenden. Hamburg.
Bourdieu, Pierre (2001): Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt a.M.
Bourriaud, Nicolas (2009): Relational aesthetics. Dijon.
Braidotti, Rosi/Hlavajova, Maria (Hg.) (2018): Posthuman Glossary. London/New York.
Brandl-Risi, Bettina/Wagner, Meike/Ernst, Wolf-Dieter (Hg.) (2000): Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge. München.
Brandstetter, Gabriele (2000): Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung. In: Bettina Brandl-Risi/Wolf-Dieter Ernst/Meike Wagner (Hg.): Figuration. Beiträge zum Wandel ästhetischer Gefüge. München, S. 247–264.
Braudel, Fernand (1982): The Wheels of Commerce. New York.
Braudel, Fernand (1986): The Perspective of the World. New York.
Brecht, Bertolt (1974): Arbeitsjournal. Frankfurt a.M.
Bredekamp, Horst (2011): Vorwort. In: Ders./John M. Krois (Hg.): Sehen und Handeln. Berlin, S. VII-X.
Bredekamp, Horst (2015): Der Bildakt. Berlin.
Bredekamp, Horst/Krois, John M. (Hg.) (2011): Sehen und Handeln. Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bredekamp, Horst/Lauschke, Marion (Hg.) (2011): John Michael Krois: Bildkörper und Körperschema. Berlin.

Breitwieser, Sabine/Museum der Moderne Salzburg (Hg.) (2015): Andrea Fraser. Ausst. Kat. Museum der Moderne, Salzburg. Ostfildern.

Brejzek, Thea/Mueller von der Haegen, Gesa/Wallen, Lawrence (2019): Szenografie. In: Stephan Günzel (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 370–385.

Brown, Matthew J. (2017): The Concept of ›Situation‹ in John Dewey's Logic and Philosophy of Science. matthewbrown.net, S. 1–16. https://www.matthewjbrown.net/professional/papers/situation-science.pdf (letzter Zugriff: 19.09.2021).

Brüderlin, Markus (1993): Das Bild der Ausstellung. The Image of the Exhibition. Ausst. Kat. Heiligenkreuzerhof. Wien.

Brüggemann, Viktoria/Bludau, Mark-Jan/Dörk, Marian (2020): Die Falte. Ein Denkraum für interaktive und kritische Datenvisualisierungen. In: Christof Schöch (Hg.): DHd 2020. Spielräume. Digital Humanities zwischen Modellierung und Interpretation. Konferenzabstracts. Hamburg, S. 114–116.

Brunner, Claudia (2016): Das Konzept epistemische Gewalt als Element einer transdisziplinären Friedens- und Konflikttheorie. In: Werner Wintersteiner/Lisa Wolf (Hg.): Friedensforschung in Österreich: Bilanz und Perspektiven. Klagenfurt, S. 38–53.

Brunner, Claudia (2018): Im Interview mit Thomas Mickan. Nachgefragt: Was ist epistemische Gewalt? In: W&F 2, S. 42–42.

Bryant, Levi (2009): Deleuze on Assemblages. In: Larval Subjects, 08.10.2009. https://larvalsubjects.wordpress.com/2009/10/08/deleuze-on-assemblages/ (letzter Zugriff: 03.01.2021).

Buchanan, Ian (2015): Assemblage Theory and Its Discontents. In: Deleuze Studies 9.3, S. 382–392.

Buchanan, Ian (2021): Assemblage Theory and Method: An Introduction and Guide. London u.a.

Buchloh, Benjamin H.D. (1990): Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969. In: Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Marie Luise Syring (Hg.): Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Köln, S. 86–99.

Buren, Daniel (1995): Über die Institutionen im System der Kunst. In: Ders.: Achtung! Texte 1967–1991. Dresden/Basel, S. 331–348.

Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (2020): Grenzgänger: Ausstellung Virtueller Raum mit NEW SCENARIO. https://www.burg-halle.de/hochschule/information/aktuelles/a/grenzgaenger-ausstellung-virtueller-raum-mit-new-scenario-paul-barsch-tilman-hornig/ (letzter Zugriff: 04.05.2020).

Burstcivil (2011): Claus Pias: Skalierungsprobleme. Youtube.com, 16.02.2011. https://www.youtube.com/watch?v=snjQ4r4QNTE (letzter Zugriff: 04.06.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Busch Kathrin/Dörfling Christina/Peters Kathrin/Szántó Ildikó (Hg.) (2018): Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten. Paderborn.

Busch, Kathrin (2016): Figuren der Deaktivierung. In: Dies./Burkhardt Meltzer/Tido von Oppeln (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich/Berlin, S. 15–36.

Busch, Kathrin (2019): Jean-Luc Nancy – Exposition und Berührung. In: Emmanuel Alloa/Thomas Bedorf/Christian Grüny/Tobias Nikolaus Klass (Hg.): Leiblichkeit. Tübingen, S. 339–353.

Busch, Kathrin/Meltzer, Burkhardt/Oppeln, Tido von (Hg.) (2016): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich/Berlin.

Busch, Kathrin/Meltzner, Burkhardt/Oppeln, Tido von (2016a): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich/Berlin, S. 7–10.

Buschmann, Heike (2010): Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Bielefeld, S. 149–169.

Buschmann, Renate (2006): Chronik einer Nicht-Ausstellung. between 1969–73 in der Kunsthalle Düsseldorf. Berlin.

Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a.M.

Butler, Judith (2004): Undoing gender. New York.

Butler, Judith (2006): Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a.M.

Butler, Judith (2010): Der Anspruch auf Gewaltlosigkeit. In: Dies.: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt a.M./New York., S. 153–170.

Butte, Maren/Maar, Kristen/McGovern, Fiona/Rafael, Marie-France/Schafaff, Joern (Hg.) (2015): Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance. New York.

Carus, Carl Gustav (1847): Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele. Pforzheim.

Carus, Carl Gustav (1982): Neun Briefe über Landschaftsmalerei [1831]. In: Ders./Gertrud Heider (Hg.): Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei. Leipzig/Weimar.

Castells, Manuel (1996): The Rise of the Network Society. Oxford.

Castells, Manuel (2001): The Internet Galaxy: Reflections on Internet, Business and Society. Oxford.

Centre Pompidou (2021): Qui sommes-nous? https://www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou/qui-sommes-nous (letzter Zugriff: 07.03.2021).

Certeau, Michel de (2015): Praktiken im Raum. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 343–353.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Chernyshova, Svetlana (2014): Das Laboratorium. Eine Annäherung an kuratorische Praktiken. [Unveröffentlichte Masterarbeit, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf].

Chernyshova, Svetlana (2019): Out of Touch. Zu Ambiguitäten der Berührung im Kontext von Miniatisierung technischer Medien. In: Oliver Ruf/Uta Schaffers (Hg.): Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren. Würzburg, S. 105–120.

Chernyshova, Svetlana (2021): Sensuelle Welten. Modalitäten des Sinnlichen in Settings zeitgenössischer Kunst. In: Stephanie Catani/Jasmin Pfeiffer (Hg.): Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität. Berlin, S. 117–138.

Chernyshova, Svetlana (2023): Compost the Posthuman! Von Parasiten, Netzwerken und Symbiosen: Das Anthropozän als technisches Milieu. In: Timo Skrandies/Romina Dümler (Hg.): Kunst im Anthropozän. Köln, S. 28–41.

Chun, Wendy Hui Kyong (2016): Updating to Remain the Same. Habitual New Media. Cambridge/Mass.

Ciric, Biljana (Hg.) (2020): From a History of Exhibitions towards a Future of Exhibition-Making. China and Southeast Asia. London.

Clark, Andy (1997): Being There: Putting Brain, Body and World Together Again. Cambridge.

Contemporary And (C&) (2021a): HERE AND NOW at Museum Ludwig – Dynamic Spaces. https://www.contemporaryand.com/magazines/here-and-now-at-museum-ludwig-dynamic-spaces/ (letzter Zugriff: 16.07.2020).

Contemporary And (C&) (2021b): We are. https://www.contemporaryand.com/magazines/we-are/ (letzter Zugriff: 15.07.2020).

Contemporary And (C&) (2021c): C&. https://contemporaryand.com/ (letzter Zugriff: 27.08.2021).

Coole, Diana H./Frost, Samantha (Hg.) (2010): New materialisms. Ontology, agency, and politics. Durham.

Crary, Jonathan (1999): Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture. Cambridge/London.

Crary, Jonathan (2002): Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt a.M.

Cullerton, Erin (2005): Blobjects: A Short History. In: Metropolis, 05.04.2005. https://metropolismag.com/projects/blobjects-a-short-history/ (letzter Zugriff: 29.08.2021).

Curtis, Robin/Glöde, Marc/Koch, Gertrud (Hg.) (2011): Synästhesie-Effekte: Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung. München.

Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.) (2009): Einfühlung: Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts. München.

Daraban, Adria (2017): Figuren des Fragmentarischen. Fragmentierung als ästhetisches Prinzip in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts. In: Eva von Engelberg-Dočkal/Markus Krajewski/Frederike Lausch (Hg.): Mimetische Prak-

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tiken in der neueren Architektur: Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung. Heidelberg, S. 168–181.
Daub, Adrian (2020): Zur Idee und Praxis eines queeren Kanon. In: KWI-BLOG, 11.05.2020. https://blog.kulturwissenschaften.de/zur-idee-und-praxis-eines-queeren-kanon/ (letzter Zugriff: 28.08.2021).
Davison, Graeme (1982): Exhibitions. In: Australian Cultural History: No. 2/3. Canberra, S. 5–21.
Debaise, Didier (2016): The Dramatic Power of Events: The Function of Method in Deleuze's Philosophy. In: Deleuze Studies. Vol. 10, No. 1, S. 5–18.
DeLanda, Manuel (1997): Netzwerke, Hierarchien und die Schnittstellen-Problematik/Meshworks, Hierarchies and the Question of the Interface. Bern.
DeLanda, Manuel (2006): Deleuzian Social Ontology and Assemblage Theory. In: Researchgate. https://www.researchgate.net/publication/297700098_Deleuzian_Social_Ontology_and_Assemblage_Theory (letzter Zugriff: 07.09.2021).
DeLanda, Manuel (2006a): Deleuzian Social Ontology and Assemblage Theory. In: Martin Fuglsang/Bent Meier Sorensen (Hg.): Deleuze and the Social. Edinburgh, S. 250–266.
DeLanda, Manuel (2016): Assemblage Theory. Edinburgh.
Deleuze, Gilles (1991): Was ist ein Dispositiv? In: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt a.M., S. 153–162.
Deleuze, Gilles (1992): Differenz und Wiederholung. München.
Deleuze, Gilles (1996): Fluchtlinien der Philosophie. München.
Deleuze, Gilles (1996a): Lust und Begehren. Berlin.
Deleuze, Gilles (1997): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a.M.
Deleuze, Gilles (1997a): David Hume. Frankfurt a.M./New York.
Deleuze, Gilles (2003): Die Methode der Dramatisierung. In: Ders./David Lapoujade (Hg.): Die einsame Insel. Frankfurt a.M., S. 139–170.
Deleuze, Gilles (2016): Francis Bacon: Logik der Sensation. Paderborn.
Deleuze, Gilles (2017): Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt a.M.
Deleuze, Gilles (2019): Das Aktuelle und das Virtuelle. In: Daniela Voss (Hg.): Gilles Deleuze & Claire Parnet: Dialoge. Berlin, S. 207–220.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1974): Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie. Bd. 1, Frankfurt a.M.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1983): Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. London.
Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1987): A Thousand Plateaus. New York.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992a): 1730 – Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden…. In: Dies./Günther Rösch (Hg.): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin, S. 317–422.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1996): Was ist Philosophie? Frankfurt a.M.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2004): A Thousand Plateaus. London.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2016): Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt a.M.
Déotte, Jean-Louis (2010): Das Museum ist kein Dispositiv. In: Carolin Meister/Dorothea von Hantelmann (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Berlin/Zürich, S. 79–98.
Derrida, Jacques (1988): Randgänge der Philosophie. Wien.
Derrida, Jacques (2003): Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Berlin.
Derrida, Jacques (2007): Berühren. Jean-Luc Nancy. Berlin.
Derrida, Jacques (2010): Das Tier, das ich also bin. Wien.
Derrida, Jacques/Engelmann, Peter (Hg.) (2015): Die Wahrheit in der Malerei. Wien.
Despret, Vinciane/Haraway, Donna/Harrasser, Karin/Solhdju, Katrin (2011): Stay Where the Trouble Is. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. Jg. 3, Heft 4/1: Menschen und Andere, S. 92–102.
Deuber-Mankowsky, Astrid (2011): Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. Jg. 3, Heft 04/1: Menschen und Andere, S. 83–91.
Dewey, John (2016): Kunst als Erfahrung. Frankfurt a.M.
Dewey, John/Boydston, Jo Ann (Hg.) (2008): The Later Works of John Dewey. Vol. 12 [1925–1953, 1938], Logic: The Theory of Inquiry. Carbondale.
Dewey, John/Krüger, Hans-Peter (Hg.) (1996): Die Öffentlichkeit und ihre Probleme. Frankfurt a.M.
Didi-Huberman, Georges (1982): Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris.
Didi-Huberman, Georges (1999): Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München.
Documenta und Museum Fridericianum (2023): Documenta fifteen. https://documenta-fifteen.de/ (letzter Zugriff: 14.04.2023).
Doetsch, Hermann (2004): Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität. In: Ders./Jörg Dünne/Roger Lüdeke (Hg.): Von Pilgerwegen, Blickpunkten und Schriftspuren. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive. Würzburg, S. 23–56.
Doherty, Claire (2006): New Institutionalism and the Exhibition as Situation. In: Protections Reader. Kunsthaus Graz, S. 172–178.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Döring, Daniela (2018): »Ausstellen«. In: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Bd. 2, Köln/Weimar/Wien, S. 69–92.

