

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-

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 Chronofrenz. 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.

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 Gailards *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 K2o 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



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).

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 herausgezoozt 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).



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 Hypermateriellität 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 Baggerschaukelinstallation, 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.

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 Ausstellungssettings 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. ›Vor choreografierte‹, 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 Endpunktes 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 Screening Erfahrung, 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.

physikalisch⁷ 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 ›aufgelegte‹ 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 Zeitlichkeits-erfahrung 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 Wiederholungsbewegungen 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)

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, subsumierend 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. Gamper 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 beschreibe, »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).

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 Eigenzeiten¹¹ 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 ›intrarelativem 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 intrarelativen 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 unhintergebar 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 Eigenzeiten 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).

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* zurück, 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, Ruffungen, Einschübe o.Ä. sich im Zuge einer bestimmten Ausstellungssituation vollziehen. In Anlehnung etwa an Philippe Dubois ließe sich hier von einer temporalen

›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 Schaffaff 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.

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 Rhythmus¹⁶ 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 rezeptionsästhetische 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).

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 Grüny's 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).

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 Rhythmicität entscheidend mit (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*).²²

Verzeitlichung

Die Fokussierung der Komposition führt uns zu einer weiteren grundlegenden Überlegung, nämlich dem Gedanken, dass Ausstellungen (in Analogie zu Bildern in Grüny und Graves Ausführungen) *per se* mit Prozessen der Verzeitlichung operieren.

Das Sich-Aufhalten in einer Ausstellung, das Ausstellungsbesucher: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-Nichtinteresses‹ 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).

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-originäre 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).

»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 eigenen 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

und an als ein leises Stöhnen, Weinen oder vereinzelte Klaviertöne²⁴ 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.

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 Ritornells²⁶ 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.

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 metastabilisierend 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 teilweise zurück auf den Vortrag der Verfasserin mit dem Titel »Affektive Assemblagen. Medien und Materialitäten im Kontext von Ausstellungen (in) der zeitgenössischen Kunst«, der im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) am 26.09.2019 in Köln gehalten wurde und werden des Weiteren in einem Artikel im Band »Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren« (Chernyshova 2019) aufgegriffen.

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 Affizierungsmomenten²⁹. 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 Aufsplintern 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 rhythmisierenden 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 Ausstellungssituation 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 metastabilisierende 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.

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 nebeneinander existieren – Zeitsprünge, Plötzlichkeiten des Kairos bzw. Epiphanien, organische Metabolismen, komplexe Simultaneitäten, 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 Alltagslichkeitserfahrungen 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 Cray herausstellt, die kapitalistische Logik, die den Wechsel und die Schnelligkeit als natürlich deklariert. Vgl. hierzu Cray 2002, 33.

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 Interferenz³². 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-Interferenz 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)

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 bestimmte 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.

Chronofrenz

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 Display-situation 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.

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 Chronofrenz, der »eine Untergattung von Relationierungen bezeichnen [soll], nämlich jene, mit denen Bezüge zwischen anwesenden und abwesenden Zeiten errichtet werden« (Landwehr 2016, 150). Mit Chronofrenz 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 Transformationsketten³⁵, infolge derer sich jegliche Positionierungen mitverändern. In Anlehnung an die Derrida'sche *différance* spricht Landwehr von der Chronofrenz »als einer beständigen Aufschiebung des Gegenstands und des Sinns historischer Beschreibungen« (ebd., 152):

»Jede Chronofrenz produziert also eine Differenz, eine Verschiebung und eine Transformation. Dadurch können Chronofrenzen 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*).

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, Metastabilisierungen ereignen sich in konfigurationsalen 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 ›Miliens‹, aufeinander bezogen und aufeinander reagierend zu begreifen.

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 synchroneschalteten ›Narrationsträger‹ (neun im Raum verteilte Bildschirme sowie Kostümkleiderständer und Schrifftafeln 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

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

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 akteuriiellen, 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)

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

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 Heim-suchung deutlich, denn die Unmöglichkeit höre nicht auf die Möglichkeit heim-zu-suchen (vgl. ebd. 37).³⁹

Ohne den Ereignisbegriff dabei überstrapazieren zu wollen⁴⁰, 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« impliziert 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 verfehle 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).

(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 ereignishaft.

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 Hineingeleiteten 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 verflechtes 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‹:

»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, gesteigerte 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

stetig Verschiebungen – es ereignen sich Situationen von Verdichtungen⁴³, 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.

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 Chronofrenz 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.