Döring, Daniela/John, Jennifer (2015): Museale Re-Visionen: Ansätze eines reflexiven Museums. In: Dies. (Hg.): Re-Visionen des Museums? Praktiken der Sichtbarmachung im Feld des Politischen. 58. Ausgabe der FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, S. 5–27.

Döring, Daniela/Strunge, Johanna (2020): A bis Z des Kuratierens. In: Wie Wissen ausstellen? Blog des Forschungskollegs ›Wissen | Ausstellen‹, 27.10.2020. http://wie-wissen-ausstellen.uni-goettingen.de/2020/10/27/a-bis-z-des-kuratierens-ein-unvollstaendiger-bericht-aus-der-praxis-in-drei-teilen-1-a-c-e-g-j-n-p-s-y/ (letzter Zugriff: 17.09.2021).

Dorn, Anja (2017): Rezension zur Publikation ›Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert‹. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 80, Heft 3, S. 448–461.

Drechsler, Maximiliane (1996): Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens 1775 und 1905. München.

Dubois, Philippe (2003): Plastizität und Film. Die Frage des Figuralen als Störzeichen. In: Oliver Fahle (Hg.): Störzeichen. Das Bild angesichts des Realen. Weimar, S. 113–136.

Duerr, Hans Peter (1990): Intimität. Der Mythos vom Zivilisationsprozess. Frankfurt a.M.

Dümler, Romina (2020): Im Video-Interview mit Janice Mitchell und Pamela Geldmacher zur Ausstellungen ›Mapping the Collection‹ und ›Dynamische Räume‹ im Museum Ludwig Köln. hhu.de, 13.07.2020 [Login-Bereich]. https://coenties-slip.phil.hhu.de/digital-output/ (letzter Zugriff: 27.08.2021).

Dümler, Romina (Hg.) (2021): HIER UND JETZT im Museum Ludwig. Dynamische Räume/HERE AND NOW at Museum Ludwig: Dynamic Spaces. Ausst. Kat. Museum Ludwig Köln. Köln.

Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.) (2015): Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.

Elias, Norbert (1990): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. I./II. Frankfurt a.M.

Elias, Norbert (2003): Figuration. In: Bernhard Schäfers (Hg.): Grundbegriffe der Soziologie. Stuttgart, S. 88–91.

Elias, Norbert/Scotson, John L. (2002): Etablierte und Außenseiter. Frankfurt a.M.

Eliasson, Olafur (2021): Room for one Colour: https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101676/room-for-one-colour (letzter Zugriff: 11.09.2021).

Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers (1967). Vol. 15, Neufchastel. Nachdruck Stuttgart.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Espagne, Michel/Werner, Michael (1984): Vom Passagen-Projekt zum ›Baudelaire‹: Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamins. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 58/4, S. 593–657.

Farnell, Brenda (2000): Getting out of the habitus: an alternative model of dynamically embodied social action. In: J. R. Anthropol. Inst. 6, S. 397–418.

Fecht, Tom/Kamper, Dietmar (Hg.) (2000): Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum. Wien/New York.

Fehr, Michael (1998): Open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs. Köln.

Fehr, Michael (2011): Museum und Ausstellung. Knapper Versuch einer Differenzierung. In: Gregor Isenbort (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen V. Raum und Wahrnehmung. Bewegte Räume. Essen, S. 84–87.

Fehrenbacher, Jens (2023): Ästhetische Aushandlung. Zur ökologischen Perspektive auf Kunst-Situationen. [Unveröffentlichte Dissertationsschrift, Universität Hildesheim].

Fetscher, Justus (2001): Fragment. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Stuttgart, S. 551–588.

Finnern, Sönke (2007): Auswahlliteratur zur Analyse von Erzähltexten. https://www.nt2.evtheol.uni-muenchen.de/bibliografie/narrative_analyse/index.html (letzter Zugriff: 01.06.2021).

Fischer, Joachim/Joas, Hans (Hg.) (2003): Kunst, Macht und Institution: Studien zur philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne. Festschrift für Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt a.M. u.a.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.

Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hg.) (2004): Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst. Berlin.

Flatscher, Matthias (2004): Derridas ›coup de don‹ und Heideggers ›Es gibt‹. Bemerkungen zur Un-Möglichkeit der Gabe. In: Ders./Peter Zeillinger (Hg.): Kreuzungen Jacques Derridas. Geistergespräche zwischen Philosophie und Theologie. Wien, S. 35–53.

Flügge, Matthias/Kudielka, Robert/Lammert, Angela (2007): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Raum. Orte der Kunst. Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin. Berlin, S. 6–9.

Flügge, Matthias/Kudielka, Robert/Lammert, Angela (Hg.) (2007a): Raum. Orte der Kunst. Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin. Berlin.

Flusser, Vilém (1999): The Shape of Things: A Philosophy of Design. London.

Flusser, Vilém (2000): Dach- und mauerlose Architektur. In: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.): Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum. Wien/New York, S. 16–19.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Folkers, Andreas (2013): Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis. In: Tobias Goll/Daniel Keil/Thomas Telios (Hg.): Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus. Münster, S. 17–35.

Fondation Beyeler (2021): Tino Sehgal. https://www.fondationbeyeler.ch/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/tino-sehgal (letzter Zugriff: 17.09.2021).

Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M.

Foucault, Michel (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin.

Foucault, Michel (2006): Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Frankfurt a.M.

Foucault, Michel (2007): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M.

Foucault, Michel (2015): Von anderen Räumen In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 317–329.

Foucault, Michel/Deleuze, Gilles (2002): Die Intellektuellen und die Macht. In: Daniel Defert/François Ewald (Hg.): Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Bd. II, Frankfurt a.M., S. 382–393.

Franke, Anselm (2019): Spekulative Narrative: Essay Exhibitions. Vortrag vom 02.11.2019 [Audio]. https://www.hkw.de/de/app/mediathek/audio/75998 (letzter Zugriff: 05.08.2020).

Fraser, Andrea (2015): From the Critique of Institutions to an Institution of Critique (Von der Kritik der Institutionen zu einer Institution der Kritik). In: Sabine Breitwieser/Museum der Moderne Salzburg (Hg.): Andrea Fraser. Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg. Ostfildern, S. 51–59.

Freedberg, David/Gallese, Vittorio (2007): Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience. In: Trends in Cognitive Sciences. Vol. 11, No. 5, S. 197–203.

Frémont, Christiane (1996): Komplikation und Singularität. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.): Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie. München, S. 61–79.

Friedrich, Alexander (2020): Netz, Netzwerk. https://begriffsgeschichte.de/doku.php/begriffe/netz (letzter Zugriff: 27.12.2020).

Frietsch, Ute (2008): Die Ordnung der Dinge. In: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Foucault-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart, S. 38–50.

Frohne, Ursula/Haberer, Lilian/Urban, Annette (Hg.) (2018): Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen. Paderborn.

Frohne, Ursula/Haberer, Lilian/Urban, Annette (2018a): Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen. In: Dies. (Hg.): Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen. Paderborn, S. 9–60.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fuchs, Thomas (2000): Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie. Stuttgart.

Fuchs, Thomas (2001): Melancholia as a desynchronisation. In: Psychopathology 34, S. 179–186.

Fuchs, Thomas (2015): Körper haben oder Leib sein. In: Gesprächspsychotherapie und Personzentrierte Beratung 3/15. Schwerpunkt Körper und Psyche, S. 144–150.

Gadamer, Hans-Georg (2000): Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie. Heidelberg.

Gallagher, Shaun (2011): Aesthetics and Kinaesthetics. In: Horst Bredekamp/John M. Krois (Hg.): Sehen und Handeln. Berlin, S. 99–114.

Gallagher, Shaun (2019): Embodiment: Leiblichkeit in den Kognitionswissenschaften. In: Emmanuel Alloa/Thomas Bedorf/Christian Grüny/Tobias Nikolaus Klass (Hg.): Leiblichkeit. Tübingen, S. 354–377.

Galloway, Alexander/Thacker, Eugene (2007): The Exploit. A Theory of Networks. Minneapolis.

Galtung, Johan (1975): Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek/Hamburg.

Gamper, Michael/Hühn, Helmut (2014): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Ästhetische Eigenzeiten 1. Hannover, S. 7–26.

Gamper, Michael/Hühn, Helmut (2014a): Was sind Ästhetische Eigenzeiten? Hannover.

Garske, Pia (2014): What's the ›matter‹? Der Materialitätsbegriff des ›New Materialism‹ und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit. In: PROKLA. Jg. 44, Heft 174/44, S. 111–129.

Gau, Sønke (2017): Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld. Berlin/Wien.

Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.

Geiger, Moritz (1911): Zum Problem der Stimmungseinfühlung. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 6, S. 1–42.

Geiger, Stephan (2008): The Art of Assemblage. The Museum of Modern Art, 1961. Die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren. München.

Geisenhanslüke, Achim (2014): Raymond Roussel. In: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Foucault-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung. Berlin, S. 80–85.

Geldmacher, Pamela (2015): Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst. Bielefeld.

Geldmacher, Pamela (2021): Coenties Slip. https://coenties-slip.phil.hhu.de/ (letzter Zugriff: 27.08.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gibhardt, Boris Roman (Hg.) (2020): Denkfigur Rhythmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten. Hannover.

Gibson, James J. (1986): The Ecological Approach to Visual Perception. Hillsdale/London.

Gide, André (1905): Promenade au Salon d'Automne. In: Oeuvres Completes d'André Gide. Bd. IV. o. O., S. 423–431.

Gießmann, Sebastian/Röhl, Tobias/Trischler, Ronja (Hg.) (2019): Materialität der Kooperation. Wiesbaden.

Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.) (2014): Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus. Münster.

Google Arts and Culture (2021): Guggenheim Bilbao. https://artsandculture.google.com/streetview/museum-guggenheim-bilbao/6gGSw-L3-Xukfg?sv_lng=-2.933829096250122&sv_lat=43.26885597374718&sv_h=88.05480155213108&sv_p=-10.260182740968 46&sv_pid=Doogz1BxBoa_v4OO45yJVw&sv_z=1.17057205324240 64&sv_lid=17242884745795414371 (letzter Zugriff: 17.09.2021).

Graham, Beryl (2010): Rethinking curating. Art after New Media. Cambridge.

Grasskamp, Walter (2014): André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon. München.

Grave, Johannes (2016): Form, Struktur und Zeit. In: Ders./Michael Gamper/Eva Geulen/Andreas Langenohl/Ralf Simon/Sabine Zubarik (Hg.): Zeit der Form – Formen der Zeit. Ästhetische Eigenzeiten 2. Hannover, S. 139–162.

Grave, Johannes/Holm, Christiane/Kobi, Valérie/Eck, Caroline van (2018): The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga – Introductory Thoughts. In: Dies. (Hg.): The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga. Dresden, S. 7–21.

Grave, Johannes/Holm, Christiane/Kobi, Valérie/Eck, Caroline van (Hg.) (2018a): The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga. Dresden.

Graw, Isabelle (2005): Jenseits der Institutionskritik. In: Texte zur Kunst. Heft 59/9: Institutionskritik, S. 40–53.

Greenberg, Reesa/Nairne, Sandy/Ferguson, Bruce W. (Hg.) (1996): Thinking about Exhibitions. London/New York.

Griesser, Martina/Haupt-Stummer, Christine/Höllwart, Renate/Jaschke, Beatrice/Sommer, Monika/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.) (2016): Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen. Wien.

Grigely, Joseph/Irrgang, Christina/Montazami, Morad/Stöppel, Daniela (Hg.) (2020): Fari Shams: European Civilization, Peter the Great, and the order of things. Leipzig.

Grigely, Joseph/Obrist, Hans Ulrich/Kyes, Zak (2010): Exhibition prosthetics. Berlin/London.

Grimm, Hartmut (2000): »Affekt«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1, Stuttgart/Weimar, S. 16–48.
Grimm, Jakob/Grimm, Wilhelm (1862): Dt. Wörterbuch. Bd. 3, Leipzig.
Gronau, Barbara (2012): Ausstellen und Aufführen. Performative Dimensionen zeitgenössischer Kunsträume, In: Erika Fischer-Lichte (Hg): Die Aufführung, Diskurs – Macht – Analyse. Paderborn, S. 35–48.
Grosz, Elizabeth (2020): Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth. New York.
Grundmann, Uta (2001): The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim. In: Cabinet. Mapping Conversations 2. https://www.cabinetmagazine.org/issues/2/grundmann_arnheim.php (letzter Zugriff: 29.08.2021).
Grüny, Christian (2013): »Bildrhythmen«. In: Rheinsprung 11/5, S. 149–161.
Guattari, Félix (1994): Die drei Ökologien. Wien.
Guattari, Félix (1995): Balancing-Sheet Program for Desiring Machines. In: Chaosophy, Semiotext(e). New York, S. 123–150.
Guattari, Félix (2014): Chaosmose. Wien.
Guattari, Félix/Negri, Antonio (2015): Neue Räume der Freiheit. Wien u.a.
Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M.
Gunnarsson, Lena (2013): The naturalistic turn in feminist theory: A Marxist-realist contribution. In: Feminist Theory. Nr. 14/1, S. 3–19.
Günzel, Stephan (1998): Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze. Essen.
Günzel, Stephan (2015): Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld, S. 219–238.
Günzel, Stephan (Hg.) (2013): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart.
Günzel, Stephan (Hg.) (2019): Raumwissenschaften. Frankfurt a.M.
Gyamerah, Daniel/Steinbach, Susanna (2021): Each One teach One: https://www.eoto-archiv.de/ (letzter Zugriff: 27.08.2021).
Haas, Annika/Haas, Maximilian/Magauer, Hanna/Pohl, Dennis (Hg.) (2021): How to Relate. Wissen, Künste, Praktiken. Bielefeld.
Habermas, Jürgen (1971): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied/Berlin.
Hahn, Hans-Peter (2016): Dinge als unscharfe Zeichen. In: Markus Walz (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart, S. 14–18.
Hahn, Hans-Peter (Hg.) (2015): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen. Berlin.
Hannah, Dehlia/Samman, Nadim (2019): The Great Indoors: Fabian Knecht's ›ISOLATION‹. In: Berlin Art Link, 07.09.2019. https://www.berlinartlink.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

com/2019/09/07/the-great-indoors-fabian-knechts-isolation/ (letzter Zugriff: 20.06.2020).

Hans Peter Zimmer-Stiftung (2021): Freedom explained logically. https://weltkunstzimmer.de/%E2%88%83b%E2%88%80a-%C2%ACa%E2%88%88b-freedom-explained-logically/ (letzter Zugriff: 19.09.2021).

Hansen, Mark B.N. (2011): Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung. In: Erich Hörl (Hg.): Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Berlin, S. 365–409.

Hantelmann, Dorothea von (2007): How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. Zürich/Berlin.

Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (2010): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Berlin/Zürich, S. 7–18.

Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (2010a): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich/Berlin.

Haraway, Donna (1995): Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere. In: Dies.: Monströse Versprechen. Coyote-Geschichte zu Feminismus und Technowissenschaft. Hamburg/Berlin, S. 11–80.

Haraway, Donna (2004): Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City 1908–1936. In: Donald Preziosi/Claire J. Farago: Grasping the world. The Idea of the Museum. London, S. 242–249.

Haraway, Donna J. (2007): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Sabine Hark (Hg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. Wiesbaden, S. 305–322.

Haraway, Donna J. (2016): Staying with the Trouble. Durham.

Harding, Sandra (1986): The Science Question in Feminism. New York.

Hardt, Michael/Negri, Antonio (2003): Empire. Die neue Weltordnung. Frankfurt a.M./New York.

Harman, Graham (2015): Das vierfache Objekt. Berlin.

Harman, Graham (2016): Series Editor's Preface. In: Manuel DeLanda: The Assemblage Theory. Edinburgh, S. vii-x.

Harrasser, Karin/Solhdju, Katrin (2016): Wirksamkeit verpflichtet. Herausforderungen einer Ökologie der Praktiken. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. Jg. 8, Heft 14/1: Medienökologien, S. 72–86.

Haupt-Stummer, Christine (2013): Display – ein umstrittenes Feld. In: ARGE Schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Stuttgart, S. 93–102.

Haus der Kunst (2021): Blind Faith. https://d2hi6w5g1vcm9d.cloudfront.net/exhibition_booklets/Booklet.pdf?mtime=20180722092543 (letzter Zugriff: 03.04.2021).

Hauskeller, Michael (1995): Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung. Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hayles, N. Katherine (2006): (Un)masking the Agent: Distributed Cognition in Stanislaw Lem's ›The Mask‹. In: Bill Maurer/Gabriele Schwab (Hg.): Accelerating Possession: Global Futures of Property and Personhood. New York, S. 229–262.
Hayles, N. Katherine (2017): Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious. Chicago.
Heesen, Anke te (2013): Ausstellen, ausstellen, ausstellen/Exhibit, Exhibit, Exhibit. In: Petra Reichensperger (Hg.): Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)/Terms of Exhibiting (from A to Z). London, S. 42–53.
Heesen, Anke te (2021): Theorien des Museums. Zur Einführung. Hamburg.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1928): Vorlesungen über die Ästhetik (1835–1838). In: Hermann Glockner (Hg.): Hegel. Bd. 14, Stuttgart.
Heidegger, Martin (1953): Sein und Zeit. Tübingen.
Heidegger, Martin (1959): Gelassenheit. Pfullingen.
Heidegger, Martin (1971): Poetry, Language, Thought. New York.
Heidegger, Martin (1975): Die Grundprobleme der Phänomenologie. Frankfurt a.M.
Heidegger, Martin (1979): Sein und Zeit. Tübingen.
Heidegger, Martin (1986): Sein und Zeit. Tübingen.
Heidegger, Martin (1987): Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen. Tübingen.
Heidegger, Martin (1988): Die Technik und die Kehre. Pfullingen.
Heidegger, Martin (1994): Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hg.): Heidegger. Holzwege. Frankfurt a.M., S. 1–72.
Heidegger, Martin (1996): Nietzsche. In: Brigitte Schillbach (Hg.): Martin Heidegger. Gesamtausgabe, 1. Abt.: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Bd. 6.1: Nietzsche I. Frankfurt a.M.
Heidegger, Martin (1999): Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart.
Heidegger, Martin (2011): Die Technik und die Kehre. Stuttgart.
Heider, Fritz (1927): Ding und Medium. In: Symposion. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache. Bd. 1, S. 109–157.
Hein, Jeppe (2020): Moving Bench #2. https://www.jeppehein.net/pages/project_id.php?path=works&id=149 (letzter Zugriff: 23.03.2020).
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (2021a): GRK Materialität und Produktion: https://www.grk1678.hhu.de/veroeffentlichungen (letzter Zugriff: 18.09.2021).
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (2021b): What is Proprioceptive Art? https://proprioception.phil.hhu.de/was-ist-propriozeptive-kunst/ (letzter Zugriff: 30.08.2021).
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (2023): Joseph Beuys – ein Jahrhundert Künstler. https://www.philo.hhu.de/beuys2021 (letzter Zugriff: 06.04.2023).
Heller, Martin (1999): Ausstellung als Medium. In: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München, S. 436–439.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hemken, Kai-Uwe (Hg.) (2015): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld.

Hemken, Kai-Uwe (2015a): Kritische Szenografie. Zur Kunstausstellung im 21. Jahrhundert – eine Einleitung. In: Ders. (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld, S. 13–20.

Hemken, Kai-Uwe (2015b): Ansichtssache: Kunstausstellung. In: Ders. (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld, S. 359–378.

Henisch, Georg (1973): Teutsche Sprach vnd Weißheit Thesaurus linguae et sapientiae Germanicae. Augsburg/Hildesheim/New York.

Hensel, Thomas/Schröter, Jens (2012): Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung. In: Dies./Josef Früchtl/Maria Moog-Grünewald (Hg.): Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Schwerpunktthema: Akteur-Netzwerk-Theorie. Heft 57/1, S. 6–19.

Heraeus, Stefanie (2018): Museen ohne Wände. In: Johan Holten (Hg.): Ausstellen des Ausstellens. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/Exhibiting the exhibition. From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Berlin, S. 57–63.

Hessler, Stefanie (2020): Rising Tides. In: Berliner Festspiele (Hg.): Down to Earth. Klima Kunst Diskurs Unplugged. o.O., S. 89–104.

Heubach, Friedrich W. (1987): Das bedingte Leben. Entwurf zu einer Theorie der psychologischen Gegenständlichkeit der Dinge. Ein Beitrag zur Psychologie des Alltags. München.

Heusser, Andreas (2021): No Show Museum. https://noshowmuseum.com/de (letzter Zugriff: 04.06.2021).

Heywood, Paolo (2017): »Ontological Turn, the«. In: The Cambridge Encyclopedia of Anthropology, 19.05.2017. https://www.anthroencyclopedia.com/entry/ontological-turn (letzter Zugriff: 06.02.2021).

Hillebrandt, Frank (2014): Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung. Berlin/Heidelberg.

Hofbauer, Anna Karina (2005): Die Partizipationskunst und die entsorgende Rolle der BetrachterInnen in der zeitgenössischen Kunst. In: Kunstforum International. Bd. 176, S. 90–101.

Hoffmann, Jens (2015): Theater of Exhibitions. London.

Hofmann, Franck/Lazaris, Stavros/Sennewald, Jens E. (Hg.) (2004): Raum – Dynamik/Dynamisme d'espace. Beiträge zu einer Praxis des Raums/Contributions aux pratiques de l'espace. Bielefeld.

Hofmann, Werner (1998): Die Moderne im Rückspiegel – Hauptwege der Kunstgeschichte. München.

Hofmannsthal, Hugo von (1951): Das Gespräch über Gedichte [1903]. In: Herbert Steiner (Hg.): Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Bd. 2, Frankfurt a.M.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Holert, Tom (2018): Wissenspraxis am Ort der Kunst. Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer Möglichkeiten. In: Kathrin Busch/Christina Dörfling/Kathrin Peters/Ildikó Szántó (Hg.): Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten. Paderborn, S. S28-S15.

Holert, Tom (2020): Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics. London.

Holten, Johan (Hg.) (2018): Ausstellen des Ausstellens. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/Exhibiting the exhibition. From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Berlin.

Holten, Johan (2018a): Ausstellen des Ausstellens. In: Ders. (Hg.): Ausstellen des Ausstellens. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/Exhibiting the exhibition. From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Berlin, S. 3–28.

Hopkins, David (2014): Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942. In: Tate Papers 22. https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942 (letzter Zugriff: 05.04 2023).

Hörl, Erich (2010): Die technologische Sinnverschiebung. Über die Metamorphose des Sinns und die große Transformation der Maschine. In: Lorenz Engel/Jiri Bystricky/Katerina Krtilova (Hg.): Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu den bewegten Bildern. Bielefeld, S. 17–35.

Hörl, Erich (2011): Die technologische Bedingung. Zur Einführung. In: Ders. (Hg.): Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Berlin, S. 7–53.

Huber, Hans Dieter/Locher, Hubert/Schulte, Karin (Hg.) (2002): Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen. Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ostfildern-Ruit.

Hui, Yuk (2016): On the Existence of Digital Objects. Minneapolis.

Humboldt, Wilhelm von (1904): Ästhetische Versuche. Erster Teil: Über Goethes Hermann und Dorothea [1799]. In: Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften (Hg): Humboldt: Gesammelte Schriften. Bd. 2.1, Berlin, S. 113–323.

Hustvedt, Siri (2019): A woman in the men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain? In: The Guardian, 29.03.2019. https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history (letzter Zugriff: 29.08.2021).

Hwang, Yuni/Sonnabend, Roland Nils (2021a): Salat Magazin. https://www.salatmagazin.world/contact.html (letzter Zugriff: 26.04.2021).

Hwang, Yuni/Sonnabend, Roland Nils (2021b): Archive. https://www.salatmagazin.world/archive.html (letzter Zugriff: 26.04.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hyppolite, Jean (1983): Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel. Paris.
Illouz, Eva (2007): Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism, Cambridge/Oxford/Boston.
Ingold, Tim (2011a): Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description. London.
Ingold, Tim (2011b): Introduction. In: Ders. (Hg.): Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines. Farnham, S. 1–20.
Ingold, Tim (2012): Toward an Ecology of Materials. In: Annual Review Anthropology 41, S. 427–442.
Institut für Empirische Kulturwissenschaft (2008): Annäherung an die Ausstellungsanalyse: Fragen und Hypothesen. In: VOKUS. Heft 1/18. https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200801.html (letzter Zugriff: 06.04.2023).
Isenbort, Gregor (2016): Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen. Beobachtungen zu einigen Grundfragen der Szenografie und zum Ausstellen als kultureller Tätigkeit. In: Ders. (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen VII. Zur Topologie des Immateriellen. Formen der Wahrnehmung. Essen, S. 6–13.
Isenbort, Gregor (2016a): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen VII. Zur Topologie des Immateriellen/Formen der Wahrnehmung. Essen, S. 164–167.
Isenbort, Gregor (2018): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen VIII. Museum und Stadt/Stadt und Museum. Ausstellung als sozialer Raum. Stuttgart, S. 4–7.
Isenbort, Gregor (Hg.) (2011): Szenografie in Ausstellungen und Museen V. Raum und Wahrnehmung. Bewegte Räume. Essen.
Jackson, Shannon (2015): Die Inszenierung von Institutionen. Andrea Fraser und das ›Erlebnismuseum‹. In: Sabine Breitwieser/Museum der Moderne Salzburg (Hg.): Andrea Fraser. Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg 2015. Ostfildern, S. 21–30.
Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas (2008): Einleitung – Warum Ausstellungsanalyse? In: VOKUS. Heft 1/18, S. 7–10. https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200801/media/7-10-vokus2008-1.pdf (letzter Zugriff: 06.04.2023).
John, Jennifer/Richter, Dorothee/Schade, Sigrid (2008): Das Ausstellungsdisplay als bedeutungsstiftendes Element. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich, S. 17–26.
Jones, Andrew (2007): Memory and Material Culture. Cambridge.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Joselit, David (2015): Über Aggregatoren. In: Eva Kernbauer (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst. Paderborn. S. 115–127.

Jullien, François (2019): Vom Intimen. Fern der lärmenden Liebe. Wien/Berlin.

Kalenbach, Nina (2008): Martin R. Schärer: Die Ausstellung, Theorie und Exempel (München 2003). In: VOKUS. Heft 1/18, S. 13–16. https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200801/media/13-23-vokus2008-1.pdf (letzter Zugriff: 06.04.2023).

Katz, Jonathan/Hufschmidt, Isabel/Söll, Änne (Hg.) (2017): Queer Curating. In: On Curating. Issue 37/6. https://www.on-curating.org/issue-37.html#.YSeLY99CQ2w (letzter Zugriff: 26.08.2021).

Kaufmann, Fritz (1960): Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung. In: Ders.: Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Stuttgart, S. 96–125.

Kazeem, Belinda/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (2009): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien.

Keck, Jonas (2021): ›Produktive Akteure‹ der Paper Stack-Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres. [Unveröffentlichte Bachelorarbeit, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf].

Kemp, Wolfgang (Hg.) (1985): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln.

Keppler, Natalie (2018): Re-Set. Wahrnehmungsapparat Raum bei Christoph Schlingensiefs Installationen. In: Ursula Frohne/Lilian Haberer/Annette Urban (Hg.): Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen. Paderborn, S. 165–182.

Kernbauer, Eva (Hg.) (2015): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst. Paderborn.

Kernbauer, Eva (2015a): Kunst. Geschichtlichkeit. Zur Einführung. In: Dies. (Hg): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst. Paderborn, S. 9–21.

Kiesler, Friedrich (1930): Contemporary Art Applied to the Store and its Display. New York.

Kimpel, Harald (2002): documenta. Die Überschau; fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern. Köln.

Kirby, Vicki (1997): Telling Flesh. The Substance of the Corporeal. New York.

Kirchner, Andreas (2021): Wissenschaft und Muße. Der Nutzen als Götze. In: Forschung & Lehre, 16.05.2021. https://www.forschung-und-lehre.de/der-nutzen-als-goetze-3720/ (letzter Zugriff: 26.08.2021).

Klee, Regina (2006): Ideales Klima für Museumsobjekte. In: Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg 09. https://wissenschaftliche-sammlungen.de/files/8713/7095/9695/Museumsklima.pdf (letzter Zugriff: 06.04.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kleinschmidt, Erich (2004): Faltungen. Monadische Konstruktivität und barocke Ausdruckskultur. In: Susanne Grunwald/Claudia Hammerschmidt/Valérie Heinen/Gunnar Nilsson (Hg.): Pasajes – Passages – Passagen. Homenaje a/Mélanges offerts à/Festschrift für Christian Wentzlaff-Eggebert. Sevilla, S. 751–760.

Klonk, Charlotte (2009): Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven/London.

Kluge, Friedrich (1989): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York.

Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina (1991): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt a.M.

Knapp Voith, Maren (2021): Nails Projectroom. https://nails-room.com/about/ (letzter Zugriff: 30.08.2021).

Knecht, Fabian (2020): Fabian Knecht. https://www.fabianknecht.de/news/news.html (letzter Zugriff: 20.06.2020).

Kneer, Georg (2009): Akteur-Netzwerk-Theorie. In: Georg Kneer/Markus Schroer (Hg.): Handbuch Soziologische Theorien. Wiesbaden, S. 19–39.

Knop, Linda-Josephine (2015): Interdisziplinäre Methoden der Ausstellungsanalyse. Ein kurzer Überblick. In: Kai-Uwe Hemken (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld, S. 163–184.

Knorr Cetina, Karin (1998): Sozialität mit Objekten. Soziale Beziehungen in posttraditionalen Wissensgesellschaften. In: Werner Rammert (Hg.): Technik und Sozialtheorie. Frankfurt, S. 83–120.

Knorr Cetina, Karin (2001): Objectual Practice. In: Dies./Theodore R. Schatzki/Eike von Savigny (Hg.): The Practice Turn in Contemporary Theory. London/New York, S. 175–188.

Koch, Georg Friedrich (1967): Die Kunstausstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin.

Kolb, Lucie/Flückiger, Gabriel (2014a): New Institutionalism Revisited. In: On Curating. Issue 21/1: (New) Institution(alism), S. 6–17. https://www.on-curating.org/issue-21.html#.YSkAct9CQ2w (letzter Zugriff: 27.08.2021).

Kolb, Lucie/Flückiger, Gabriel (2014b): Im Interview mit Jonas Ekeberg: ›The term was snapped out of the air‹. In: On Curating. Issue 21/1: (New) Institution(alism). S. 20–23 https://www.on-curating.org/issue-21-reader/the-term-was-snapped-out-of-the-air.html#.YSkdX99CQ2w (letzter Zugriff: 27.08.2021).

Korff, Gottfried (2007): ›Vom Menschen aus….‹ Zur Ausstellungstheorie und -praxis Sigfried Giedions. In: Ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Köln/Weimar/Wien, S. 12–23.

Korff, Gottfried (2007a): Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Köln/Weimar/Wien.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Körner, Hans/Möseneder, Karl (Hg.) (2010): Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Berlin.

Krauthausen, Karin (2012): Hans Blumenbergs möglicher Valéry. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie 6.1, S. 39–63.

Kravagna, Christian (Hg.) (2001): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von Künstlerlnnen. Köln.

Krischke, Wolfgang (2022): Postkoloniale Umdeutungskünste. In: FAZ, 26.11.2022. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/antisemitismus-skandal-auf-documenta-kunst-der-beschwichtigung-18488485.html (16.03.2023).

Kristensen, Stefan (2019): Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität. In: Emmanuel Alloa/Thomas Bedorf/Christian Grüny/Tobias Nikolaus Klass (Hg.): Leiblichkeit. Tübingen, S. 23–36.

Kristeva, Julia (1984): Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York.

Krois, John M. (2011a): Bildkörper und Körperschema. In: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.): John Michael Krois: Bildkörper und Körperschema. Berlin, S. 252–271.

Krois, John M. (2011b): Enactivism and Embodiment in Picture Acts: The Chirality of Images. In: Ders./Horst Bredekamp (Hg.): Sehen und Handeln. Berlin, S. 1–20.

Krüger, Klaus/Werner, Elke A./Schalhorn, Andreas (Hg.) (2019): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird. Bielefeld.

Kruse, Lenelis (1997): »Setting«. In: Wilhelm Arnold/Hand Jürgen Eysenck/Richard Meili (Hg.): Lexikon der Psychologie. Bd. 3, Augsburg, S. 2044.

Kudielka, Robert (2005): Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung. Zum Wandel der Kunstauffassung im 20. Jahrhundert. In: Akademie der Künste Berlin (Hg.): Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart. Nürnberg, S. 44–57.

Kühler, Michael/Rüther, Markus (Hg.) (2016): Handbuch Handlungstheorie Grundlagen, Kontexte, Perspektiven. Stuttgart.

Kuhn, Thomas (1980): Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre. Berlin/New York.

Kuhn, Thomas S. (1997): Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt a.M.

Kulturstiftung des Bundes (2021a): Maskulinitäten. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/maskulinitaeten.html (letzter Zugriff: 11.09.2021).

Kulturstiftung des Bundes (2021b): Museum Global. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html (letzter Zugriff: 28.08.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (2020): Christian Falsnaes. SOLO. https://www.stateofthearts.de/de/artists-overview/christian-falsnaes/ (letzter Zugriff: 26.09.2020).

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (2021): Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne – Das Original. https://www.bundeskunsthalle.de/aby-warburg.html (letzter Zugriff: 14.09.2021).

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (1998): Der Sinn der Sinne. Göttingen.

Kunsthalle Bern (2001): Maria Eichhorn. Das Geld der Kunsthalle Bern. https://kunsthalle-bern.ch/ausstellungen/2001/maria-eichhorn/ (letzter Zugriff: 05.09.2021).

Kunsthochschule Kassel (2021): Latenzen. https://kunsthochschulekassel.de/willkommen/veranstaltungen/events/latenzen.html (letzter Zugriff: 06.09.2021).

Kunstmuseen Krefeld (2021): Christian Falsnaes. Force. https://kunstmuseenkrefeld.de/de/Exhibitions/2018/Christian-Falsnaes-Force (letzter Zugriff: 10.09.2021).

Kunstmuseum Luzern (2021): Modell für ein Museum. https://www.kunstmuseumluzern.ch/ausstellungen/modell-fuer-ein-museum/ (letzter Zugriff: 05.09.2021).

Kupferstichkabinett (2021): Albrecht Dürer – 500 Jahre Meisterstiche. https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/duerer/#s8 (letzter Zugriff: 03.05.2020).

Kupke, Christian (Hg.) (2001): Zeit und Zeitlichkeit. Beiträge der Gesellschaft für Philosophie und Wissenschaft der Psyche. Bd. 2, Würzburg.

Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.) (2003): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M.

Küpper, Joachim/Menke, Christoph (2003a): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M., S. 7–15.

La Biennale di Venezia (2021): La Biennale. https://www.labiennale.org/en (letzter Zugriff: 05.09.2021).

Lacan, Jacques (1996): Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Berlin/Weinheim.

Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc (Hg.) (1981): Rejouer le politique. Paris.

Lander, Edgardo (Hg.) (1993): La Colonialidad del Saber. Eurocentrismo y Ciencas Sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires.

Landschaftsverband Westfalen-Lippe (2020): Skulptur Projekte Münster 07. https://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/information/lageplan/index.html (letzter Zugriff: 08.06.2020).

Landweer, Hilge (2010): Zeigen, Sich-zeigen und Sehen-lassen. Evolutionstheoretische Untersuchungen zu geteilter Intentionalität in phänomenologischer Sicht. In: Karen van den Berg/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Politik des Zeigens. München, S. 29–60.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Landwehr, Achim (2016): Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie. Frankfurt a.M.

Lange, Sigrid (Hg.) (2001): Raumkonstruktionen in der Moderne – Kultur, Literatur, Film. Bielefeld.

Larios, Pablo (2020): Im Interview mit Yvette Mutumba: Yvette Mutumba on Why Decolonizing Institutions ›Has to Hurt‹. In: Frieze, 06.07.2020. https://www.frieze.com/article/yvette-mutumba-why-decolonizing-institutions-has-hurt (letzter Zugriff: 07.08.2020).

Latour, Bruno (1992): Aramis, ou l'amour des techniques. Paris.

Latour, Bruno (2001): Das Theater des Beweises: Eine Reihe von Demonstrationen. In: Hans Ulrich Obrist/Barbara Vanderlinden (Hg.): Laboratorium. Köln, S. 19–23.

Latour, Bruno (2002): Die Hoffnung der Pandora. Frankfurt a.M.

Latour, Bruno (2007): Das Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang. Zürich.

Latour, Bruno (2009): Das Parlament der Dinge. Frankfurt a.M. 2009.

Latour, Bruno (2010): Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt a.M.

Latour, Bruno (2014): Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen. Berlin.

Latour, Bruno (2018): Das terrestrische Manifest. Berlin.

Latour, Bruno (2020): Where to land after the pandemic? https://ouatterrir.medialab.sciences-po.fr/#/questionnaire (letzter Zugriff: 28.05.2020).

Latour, Bruno (Hg.) (2016): Reset Modernity! Cambridge/Mass.

Latour, Bruno/Weibel, Peter (2005): Making Things Public: Atmospheres of Democracy. Cambridge.

Laux, Henning (Hg.) (2016): Bruno Latours Soziologie der ›Existenzweisen‹. Einführung und Diskussion. Bielefeld 2016.

Lea, Tess: From Little Things, Big Things Grow (2014): The Unfurling of Wild Policy. In: e-flux journal 58, S. 1–8.

Leach, Neil (2016): Digital Tool Thinking: Object Oriented Ontology versus New Materialism. In: ACADIA. Posthuman Frontiers: Data, Designers, and Cognitive Machines, S. 344–351.

Lefebvre, Henri (2000): Die Gesetzmäßigkeit des Raumes. In: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.): Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum. Wien/New York, S. 9.

Lefebvre, Henri (2015): Die Produktion des Raums. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 330–342.

Legg, Stephen (2011): Assemblage/apparatus: Using Deleuze and Foucault. In: Area 43, S. 128–133.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lehr, Andreas (2003): Kleine Formen. Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay bei Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und anderen. Norderstedt.

Lepp, Nicola (2014): Diesseits der Narration. Ausstellen im Zwischenraum. In: Stapferhaus Lenzburg/Sibylle Lichtensteiger/Aline Minder/Detlef Vögeli (Hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriff und Konzepte für die Praxis. Bielefeld, S. 112–117.

Leroi-Gourhan, André (1945): Milieu et technique. Paris.

Lettow, Susanne (2017): Turning the Turn: New Materialism, Historical Materialism and Critical Theory. In: Thesis Eleven 140/1, S. 106–121.

Lévinas, Emmanuel (1987): Die Spur des Anderen. Freiburg/München.

Lewandowsky, Mirjam (2020): »Loop«. In: Michael Gamper/Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Ästhetische Eigenzeiten 16. Hannover, S. 226–233.

Lewin, Kurt (1936): Principles of topological psychology. New York.

Lichtin, Christoph (2007): Modell Wunderkammer. In: Paolo Bianchi (Hg.): Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I. Kunstforum International. Bd. 186, S. 45–45.

Liessmann, Konrad Paul (2008): Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung. Wien.

Lind, Maria (2007): The Collaborative Turn. In: Dies./Johanna Billing/Lars Nilsson (Hg.): Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices. London, S. 15–31.

Lind, Maria (Hg.) (2012): Performing the Curatorial. Within and Beyond Art. London.

Lindner, Burkhardt (1992): Benjamins Aurakonzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text. In: Uwe Steiner (Hg.): Walter Benjamin, 1892–1940, zum 100. Geburtstag. Bern, S. 217–248.

Link-Heer, Ursula (1996): Aura hysterica oder das Blick-Aufschlagen des Objekts. In: Kaleidoskopien. Heft I, S. 78–87.

Löffler, Davor (2013): Leben im Futur II Konjunktiv. Über das Phänomen Atmosphäre und dessen Bedeutung im Zeitalter der technischen Immersion. In: Institut für immersive Medien (Hg.): Jahrbuch immersiver Medien 2013. Atmosphären: Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung. Marburg, S. 23–37.

Löffler, Petra (2014): Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung. Zürich/Berlin.

Lotze, Rudolph Herrmann (1852): Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele. Leipzig.

Louvre (2021): Virtual Tours. https://www.louvre.fr/en/online-tours (letzter Zugriff: 19.09.2021).

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. Frankfurt a.M.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Luhmann, Niklas (1982): Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a.M.

Luhmann, Niklas (1990): Gleichzeitigkeit und Synchronisation. In: Ders.: Soziologische Aufklärung 5. Konstruktivistische Perspektiven. Opladen, S. 95–130.

Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M.

Lütticken, Sven (2015): Andrea Fraser. Eine institutionelle Analyse. In: Sabine Breitwieser/Museum der Moderne Salzburg (Hg.): Andrea Fraser. Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg. Ostfildern, S. 31–41.

Lyotard, Jean-François (1984): Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur 38, S. 151–164.

Lyotard, Jean-François (1985): Les Immatériaux. Paris.

Lyotard, Jean-François (1985a): Discours, figure. Paris.

Lyotard, Jean-François (2011): Veduta auf ein Fragment der Geschichte des Begehrens. In: Emmanuel Alloa (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie. München, S. 137–201.

Maas, Ingo/Kehsler, Astrid (2009): Kunstausstellungen organisieren – Der große Leitfaden von A-Z. Bad Honnef.

Mai, Ekkehard (1986): Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München/Berlin.

Maier, Anja K./Wolf, Burkhardt (2004): Wege des Kybernetes. Schreibpraktiken und Steuerungsmodelle von Politik, Reise, Migration. Münster.

Maleuvre, Didier (2010): Von Geschichte und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung. In: Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich/Berlin, S. 19–46.

Manning, Erin (2010): Das Ereignis des Schreibens: Brian Massumi und die Politik des Affekts. In: Brian Massumi: Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin, S. 7–24.

Marchart, Oliver (2005): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie. In: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien, S. 34–58.

Marchart, Oliver (2010): Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin.

Marcus, George E./Saka, Erkan (2006): »Assemblage«. In: Theory Culture & Society. Vol. 23 (2–3), S. 101–109.

Martinon, Jean-Paul (Hg.) (2013a): The Curatorial: A Philosophy of Curating. London.

Martinon, Jean-Paul (2013b): Introduction. In: Ders. (Hg.): The Curatorial: A Philosophy of Curating. London, S. 1–13.

Massumi, Brian (2010): Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Massumi, Brian (2014): What animals teach us about politics. Durham/London.
Mattissek, Annika/Wiertz, Thilo (2014): Materialität und Macht im Spiegel der Assemblage-Theorie: Erkundungen am Beispiel der Waldpolitik in Thailand. In: Geographica Helvetica, S. 157–169.
Mauss, Marcel (1975): Die Techniken des Körpers. In: Wolf Lepenies/Henning Ritter (Hg.): Soziologie und Anthropologie. Bd. 2, München/Wien, S. 199–222.
McNeil, Maureen (2010): Post-Millennial Feminist Theory: Encounters with Humanism, Materialism, Critique, Nature, Biology and Darwin. In: Journal for Cultural Research. No. 14/4, S. 427–437.
Mead, George Herbert (1973): Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt a.M.
Mediale Teilhabe (2021): Vortragsreihe Ästhetiken des Widerstands als ethische Praxis. https://mediaandparticipation.com/media/vortragsreihe-aesthetiken-des-widerstands-als-ethische-praxis/ (letzter Zugriff: 07.03.2021).
Medien Kunst Netz (2021): Gerry Schum »Die Fernsehgalerie«. https://www.medienkunstnetz.de/werke/die-fernsehgalerie/ (letzter Zugriff: 04.06.2021).
Menke, Christoph (2013): Die Kraft der Kunst. Berlin.
Merleau-Ponty, Maurice (1968): The Visible and the Invisible. Evanston.
Merleau-Ponty, Maurice (1974): Phänomenologie und Wahrnehmung. Berlin.
Merleau-Ponty, Maurice (1994): Das Sichtbare und das Unsichtbare. München.
Mersch, Dieter (2011): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.
Mersmann, Birgit (Hg.) (2019): Die Ausstellung als ›Parlament der Dinge‹. Theorie und Praxis der Gedankenausstellung bei Bruno Latour. Hamburg.
Miersch, Beatrice (2022): Queer Curating – Zum Moment kuratorischer Störung. Bielefeld.
Mignolo, Walter D. (2012): Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität. Wien.
Mihatsch, Karin (2015): Der Ausstellungskatalog 2.0. Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken. Bielefeld.
Mitchell, William John Thomas (2008): Das Leben der Bilder. München.
Montaigne, Michel de (1998): Essais. Frankfurt a.M.
Morton, Timothy (2010): The Ecological Thought. Cambridge.
Morton, Timothy (2013): Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World. Minneapolis.
Mouffe, Chantal (2007): Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Frankfurt a.M.
Muhle, Maria (2008): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin, S. 7–20.
Müller, Hans-Joachim (2006): Harald Szeemann. Ausstellungsmacher. Ostfildern.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Müller, Oliver (2020): Postphänomenologie. Über eine technikphilosophische Methode. In: Phänomenologische Forschungen. Radicalizing Phenomenology. Neue Perspektiven – Nouvelles perspectives 2, S. 165–184.

Museum in Progress (2023): Museum in Progress. https://www.mip.at/home/ (letzter Zugriff: 05.04.2023).

Museum Ludwig (2020): Ausstellungsfilm ›Dynamische Räume‹. Vimeo.com, 05.06.2020. https://vimeo.com/426296627 (letzter Zugriff: 28.08.2021).

Museum Ludwig (2021a): HIER UND JETZT im Museum Ludwig. Dynamische Räume. https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2020/hier-und-jetzt-im-museum-ludwig-dynamische-raeume.html (letzter Zugriff: 18.09.2021).

Museum Ludwig (2021b): Mapping the Collection. https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2020/mapping-the-collection.html (letzter Zugriff: 18.09.2021).

Museum Tinguely (2020): Cyprien Gaillard. Roots Canal. https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2019/cyprien-gaillard.html (letzter Zugriff: 19.01.2020).

Museum Tinguely Basel (Hg.) (2016): Prière de Toucher. Der Tastsinn der Kunst. Weitra.

Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2006): Gesten des Zeigens zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld.

Naef, Maja/Boehm, Gottfried/Müller, Achatz von/Brandstetter, Gabriele (Hg.) (2007): Figur und Figuration. Paderborn.

Nancy, Jean-Luc (1988): Die entwerkte Gemeinschaft. In: Ders.: Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart, S. 9–90.

Nancy, Jean-Luc (1993): The Birth of Presence. Stanford.

Nancy, Jean-Luc (2000): 58 Indizien über den Körper. In: Ders.: Ausdehnung der Seele. Zürich/Berlin, S. 7–24.

Nancy, Jean-Luc (2000a): Der Eindringling. Berlin.

Nancy, Jean-Luc (2006): Das wahre Außen ist ›im Herzen‹ des Innen, Gespräch mit Emmanuel Alloa. In: Atopia. The polylogic e-zine 9, o.S.

Nancy, Jean-Luc (2007a): Corpus. Zürich/Berlin.

Nancy, Jean-Luc (2007b): Aushäutung, Exposition. In: Ders.: Corpus. Zürich/Berlin, S. 32–35.

Nancy, Jean-Luc (2013): Of Struction. In: Parrhesia 17, S. 1–10.

Nancy, Jean-Luc (2016): singulär plural sein. Zürich.

Nathan, Tobie (2007): À qui j'appartiens? Écrits sur la psychothérapie, sur la guerre et sur la paix. Paris.

National Foundation of Political Science (2020a): Modes of Existence. http://modesofexistence.org/ (letzter Zugriff: 05.09.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

National Foundation of Political Science (2020b): Modes of Existence/Tec/Fic. http://modesofexistence.org/crossings//#/en/tec-fic, Login-Bereich (letzter Zugriff: 26.07.2020).

National Foundation of Political Science (2020c): Modes of Existence/zum Projekt. http://modesofexistence.org/#the-project, Login-Bereich (letzter Zugriff: 26.07.2020).

National Foundation of Political Science (2020d): AIME [Login-Bereich]. http://modesofexistence.org/inquiry/#a=SET+VOC+LEADER&c[leading]=VOC&c[slave]=TEXT&i[id]=#vocab-19&i[column]=VOC&s=0 (letzter Zugriff: 03.04.2020).

National Foundation of Political Science (2020e): Modes of Existence/Institution [Login-Bereich]. http://modesofexistence.org/inquiry/#a=START+UP&s=0 (letzter Zugriff: 20.07.2020).

Negri, Antonio/Hardt, Michael (2018): Assembly. Die neue demokratische Ordnung. Frankfurt a.M.

Negri, Toni/Lazzarato Maurizio/Virno, Paolo (1998): Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin.

Nelson, George (Hg.) (1953): Display. New York.

Nietzsche, Friedrich (1972): Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [1872]. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): Nietzsche. Kritische Gesamtausgabe. (Abt. 3, Bd. I), Berlin, S. 9–156.

Nordegraaf, Julia (2004): Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture. Rotterdam.

Nordmann, Alfred (2012): Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes: Sachlichkeit. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie 1, S. 89–99.

Nowotny, Helga (1989): Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls. Frankfurt a.M.

Nowotny, Helga (2005): Unersättliche Neugier: Innovation in einer fragilen Zukunft. Berlin.

O'Doherty, Brian/Kemp, Wolfgang/Brüderlin, Markus (Hg.) (1996): In der weißen Zelle. Inside the white cube. Berlin.

O'Neill, Paul (2007): The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. In: Judith Rugg/Michele Sedgwick (Hg.): Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Chicago, S. 13–28.

O'Neill, Paul (2013): The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox. In: The Exhibitionist 6, S. 55–60.

O'Reilly, Sally (2012): Body Art. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Berlin/München.

Oberender, Thomas/Rabe, Paul (Hg.) (2022): Die lebendige Ausstellung. Leipzig.

Oberender, Thomas/Rosenberg, Angela (Hg.) (2001): Philippe Parreno. Ausst. Kat. Gropius Bau Berlin. Köln.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Obrist, Hans Ulrich/Vanderlinden, Barbara (Hg.) (2001): Laboratorium. Köln.
Offe, Sabine (2000): Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin.
Olsen, Bjornar (2003): Material culture after text: remembering things. In: Nor. Archaeol. Rev. 36, S. 87–104.
OÖ Landes-Kultur (2021): OÖ Landeskultur. https://www.ooekultur.at (letzter Zugriff: 12.08.2021).
OÖ Landes-Kultur (2023): Proof Of Art. https://www.ooekultur.at/detail/proof-of-art (letzter Zugriff: 05.04.2023).
Ott, Michaela (2010): Affizierung: zu einer ästhetisch-epistemischen Figur. München.
Ott, Michaela (2013): Historischer Diskurs zum Bildraum. In: Glossar der Bildphilosophie. https://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Theorien_des_Bildraums (letzter Zugriff: 14.05.2020).
Ott, Michaela (2019): Ästhetik/Kunstgeschichte. In: Stephan Günzel (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 14–29.
Paust, Bettina (2021): Rechtsfälle. In: Timo Skrandies/Dies. (Hg.): Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S. 182–191.
Peirce, Charles Sanders/Hartshorne, Charles/Weiss, Paul (Hg.) (1934): Collected Papers. Bd. V, Cambridge.
Peschel, Sabine (2019): Kunst von Frauen in der Tate Britain: ›Sixty Years‹ und viele Einzelausstellungen. In: DW, 21.04.2019. https://www.dw.com/de/kunst-von-frauen-in-der-tate-britain-sixty-years-und-viele-einzelausstellungen/a-48393189 (letzter Zugriff: 11.09.2021).
Pfeifer, Wolfgang (Hg.) (1993): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Bd. 1, Berlin.
Phillips, John (2006): »Agencement/Assemblage«. In: Theory Culture & Society. Vol. 23 (2–3), S. 108–109.
Plessner, Helmut (1924): Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Bonn.
Plessner, Helmuth (1979): Lachen und Weinen. In: Ders. (Hg.): Philosophische Anthropologie. Frankfurt a.M., S. 11–171.
Pöhlmann, Wolfger (2007): Handbuch zur Ausstellungspraxis von A bis Z. Berlin.
Pomian, Krzysztof (1998): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin.
Puig de la Bellacasa, Maria (2017): Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds. Minneapolis.
Quadflieg, Dirk (2019): Philosophie. In: Stephan Günzel (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 274–289.
Quijano, Aníbal (2000): Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. In: Nepantla. Views from South 1/3, S. 533–580.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Quintero, Pablo/Garbe, Sebastian (Hg.) (2013): Kolonialität der Macht. De/Koloniale Konflikte zwischen Theorie und Praxis. Münster.

Rabinow, Paul (2003): Anthropos Today. Princeton.

Rafman, Jon (2017): Jon Rafman, POOR MAGIC. Youtube.com, 11.09.2020. https://www.youtube.com/watch?v=RRFlodQh-HI (letzter Zugriff: 25.09.2020).

Raphael, Max/Heinrichs, Hans-Jürgen (Hg.) (1986): Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von George Braque. Frankfurt a.M./New York.

Ratzinger, Gudrun/Thalmair, Franz (Hg.) (2020): exhibit! Ausstellen als künstlerische Praxis. In: Kunstforum International. Bd. 270, S. 46–183.

Ratzinger, Gudrun/Thalmair, Franz (2020a): Ausstellen als… Bilder eines künstlerischen Handlungsfelds. In: Kunstforum International. Bd. 270, S. 48–65.

Ray, Gene (2016): Den Ökozid-Genozid-Komplex beschreiben. Indigenes Wissen und kritische Theorie in der finalen Phase. In: South as a State of Mind. Nr. 8 [documenta 14, Nr. 3]. https://www.documenta14.de/de/south/895_den_oekozid_genozid_komplex_beschreiben_indigenes_wissen_und_kritische_theorie_in_der_finalen_phase (letzter Zugriff: 28.08.2021).

Rebentisch, Juliane (2010): Montage und Spätmoderne. Notizen zu Willem de Rooij. Intolerance. In: Willem de Rooij. Intolerance. Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin. Berlin/Düsseldorf, S. 15–25.

Rebentisch, Juliane (2014): Ästhetik der Installation. Frankfurt a.M.

Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken/Basic Elements of a Theory of Social Practices: Eine sozialtheoretische Perspektive/A Perspective in Social Theory. In: Zeitschrift für Soziologie. Vol. 32, No. 4, S. 282–301.

Redaktion (uni:view) (2012): documenta 13: Zeilinger zeigt Quantenphysik-Experimente. In: uni:view, 11.06.2012. https://medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/documenta-13-zeilinger-zeigt-quantenphysik-experimente/ (letzter Zugriff: 30.08.2021).

Reich, Julia (2019): Die Rolle der Augenzeugenschaft in Tino Sehgals Praxis. Eine alternative dokumentarische Strategie? In: Claudia Hattendorff/Lisa Beisswanger (Hg.): Augenzeugenschaft als Konzept. Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800. Bielefeld, S. 177–194.

Reichensperger, Petra (Hg.) (2013): Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)/Terms of Exhibiting (from A to Z). London.

Reitstätter, Luise (2015): Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum. Bielefeld.

Relaio (2021): Times of Waste – Was übrig bleibt. https://www.relaio.de/times-of-waste-was-uebrig-bleibt/ (letzter Zugriff: 06.09.2021).

Rey, Alain (1992): Dictionnaire Historique de la lange Française. Paris.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Rheinberger, Hans-Jörg (1998): Augenmerk. In: Ders./Norbert Haas/Rainer Nägele (Hg.): Aufmerksamkeit. Eggingen, S. 397–412.

Rheinberger, Hans-Jörg (1999): Alles, was überhaupt zu einer Inskription führen kann. In: Ulrich Raulff/Gary Smith (Hg.): Wissensbilder. Strategien der Überlieferung. Berlin, S. 265–277.

Rheinberger, Hans-Jörg (2001): Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen.

Rheinberger, Hans-Jörg (2006): Die Evidenz des Präparates. In: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (Hg.): Spektakuläre Experimente: Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert. Bd. 3, Berlin/New York, S. 1–17.

Rheinberger, Hans-Jörg/Stemmler, Susanne/Strecker, Lucie (2014): Denken mit den Händen. Objektizität und Extimität im wissenschaftlichen Experiment. In: Susanne Stemmler (Hg.): Wahrnehmung, Erfahrung, Experiment, Wissen: Subjektivität und Objektivität in den Künsten. Zürich/Berlin, S. 45–52.

Richter, Steffen (2021): Ästhetische Eigenzeiten. https://www.aesthetische-eigenzeiten.de/ (letzter Zugriff: 13.09.2021).

Riegl, Alois (1899): Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. In: Die graphischen Künste, 22. Baden/Wien, S. 47–56.

Riese, Hans-Peter (2004): Rettung durch Zerstörung. In: FAZ, 15.12.2004. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunst-rettung-durch-zerstoerung-1193078.html (letzter Zugriff: 04.06.2021).

Rogoff, Irit (2003): Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität. S. 1–3. https://transversal.at/pdf/journal-text/1365/ (letzter Zugriff: 05.03.2021).

Rogoff, Irit (2013): The Expanded Field. In: Jean-Paul Martinon (Hg.): The Curatorial: A Philosophy of Curating. London, S. 41–48.

Rogoff, Irit/Martinon, Jean-Paul (2013): Preface. In: Ders. (Hg.): The Curatorial: A Philosophy of Curating. London, S. viii-xi.

Romualdo, Sofia (2015): Jean-Paul Martinon – The Curatorial: A Philosophy of Curating. In: MIDAS 5, S. 1–3. http://journals.openedition.org/midas/924 (letzter Zugriff: 01.08.2020).

Roßler, Gustav (2008): Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: ∼Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge. S. 2–29. In: https://www.researchgate.net/publication/270900597_Kleine_Galerie_neuer_DingbegriffeHybriden_Quasi-Objekte_Grenzobjekte_epistemische_Dinge (letzter Zugriff: 29.08.2021).

Rousseau, Jean-Jacques (1985): Bekenntnisse. Frankfurt a.M.

Rübel, Dietmar (2012): Plastizität: eine Kunstgeschichte des Veränderlichen. München.

Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Wolff, Vera (Hg) (2017): Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Salter, Chris (2014): Atmospheres of Affect. In: Marie-Luise Angerer/Bernd Bösel/Michaela Ott (Hg.): Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, politics. Zürich/Berlin, S. 225–244.

Saussure, Ferdinand de/Jäger, Ludwig (Hg.) (2003): Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass. Frankfurt a.M.

Savoy, Bénédicte (2020): Rückgabe der Benin-Bronzen. Ein Fall von Verschleppung. In: FAZ, 15.12.2020. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/verschleppung-benedicte-savoy-zur-rueckgabe-der-benin-bronzen-17101862.html (letzter Zugriff: 27.08.2021).

Savoy, Bénédicte/Holten, Johan (2018): Museen sind auch Zeitmaschinen. Ein Gespräch über das Ausstellen im 21. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): Ausstellen des Ausstellens. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/Exhibiting the exhibition. From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Berlin, S. 91–95.

Schaal, Hans Dieter (1986): Architektonische Situationen. Berlin.

Schade, Sigrid/Richter, Dorothee (2007): Ausstellungs-Displays. Reflexionen zu einem Zürcher Forschungsprojekt. In: Paolo Bianchi (Hg.): Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I. Kunstforum International. Bd. 186, S. 56–63.

Schafaff, Jörn (2013): »Situation«. In: Ders./Nina Schallenberg/Tobias Vogt (Hg.): Kunst: Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip. Köln, S. 265–272.

Schäfer, Hilmar (Hg.) (2016): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld.

Schärer, Martin R. (2003): Die Ausstellung, Theorie und Exempel. München.

Schatzki, Theodore R. (2016): Praxistheorie als flache Ontologie. In: Hilmar Schäfer (Hg.): Praxistheorie: Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld, S. 29–44.

Schatzki, Theodore R./Knorr Cetina, Karin/Savigny, Eike von (Hg.) (2001): The Practice Turn in Contemporary Theory. London/New York, S. 175–188.

Schelling, Friedrich Wilhelm Josef/Frank, Manfred (1977): Philosophie der Offenbarung. Frankfurt a.M.

Schiffer Michael B./Miller, Andrea (1999): The Material Life of Human Beings: Artifacts, Behaviour and Communication. London.

Schiller, Friedrich/Berghahn, Klaus L. (Hg.) (2000): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Stuttgart.

Schleiermacher, Friedrich Daniel/Kimmerle, Heinz (Hg.) (1959): Hermeneutik. Heidelberg.

Schmidt, Jens (2021): Ästhetische Praxis als ökologische Konzeption. Situationen relational-divergierender Rezeptionspraxis. In: Michael Corsten (Hg.): Praxis. Ausüben. Begreifen. Weilerswist, S. 197–219.

Schmidt-Wulffen, Stephan (2010): Kontexte des Zeigens. In: Karen van den Berg/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Politik des Zeigens. München, S. 169–194.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schmitz, Hermann (1964): System der Philosophie. Bd. III, 2: Der Gefühlsraum. Bonn.
Schmitz, Hermann (1966): System der Philosophie. Bd. II, 2: Der Leib im Spiegel der Kunst. Bonn.
Schmitz, Hermann (1967): System der Philosophie. Bd. III, 1: Der leibliche Raum. Bonn.
Schmitz, Herrmann (1998): Der Leib, der Raum und die Gefühle. Ostfildern.
Schneemann, Peter J. (2007): Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst. In: Paolo Bianchi (Hg.): Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I. Kunstforum International. Bd. 186, S. 65–81.
Schneider, Anna (Hg.) (2018): Blind Faith: Between the Visceral and the Cognitive in Contemporary Art. Ausst. Kat. Haus der Kunst München. München/London/New York.
Schober, Anna (1996): Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen. Wien.
Schoder, Angelika (2020): Kunst im virtuellen Raum: Surprisingly This Rather Works. In: mus.er.me.ku, 05.05.2020. https://musermeku.org/surprisingly-this-rather-works/ (letzter Zugriff: 29.08.2021).
Scholze, Jana (2004): Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld.
Schröter, Jens (2006): Statt einer Einleitung: Versuch zur Differenz zwischen dem Medialen und dem Display. In: Ders./Tristan Thielmann (Hg.): Navigationen, Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaften 6/2, S. 7–12.
Schultheis, Klaudia (2021): ›Leib sein‹ und ›Körper‹ haben – Gibt es einen Unterschied zwischen Leib und Körper? In: Paedologic.de, 21.06.2021. https://www.paedologic.de/259/ (letzter Zugriff: 11.09.2021).
Schulze, Mario (2017): Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968–2000. Bielefeld.
Schürmann, Eva (2008): Sehen als Praxis. Frankfurt a.M.
Schürmann, Anja (2020): Old art habits die hard. Ein provisorischer Zwischenstand zur interdisziplinären Kanonkritik. In: KWI-BLOG, 11.05.2020. https://blog.kulturwissenschaften.de/old-art-habits-die-hard/ (letzter Zugriff: 28.08.2021).
Schüttpelz, Erhard (2007): Ein absoluter Begriff. Zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts. In: Stefan Kaufmann (Hg.): Vernetzte Steuerung. Soziale Prozesse im Zeitalter technischer Netzwerke. Zürich, S. 25–46.
Schwarte, Ludger (2010): Politik des Ausstellens. In: Karen van den Berg/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Politik des Zeigens. München, S. 129–142.
Schwarte, Ludger (2017): Einleitung: Ausstellungswert und Musealisierung. In: Paragrana 26/1, S. 9–14.
Schwarte, Ludger (2019): Politik des Ausstellens. Hamburg.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schwarz, Ulrich/Teufel, Philipp (Hg.) (2001): Museografie und Ausstellungsgestaltung. Handbuch. Ludwigsburg.

Schwichtenberg, Kai Eric (2015): Cyprien Gaillards 3D-Video ›Nightlife‹ aus der Ausstellung ›Where Natur Runs Riot‹ bei Sprüth Magers, Berlin, Retrospektiven.net. https://retrospektiven.wordpress.com/2015/05/09/cyprien-gaillards-3d-video-nightlife-aus-der-ausstellung-where-natur-runs-riot-bei-spruth-magers-berlin/ (letzter Zugriff: 18.01.2020).

Searle, John R. (1971): Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a.M.

Seel, Martin (2003): Ästhetik des Erscheinens. München/Wien.

Seel, Martin (2007): Form als eine Organisation von Zeit. In: Josef Früchtl/Maria Moog-Grünewald (Hg.): Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg, S. 33–44.

Seitz, William C. (1961): The Art of Assemblage. New York.

Sennett, Richard (1991): Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a.M.

Serlio, Sebastiano (1991): Von den Szenen oder Schauplätzen. In: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart, S. 409–416.

Serres, Michel (1987): Der Parasit. Frankfurt a.M.

Serres, Michel (1992): Hermes II. Interferenz. Berlin.

Serres, Michel (1995): Genesis. Ann Arbor.

Serres, Michel (2012): Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Frankfurt a.M.

Seyfert, Robert (2011): Das Leben der Institutionen. Zu einer allgemeinen Theorie der Institutionalisierung. Weilerswist.

Sheikh, Simon (2006): Notizen zur Institutionskritik. In: Transform eipcp 1. http://transform.eipcp.net/transversal/0106/sheikh/de.html (letzter Zugriff: 27.08.2021).

Sheikh, Simon (2017): Von Para zu Post. Vom Aufstieg und Fall des kuratorischen Prinzips. In: Springerin 1, S. 16–20.

Shiva, Vandana (1990): Reductionist Science as Epistemological Violence. In: Ashis Nandy (Hg.): Science, Hegemony and Violence. A Requiem for Modernity. Oxford, S. 232–256.

Simondon, Gilbert (2005): Du mode d'existence des objets techniques. Paris.

Simondon, Gilbert (2012): Existenzweise technischer Objekte. Zürich.

Simondon, Gilbert (2012a): Du mode d'existence des objets techniques. Paris.

Skrandies, Timo (2003): Echtzeit – Text – Archiv – Simulation. Die Matrix der Medien und ihre philosophische Herkunft. Bielefeld.

Skrandies, Timo (2010): In den Rahmen, aus dem Rahmen. Medienhistorische Bewegung zwischen Interface und Immersion. In: Hans Körner/Karl Möseneder (Hg.): Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte. Berlin, S. 243–247.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Skrandies, Timo (2020): Experimentalfilm: Materialzeit/Echtzeit. In: Stephan Brössel/Susanne Kaul (Hg.): Echtzeit im Film. Konzepte – Wirkungen – Kontexte. Paderborn, S. 371–383.

Skrandies, Timo/Dümler, Romina (Hg.) (2023): Kunst im Anthropozän. Köln.

Skulptur Projekte 2017 (2020): Skulptur Projekte 2017. https://2017.skulptur-projekte.de/#/ (letzter Zugriff: 08.06.2020).

Skulptur Projekte Archiv (2020): Skulptur Projekte Archiv. https://www.skulptur-projekte-archiv.de/ (letzter Zugriff: 08.06.2020).

Sloterdijk, Peter (2014): Museum – Schule des Befremdens. In: Ders./Peter Weibel (Hg.): Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst. Berlin, S. 354–370.

Souriau, Étienne (2015): Die verschiedenen Modi der Existenz. Lüneburg.

Souriau, Étienne (2015a): Über den Modus der Existenz des zu vollbringenden Werks. In: Ders.: Die verschiedenen Modi der Existenz. Lüneburg, S. 195–216.

Spangenberg Peter L. (2000): »Aura«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1, Stuttgart/Weimar, S. 400–415.

Spitzer, Leo/Hatcher, Anna Granville (Hg.) (1963): Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word ›Stimmung‹ [1944/1945]. Baltimore.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): Can the Subaltern Speak? In: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Illinois, S. 271–313.

Spoerhase, Carlos/Siegel, Steffen/Wegmann, Nikolaus (Hg.) (2020): Ästhetik der Skalierung. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (ZÄK), Sonderheft 18.

Stäheli, Urs (2021): Soziologie der Entnetzung. Berlin.

Stalder, Felix (2017): Kultur der Digitalität. Berlin.

Staniszewski, Mary Anne (1998): The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge/Mass.

Star, Susan Leigh/Griesemer, James R. (1989): Institutional Ecology, ›Translations‹ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology 1907–39. In: Social Studies of Science 19, S. 387–420.

Stengers, Isabelle (2001): Das erste Laboratorium. In: Hans Ulrich Obrist/Barbara Vanderlinden (Hg.): Laboratorium. Köln, S. 23–27.

Stengers, Isabelle (2005): Introductory Notes on an Ecology of Practices. In: Cultural Studies Review 11/1, S. 183–196.

Stengers, Isabelle (2008): Spekulativer Konstruktivismus. Berlin.

Stengers, Isabelle/Latour, Bruno (2015): Die Sphinx des Werks. Eine Einleitung. In: Étienne Souriau: Die verschiedenen Modi der Existenz. Lüneburg, S. 9–80.

Stern, Daniel N. (1992): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sternagel, Jörg (2019): Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes. In: Emmanuel Alloa/Thomas Bedorf/Christian Grüny/Tobias Nikolaus Klass (Hg.): Leiblichkeit. Tübingen, S. 115–129.

Sternfeld, Nora (2018): Das radikaldemokratische Museum. Berlin.

Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (2012): What Comes After the Show? On Post-Representational curating. In: Saša Nabergoj (Hg.): Dilemmas of Curatorial Practices. Ljubljana, S. 62–64.

Stiftung Insel Hombroich (2020): Insel Hombroich. https://www.inselhombroich.de/de (letzter Zugriff: 08.06.2020).

Stiftung Jüdisches Museum Berlin (2023): Ganzfeld »Aural«. https://www.jmberlin.de/ausstellung-james-turrell-aural (letzter Zugriff: 08.04.2023).

Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2021a): Cyprien Gaillard: Nightlife. https://www.kunstsammlung.de/de/exhibitions-archive/cyprien-gaillard-nightlife (letzter Zugriff: 14.09.2021).

Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2021b): Ed Atkins – Ye Olde Food. https://www.kunstsammlung.de/de/exhibitions-archive/ed-atkins-ye-olde-food (letzter Zugriff: 10.09.2021).

Stiftung Museum Kunstpalast (2018): Black & White. Von Dürer bis Eliasson. https://www.kunstpalast.de/de/museum/ausstellung/archiv/black-and-white (letzter Zugriff: 09.08.2021).

Stiftung Museum Kunstpalast (2020): Whiteout. https://www.nrw-forum.de/ausstellungen/whiteout (letzter Zugriff: 04.05.2020).

Stiftung Museum Kunstpalast (2021): Nextmuseum. https://www.nextmuseum.io/ (letzter Zugriff: 27.08.2021).

Stiftung Museum Kunstpalast (2023): In VR wie trust. https://www.nrw-forum.de/ausstellungen/in-vr-we-trust (letzter Zugriff: 09.04.2023).

Stiftung Preußischer Kulturbesitz (2020a): Das Gedächtnis des Tanzes. https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/tanz/ (letzter Zugriff: 03.05.2020).

Stiftung Preußischer Kulturbesitz (2020b): Virtuelle Ausstellungen. https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/journal/ausstellungen/ (letzter Zugriff: 04.05.2020).

Stiftung Skulpturenpark Köln (2020): Skulpturenpark Köln. https://www.skulpturenparkkoeln.de/ (letzter Zugriff: 15.06.2020).

Stjernfelt, Frederik (2007): Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics. Dordrecht.

Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hg.) (2012): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven. Bielefeld.

Strathern, Marilyn (1996): Cutting the Network. In: Journal of the Royal Anthropological Institute 2, S. 517–535.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Streisand, Marianne (2001): Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der ›Intimität‹ auf dem Theater um 1900. München.

Sullivan, Nikki (2012): The Somatechnics of Perseption and the Matter of the Non/Human: A Critical Response to the New Materialism. In: European Journal of Women's Studies 19/3, S. 299–313.

Sutherland, Ivan (1966): The Ultimate Display. In: Wayne Kalenich (Hg.): Proceedings of the International Federation of Information Processing Congress 1965. Jg. 2, Washington/London, S. 506–508.

Syring, Marie Luise (1990): Einführung. In: Dies./Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Köln, S. 62–75.

Szakács, Eszter (o.J.): Curatorial. In: Eszter Szakács (Hg.): Curatorial Dictionary. http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/curatorial/ (letzter Zugriff: 01.08.2020).

Szántó, Ildikó (2018): Einleitung zur Sektion ›Situiertheit‹. In: Dies./Kathrin Busch/Christina Dörfling/Kathrin Peters (Hg.): Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten, Paderborn, S. s7-s14.

Tatari, Marita (2017): Kunstwerk als Handlung. Transformationen von Ausstellung und Teilnahme. Paderborn.

Teeuwisse, Nicolaas (1986): Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900. Berlin.

Terkessidis, Mark (2019): Wessen Erinnerung zählt? Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute. Hamburg.

The Museum of Modern Art (1999): Marcel Duchamp. Boite En Valise. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html (letzter Zugriff: 29.08.2021).

Thielmann, Tristan (2006): Statt einer Einleitung: Eine Mediengeschichte des Displays. In: Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Jg. 6, Nr. 2, S. 13–30.

Thompson, Charis M. (2015): Situated Knowledges. Feminist and Science and Technology Studies Perspectives. In: James D. Wright (Hg.): International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. Amsterdam, S. 14129–14133.

Thrift, Nigel (2004): Remembering the Technological Unconscious by Foregrounding Knowledges of Position. In: Environment and Planning D: Society and Space 22, S. 175–190.

Thrift, Nigel (2005a): From Born to Made: Technology, Biology and Space. In: Transactions of the Institute of British Geographers. New Series 30/4, S. 463–476.

Thrift, Nigel (2005b): Remembering the Technological Unconscious by Foregrounding Knowledges of Position. In: Ders.: Knowing Capitalism. London, S. 212–226.

Troelenberg, Eva-Maria/Savino, Melania (2017): Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology. Berlin/Boston.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tröndle, Martin (2016): Space, Movement and Attention. Affordances of the Museum Environment. In: Gregor Isenbort (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen VII. Zur Topologie des Immateriellen/Formen der Wahrnehmung. Essen, S. 256–267.

Tröndle, Martin (2020): eMotion – Mapping Museum Experience. https://www.mapping-museum-experience.com (letzter Zugriff: 04.06.2020).

Tuin, Iris van der (2018): »Neo/New Materialism«. In: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.): Posthuman Glossary. London/New York, S. 277–278.

Tuinen, Sjoerd van/McDonnell, Niamh (Hg.) (2010): Deleuze and the Fold: A Critical Reader. Basingstoke.

Turner, Victor W. (1967): The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual. New York.

Turner, Victor W. (2005): Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt/New York.

Uexküll, Jakob Johann von (1970): Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Bedeutungslehre. Frankfurt a.M.

Universität Bremen (2023): Kommunikative Figurationen. Ein Netzwerk zur interdisziplinären Beschreibung der Transformation mediatisierter Gesellschaften und Kulturen. https://www.kommunikative-figurationen.de/ (letzter Zugriff: 05.04.2023).

Universität der Künste Berlin (2021): DFG-Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste«. https://www.udk-berlin.de/forschung/temporaere-forschungseinrichtungen/dfg-graduiertenkolleg-das-wissen-der-kuenste/ (letzter Zugriff: 26.08.2021).

Valéry, Paul (1973/74): Cahiers. Bd. 1, Bd. 2, Paris.

Varela, Francisco J./Thompson, Evan/Rosch, Eleanor (1995): Der mittlere Weg der Erkenntnis. München.

Vedder, Ulrike (2005): »Museum/Ausstellen«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 7, Stuttgart/Weimar, S. 148–190.

Vomhof, Julia (2017): Verführung – Ein ästhetisches Dispositiv von Lyrik. Bielefeld.

Voss, Christiane (2008): Fiktionale Immersion. In: AV Montage, 17.02.2008, S. 69–86.

Waldenfels, Bernhard (1994): Antwortregister. Frankfurt a.M.

Waldenfels, Bernhard (2000): Ortsverschiebungen. Zur Phänomenologie des Raumes. In: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.): Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum. Wien/New York, S. 148–156.

Waldenfels, Bernhard (2001): Die Verändernde Kraft der Wiederholung. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte 46, S. 5–17.

Waldenfels, Bernhard (2002): Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik. Frankfurt a.M.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Waldenfels, Bernhard (2006): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M.

Waldenfels, Bernhard (2010): Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin.

Waldenfels, Bernhard (2010a): Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder. In: Ders.: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin, S. 105–132.

Waldenfels, Bernhard (2010b): Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt a.M.

Waldenfels, Bernhard (2012): Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung. Berlin.

Waldenfels, Bernhard (2015): Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung. Berlin.

Waldenfels, Bernhard (2015a): Topografie der Lebenswelt. In: Stephan Günzel (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld, S. 69–84.

Waldenfels, Bernhard (2016): Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung. Frankfurt a.M.

Walz, Markus (Hg.) (2016): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart.

Webb, Taylor (2009): Teacher Assemblage. Rotterdam.

Weddigen, Tristan/Gelshorn, Julia (2008): Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft. In: Hubert Locher/Peter J. Schneemann (Hg.): Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im ›Bild-Diskurs‹. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag. Zürich/Emsdetten/Berlin, S. 54–77.

Wege, Astrid (2014): »Partizipation«. In: Hubertus Butin (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, S. 275–280.

Weibel, Peter (2020): Schlosslichtspiele. https://zkm.de/de/pressemappe/2020/schlosslichtspiele-karlsruhe-2020-mit-doppelter-weltpremiere (letzter Zugriff: 03.05.2020)

Weisheit, Katharina (2021): Tanz in Produktion. Verdichten | Transformieren | Institutionalisieren. Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. München.

Weisheit, Katharina/Skrandies, Timo (Hg.) (2016): Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance. Bielefeld.

Wellbery, David E (2003): »Stimmung«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5, Stuttgart/Weimar, S. 703–733.

Werner, Elke A. (2019): Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung: In: Dies./Klaus Krüger/Andreas Schalhorn (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird. Bielefeld, S. 9–41.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wevers, Ursula (1988): Fernsehgalerie Gerry Schum – Landart, Berlin 1969. In: Michael Bollé (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Ausst. Kat. Berlinische Galerie. Berlin, S. 532–542.

Whitehead, Alfred North (1987): Prozeß und Realität. Entwurf einer Kosmologie. Frankfurt a.M.

Whitehead, Alfred-North (1990): Der Begriff der Natur. Weinheim.

Whitney Museum of American Art (2021): Robert Smithson. Non-site. https://whitney.org/collection/works/5560 (letzter Zugriff: 04.06.2021).

Wiens, Birgit (2016): Szenographie als Dispositiv. Skizze eines Forschungsansatzes. In: Gregor Isenbort (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen VII. Zur Topologie des Immateriellen/Formen der Wahrnehmung. Essen, S. 222–233.

Willig, Hans-Peter (2021): Set und Setting. https://www.biologie-seite.de/Biologie/Set_und_Setting (letzter Zugriff: 01.06.2021).

Winnicott, Donald W. (2006): Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart.

Winthrop-Young, Geoffrey (2013): Cultural Techniques: Preliminary Remarks. In: Theory, Culture & Society 30. No. 6/11, S. 3–19.

Wismer, Beat (Hg.) (2014): Katharina Grosse. Inside the Speaker. Ausst. Kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf. Köln.

Wruck, Eva (2021): Situation Kunst. https://situation-kunst.de/situation-kunst/ (letzter Zugriff: 05.09.2021).

Wruck, Eva (2023): Gelände. https://situation-kunst.de/gelaendeundarchitektur (letzter Zugriff: 05.04.2023).

Zarka, Raphaël (2023): Raphaël Zarka. Selected Solo Shows. http://raphaelzarka.com/pdf/RaphaelZarka_solo_shows_jan_2023.pdf (letzter Zugriff: 08.04.2023).

Zentrum für Kunst und Medien (2020a): Willkommen in der Kritischen Zone. https://critical-zones.zkm.de/#!/ (letzter Zugriff: 28.05.2020).

Zentrum für Kunst und Medien (2020b): Critical Zones Streamingfestival. https://www.zkm.de/de/critical-zones-streamingfestival (letzter Zugriff: 28.05.2020).

Zentrum für Kunst und Medien (2020c): Virtuelle Eröffnung und Streamingfestival: Critical Zones. https://zkm.de/de/veranstaltung/2020/05/virtuelle-eroeffnung-und-streamingfestival-critical-zones (letzter Zugriff: 05.09.2021).

Zentrum für Kunst und Medien (2020d): Critical Zones. https://critical-zones.zkm.de/#!/#! (letzter Zugriff: 28.05.2020).

Zentrum für Kunst und Medien (2021): Writing the History of the Future. https://zkm.de/de/ausstellung/2019/02/writing-the-history-of-the-future (letzter Zugriff: 05.09.2021).

Zentrum für Kunst und Medien (2021a): Situiertheit. https://zkm.de/de/situiertheit (letzter Zugriff: 01.06.2021).

Žižek, Slavoj (2002): Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory. London,

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zweites Deutsches Fernsehen (2021): Digitale Kunsthalle. https://digitalekunsthalle.zdf.de/index.html (letzter Zugriff: 05.09.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildungsverzeichnis

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

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

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

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

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

Abb.6: Fabian Knecht: *ISOLATION (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E)* (Ausstellungsansicht), 2019, https://fabianknecht.de/works/isolation-523344-1n-140312-8e (letzter Zugriff: 28.06.2021). Courtesy of the artist. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Abb.7: Fabian Knecht: *ISOLATION (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E)* (Ansicht von außen), 2019, https://fabianknecht.de/works/isolation-523344-1n-140312-8e (letzter Zugriff: 28.06.2021). Courtesy of the artist. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

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

Abb. 9: Hans op de Beeck: *The Collector's House* (Sculptural Installation), 2016, https://hansopdebeeck.com/works/2016/the-collectors-house (letzter Zugriff: 28.06.2021). Courtesy of the artist. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

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

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

Abb. 12: Jon Rafman: *Poor Magic* (Ausstellungsansicht), 2017 / Courtesy of the artist.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 13: Jon Rafman: *Poor Magic* (Film Still), 2017. Single-channel video and audio / Courtesy of the artist.

Abb. 14: Cyprien Gaillard: *Nightlife* (Film still), 2015. © Cyprien Gaillard / Courtesy of the artist and Gladstone Gallery (New York, Brussels, Seoul) and Sprüth Magers (Berlin, London, Los Angeles, New York).

Abb. 15: Cyprien Gaillard: *Nightlife* (Film still), 2015. © Cyprien Gaillard / Courtesy of the artist and Gladstone Gallery (New York, Brussels, Seoul) and Sprüth Magers (Berlin, London, Los Angeles, New York).

Abb.16: Ed Atkins: »Ye Olde Food« (Ausstellungsansicht K21), 2019, © Achim Kukulies, Düsseldorf / Courtesy the artist; Cabinet Gallery, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin; Gladstone Gallery, New York; and dépendance, Brussels.

Abb. 17: Ed Atkins: *Good Wine* (Film still), 2017 / Courtesy the artist; Cabinet Gallery, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin; Gladstone Gallery, New York; and dépendance, Brussels.

Abb. 18: *C& Center of Unfinished Business* (Installationsansicht), 2020. HIER UND JETZT im Museum Ludwig. »Dynamische Räume«, Museum Ludwig, Köln 2020, © Contemporary And / Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Nina Siefke.

Abb. 19: *C& Center of Unfinished Business* (Detailansicht), 2020. HIER UND JETZT im Museum Ludwig. »Dynamische Räume«, Museum Ludwig, Köln 2020, © Contemporary And / Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Nina Siefke.

Abb. 20: Till Bödeker: »Test Chamber: Isolation«, (Ausstellungsansicht von Außen), 2020. Courtesy of the artist. © Kai Werner Schmidt, 2020.

Abb. 21: Till Bödeker: »Test Chamber: Isolation«, (Ausstellungsansicht zweiter Raum), 2020. Courtesy of the artist. © Kai Werner Schmidt, 2020.

Abb. 22: Lageplan der Ausstellung, 2020. Berliner Festspiele (2021b): »Down to Earth«. Programmübersicht (Screenshot). https://www.berlinerfestspiele.de/media/2020/immersion-2020/immersion20_downloads/immersion20_down_to_earth_programmuebersicht.pdf (letzter Zugriff: 25.12.2020) / Foto: Archiv der Verfasserin.

Abb. 23: Anne Duk Hee Jordan: *Into the Wild. An Edible Sculpture*, 2020 (Installationsansicht »Down to Earth. Klima Kunst Diskurs unplugged«), Gropius Bau, Berlin, 2020, Courtesy of the artist. © Berliner Festspiele/Immersion / Foto: Eike Walkenhorst.

Abb. 24: Asad Raza: *Absorption*, 2020 (Installationsansicht »Down to Earth. Klima Kunst Diskurs unplugged«), Gropius Bau, Berlin, 2020, Courtesy of the artist. © Berliner Festspiele/Immersion / Foto: Eike Walkenhorst.

https://doi.org/10.14361/9783839467961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -