

PRÄSENZ _ ERSCHEINEN

DEN AUSSTELLUNGSAKT BEFRAGEN

1. EINLEITUNG | S. 209
2. POOR MAGIC (»BLIND FAITH«) | S. 212
3. PRÄSENZ UND EREIGNISHAFTIGKEIT | S. 216
SINNEFFEKTE/PRÄSENZEFFEKTE | S. 216
ATMOSPHÄRE | S. 224
STIMMUNG | S. 232
AURA | S. 238
4. ERSCHEINEN | S. 243
WAHRNEHMUNGSSITUATIONEN | S. 244
DIMENSIONEN DES ERSCHEINENS | S. 247
GEGENWARTEN | S. 253
5. DER AUSSTELLUNGSAKT | S. 261
6. FAZIT | S. 268

1. Einleitung

In Ausstellungen wird etwas ›präsent‹. Dinge, Objekte, Bilder, Körper begegnen uns auf eine ganz spezifische Weise, die sich – so der Ansatz dieses Kapitels – grundlegend von anderen Weisen des Begegnens, des Präsent-Werdens, unterscheidet. Doch was zeichnet diese Weise aus? Ein Ausstellungsbesuch impliziert eine Form einer – nennen wir es an dieser Stelle – gesteigerten ästhetischen Erfahrung, denn bei einer Ausstellung zeigt sich etwas, wird wahrnehmbar, erscheint, und zwar auf eine Weise, die jenes Erscheinen, jene Präsenz selbst thematisiert. Wie im Verlaufe der Arbeit in unterschiedlichen Perspektivierungen herausgestellt, impliziert das Ausstellen nicht lediglich ein Präsentieren (bei dem ›jemand‹ ›etwas‹ ›zeigt‹), sondern Ausstellen heißt vor allem Gegenwärtigkeiten generieren und zwar Gegenwärtigkeiten, die aus dem ›gewohnten‹ Verlauf herausfallen, die das Hier und Jetzt einer Verhandlung unterziehen oder aber ein stetiges Kippen zwischen der Möglichkeit, der Dinge habhaft zu werden und deren Entzug initiieren. Ausstellungen setzen folglich

insofern ›Präsenz‹ voraus, als diese erfahren werden müssen, denn ganz gleich, ob ruhig vor einem Bild stehend, ein Magazin durchblättern, Knöpfe bei einer interaktiv angelegten Arbeit betätigend oder das Sehvermögen bei einer Lichtinstallation verstellend, wir sind stets (leib-)körperlich involviert und werden in unserer Sensorik angesprochen. Zugleich werden Dinge, Objekte, Entitäten im Ausstellen selbst präsent, denn es vollzieht sich etwas, bei dem sich etwas zeigt – bei dem etwas in Erscheinung tritt und in seinem Erscheinen wahrgenommen wird. Präsenz wird folglich zu etwas ›Geteiltem‹, worauf jedoch nicht lediglich zugegriffen werden kann.

Besonders markant wird die Frage nach Präsenz sowie deren Erfahrbarkeit vor allem im Hinblick auf die gegenwärtigen Verschiebungen, die sich im Kontext von Digitalisierungsprozessen ereignen. Denn schauen wir uns aktuell aufkommende Online-Ausstellungsformate an, dann macht sich darin bemerkbar, dass die Frage nach den Modi der Erfahrbarkeit ganz explizit aufgeworfen werden muss. Was kann es demzufolge bedeuten, einer Ausstellung beizuwohnen, deren Erfahrbarkeit sich etwa über den Computer- oder Smartphonebildschirm generiert? Wie verhält es sich hierbei mit der Frage nach der Atmosphäre? Wie werden wir involviert und auf welche Weise erscheint hier etwas? Während es in diesem Kapitel jedoch nicht explizit um Online-Ausstellungen gehen soll (diese werden z.B. im Kap. *Setting_Verräumlichen* ausführlicher angesprochen), zeigt sich in dieser ›Sonderform‹ zumindest die explizite Relevanz der Frage nach Präsenz und Erfahrbarkeit, denn jene realisieren und materialisieren sich in Abhängigkeit von dem jeweiligen Setting. So rückt das Kapitel eben jene Momente in den Fokus der Auseinandersetzung, die die Ausstellung als eine Wahrnehmungssituation ausmachen. Damit gehen zugleich zwei miteinander verflochtene Bewegungen einher: Zum einen wird die Ebene der Erfahrung bzw. des Erlebens thematisiert und damit die Perspektivierung eines wahrnehmenden Wesens ins Spielfeld gebracht, zum anderen wird – vor allem mit dem Begriff des Erscheinens als einem Produktionsbegriff – eine Ebene herausgestellt, die weniger nach der Rezeption fragt und vielmehr die Eigenaktivität dessen, was sich zeigt, in den Fokus rückt. Wie die Formulierung es bereits suggeriert, wird sich im Verlaufe der Auseinandersetzung zeigen, dass es sich nicht um zwei getrennte Ebenen bzw. Bewegungen handelt, sondern um einen Prozess, der – einer heuristischen Überlegung folgend – mal stärker die Rezeption, mal die Produktion in den Fokus nimmt.

Ausstellungen sind folglich auch Wahrnehmungssituationen und generieren selbst Präsenz (bzw. wie im Verlaufe des Kapitels zu zeigen sein wird, Präzenzeffekte), weil sie auf eine ereignishaft Weise etwas entstehen lassen, was eher erspürt als benannt werden kann und sich in dem bemerkbar macht, was wir etwa als Atmosphäre, Stimmung oder Aura zu bezeichnen gewohnt sind. Es handelt sich demnach um Momente, die zwischen Materialität und Immaterialität oszillieren. Dabei stellt sich vor allem die Frage, was das besonders Spezifische am ›Erscheinen‹

im Modus einer Ausstellung (d.h. ihrer Existenzweise entsprechend) ausmacht. Die Besonderheit des Sich-Zeigens¹ macht sich daran bemerkbar, dass das Erscheinen-de, also das, was sich zeigt, sich als das Gezeigte präsentiert bzw. das Erscheinen als Solches mit zu einem der wesentlichen Momente der Situation macht. Anders als in einer Arbeitssituation im Atelier oder beim Hängen einer Arbeit über der Couch (um es zugespitzt zu kontrastieren), gestaltet sich das Erscheinen im Kontext von Ausstellungen auf eine besondere, ›gefaltete‹ Weise. Deshalb spielt das Erscheinen bei einer Auseinandersetzung mit Ausstellungen eine gewichtige Rolle, denn Letztere operieren mit einem Setting, in dem sich ein Erscheinen vollzieht, das eine Überlagerung von unterschiedlichen Erscheinungsweisen initiiert und schließlich eine metareflexive Ebene generiert. Wir begegnen den sich zeigenden Entitäten in einer Situation, in der sie nicht nur erscheinen, sondern jenes Erscheinen selbst explizit machen (ob durch Materialprozesse, Maße, *Parerga*, Weise der Ausbreitung im Raum etc.). Welche Modalitäten von Präsenz generiert folglich die Existenzweise Ausstellung und mit welchen Dimensionen des Erscheinens operiert diese?

Der Einstieg in die Überlegungen erfolgt zunächst mit einer impulsgebenden Diskussion einer die Installation *Poor Magic* von Jon Rafman (2017) zentrierenden Ausstellungssituation (»Blind Faith«, 2018), die es ermöglichen wird, einige grundlegende Fragen im Hinblick auf die Thematik der Wahrnehmung sowie den Dimensionen des Erscheinens zu konturieren. Von dieser Skizzierung ausgehend erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Begriff bzw. Phänomen der Präsenz bzw. seiner ›Effekte‹, was uns dann zu einer Beschäftigung mit drei Formen dessen ›Realisierung‹ führt: der Atmosphäre, der Stimmung sowie der Aura. Im Zuge dessen werden vor allem Überlegungen angestellt, die es uns ermöglichen, Präsenz im Sinne einer sich spurenhafte ›zeigenden‹ Ereignishaftigkeit zu begreifen und zu diskutieren, inwiefern Gegenwärtigkeit *per se* mit Entzug einhergeht. Darauf folgend wird der Fokus wiederum verstärkt auf die Praktik des Erscheinens gesetzt, was uns ermöglichen wird, Ausstellungen explizit als Wahrnehmungssituationen befragen zu können. Was heißt Erscheinen? Welche unterschiedlichen Formen lassen sich ausmachen und inwiefern gestaltet sich diese Praktik im Kontext von Ausstellungen auf eine besonders markante, da ›gefaltete‹ Weise? Von hier aus erfolgt schließlich eine Verschiebung, die im letzten Teil des Kapitels explizit die Ebene der Aktivität dessen, was ›erscheint‹, herausstellt. In Anlehnung an die Sprech- sowie die Bildakttheorie spricht das Kapitel deshalb von einem Ausstellungsakt und entwickelt im Zuge dessen einen Ansatz, der sich mit der Eigenaktivität von Ausstellungen trifokal auseinandersetzt.

1 Die Thematik der Unterscheidung zwischen Sich-Zeigen und Erscheinen wird im weiteren Verlauf des Kapitels aufgegriffen.

2. *Poor Magic* («Blind Faith«)

Durch einen schmalen Eingang zeichnet sich eine Black Box ab. Der Raum ist dunkel und wird lediglich vom changierenden Licht der wandfüllenden Videoprojektion beleuchtet. Durch die flimmernden Bilder erscheint der Raum mal etwas heller, mal verschwindet er beinahe völlig im Diffusen, sodass die Raumkonturen lediglich erahnt werden können. Durch das Diffuse hindurch lassen sich – über die rechteckige Fläche der Blackbox verteilt – Formationen von an Kinossessel erinnernden Gebilden ausmachen, die mal paarweise, mal im Singlemodus der Projektionswand gegenübergestellt sind. Das Betreten der Blackbox gebietet Achtsamkeit und eine durch die Dunkelheit verstärkte Vorsicht: Das Gefühl des Nicht-Stören-Wollens stellt sich ein, als würden wir einen Kinosaal betreten, während der Film schon längst angefangen hat. Sobald sich die Augen an die Lichtverhältnisse gewöhnt haben, stellen wir fest, dass wir uns gewissermaßen inmitten einer Installation befinden – umgeben von den bereits erwähnten Sesselformationen. Und nun fällt sogleich auch die Ambiguität jener Objekte auf: Der Form nach Kino- (oder Theater-, Flugzeug- o.Ä.) Sitzen entsprechend, scheinen die Objekte wie mit Fleischstücken, Körper- und Hautfetzen bespannt. Die Sitze, Rücken- und Armlehnen, aber auch die Bodenplatten, an denen die Gebilde befestigt sind, sind mit etwas organisch Anmutendem bestückt (s. Abb. 12). Bei näherem Herantreten entpuppen sich diese abjekt daherkommenden Objekte als Schaumstoffgebilde, die dadurch jedoch kaum etwas an ihrer Ambiguität einbüßen.

Die Multimedia-Installation *Poor Magic* (2017)² von Jon Rafman, die im Rahmen der Ausstellung »Blind Faith. Between the Visceral and the Cognitive in Contemporary Art« im Haus der Kunst in München (2018) gezeigt wurde, respektive die skizzierte Ausstellungssituation fokussiert die Thematik von Körperlichkeit und Materialität. Jene Thematik durchzieht auch das Konzept der Ausstellung, denn »Blind Faith« greift Fragen nach unserem Zugang zur Welt sowie dem Potential des Körperlichen auf, situiert inmitten von Destabilisierungen und sich umwälzenden und vor allem digital vermittelten Weltordnungen. Die Ausstellung, die insgesamt 28 künstlerische Positionen umfasst, versammelt medial ganz unterschiedliche Arbeiten, die auf insgesamt dreizehn, überwiegend hell ausgeleuchtete (White Cube-)Raumparzellen verteilt sind. Die Raumsituation von *Poor Magic* gestaltet sich dabei gewissermaßen in einem atmosphärischen Kontrast, denn der Zugang zur Black Box erfolgt nach einer dynamisch und hell gestalteten Ausstellungssituation von Ed Atkins' *Safe Conduct* (2016).³ Der sich dahinter versteckende Raum von *Poor Magic* initiiert folg-

2 Single Channel HD Video, 07:07 Min., Skulptureninstallation, mixed media, Größe variabel, 2017.

3 Siehe hierzu das Booklet zur Ausstellung (Haus der Kunst 2021) sowie den Ausstellungskatalog (Schneider 2018).

lich insofern eine Kontrasterfahrung, als wir vom Hellen des beinah exponierend wirkenden White Cubes in etwas intim Anmutendes der Black Box wechseln.



Abb. 12: Jon Rafman: *Poor Magic* (Ausstellungsansicht⁴), 2017. Courtesy of the artist.

Nun stehen wir da, vor den Gebilden, in diesem dunklen Raum mit flackern-den Bildern, die skurrile und teils surreale Szenarien mit animierten Crashtestdum-mies und anderen anthropomorphen, wie Massenware reproduzierten Figuren zei-gen, die an (Alb-)Traumsequenzen erinnern, mit einer teils ›kosmisch-magisch‹ an-mutenden Soundebene (Sounddesign: Milo Reinhardt) im Hintergrund. Während das Video sowohl auf der Ebene des Sujets als auch der Bildästhetik Ambiguitä-ten produziert, initiieren die fleischigen Sesselgebilde währenddessen ebenfalls ei-ne diffus-ambigue Situation – jedoch auf einer anderen medial-materiellen Ebe-ne –, denn sie präsentieren sich ebenso in einer extremen Uneindeutigkeit. D.h. die sich als Kinosessel gebenden Gebilde evozieren ein Verhältnis, das unentwegt Oszillationen produziert. So sind es Objekte, die ihrer suggerierten Fleischlichkeit wegen extrem abstoßend wirken, zugleich aber regelrecht zur Berührung verfüh-ren. Wir werden überkommen von der Materialität jener Gebilde, von ihrem unkla-ren Status und werden zugleich mit dem Spiel ihrer ›Ausgestellttheit‹ konfrontiert.

4 Bei der Ausstellungsansicht handelt es sich um die Ausstellung »Our Thing«, Galerie Antoine Ertaskiran in Montreal, 2018.

Dabei entsteht folglich eine Fülle von weitergreifenden Fragen: Könnten wir uns einer suggerierten Funktionalität hingeben und die Gebilde tatsächlich zum Sitzen nutzen? Welchen Status beanspruchen diese Gebilde für sich? Oder sind es Objekte, die lediglich ein Rezeptionssetting inszenieren und so gesehen ›unberührbar‹ sind? Und – weitergehend gedacht – was bedingt es schließlich, dass es zu einem solchen Kippverhältnis kommen kann? Ist es eine Frage dessen, wie sich die Objekte – in ihrer Materialität, aber auch in ihrer Formation – zeigen? Oder ist es eine Frage der institutionellen Normierung, eine Frage des Habitus?

An dieser Stelle zeichnet sich ab, dass hier unterschiedliche Momente zusammengreifen, die Aspekte des Materiellen mit Immateriellem verschränken. Es wird folglich spürbar, dass die Frage nach dem Sich-Zeigen bzw. Erscheinen⁵ von Dingen einen besonders markanten Stellenwert einnimmt, sich aber gleichzeitig nicht von der Frage nach der jeweiligen atmosphärischen Aufladung – nach der Stimmung einer bestimmten Situation – ablösen lässt. So wird jene Frage nach der Stimmung auch im Hinblick auf die Bildästhetik besonders präsent. Das Video, das zwischen einem piktogramatischen Lern- bzw. Testvideo mit schematischen ›Männchen‹ und einem surrealistischen Alptraum- bzw. Horrorfilmszenario changiert, erzeugt eine Polarität von Stimmungen: Wie geklont aussehende menschliche Körper wuseln in Massen durch das Bild, fallen, knicken ein, werden von einem riesigen mechanischen Arm weggefeht. Auf das Video fokussiert finden wir uns als Zuschauer:innen plötzlich (›immersiv-diegetisch‹) in einem organisch anmutenden Schlauch wieder, durch den wir hindurchgeleitet werden. Wir befinden uns endoskopisch innerhalb eines Körpers, sind in einem Innen, das sich bildfüllend in seiner Organizität zeigt: ein wenig blutig, schleimig und pulsierend. Die langsame Bewegung durch den bezahnt oder fettbepolstert aussehenden Schlauch (s. Abb. 13) wird dabei begleitet von entschleunigender Musik, die dann durch harte Aufprallbewegungen und -geräusche der anderen Szenen kontrastiert wird.

Wie die fragmentartige Beschreibung andeutet, erzeugt die Arbeit eine starke affektive Adressierung. So werden wir teils von der Bildintensität überkommen, d.h. also vor allem leiblich angesprochen. Auf diese Weise auf die Ebene der Erfahrbarkeit verwiesen, rückt die Ausstellungssituation nicht zuletzt die Thematik der Präsenz in den Fokus. Die Situation gestaltet sich folglich als eine Wahrnehmungssituation, die gleichzeitig auf ihre Ausgestelltheit verweist, denn die Videobilder und die ›Sessel‹ affizieren uns nicht nur, sondern initiieren ein Verhandlungsverhältnis. Die Ausstellung lässt uns demnach nicht nur erfahren, sondern stellt die Erfahrbarkeit gewissermaßen selbst aus. Zudem wird die Ausgestelltheit auch auf der narrativen

5 An dieser Stelle werden beide Begrifflichkeiten – Sich-Zeigen sowie Erscheinen – eher synonym gebraucht bzw. der Fokus wird auf das Erscheinen gesetzt, ohne die jeweiligen Spezifika des Begriffs des (Sich-)Zeigens explizit behandeln zu können. Zu einer u.a. auf Heidegger zurückgehenden Unterscheidung vgl. Landweer 2010.

Ebene der Ausstellungssituation von *Poor Magic* vertieft, denn einerseits werden wir in eine Zuschauenden-Position gebracht (wir nehmen im Raum Platz und schauen uns dann etwa das Video an), andererseits werden wir aber auch zu Objekten der Beobachtung, sobald weitere Personen den Raum betreten und uns – entweder auf den ambiguen Sesseln sitzend oder stehend das Video anschauend – auffinden. Verdoppelt wird jene Zuschauendenkonfiguration der Weiteren insofern, als sich ein Crashtestdummy in einer Szene ebenfalls in einer Zuschauendenposition befindet: Es steht vor einer Projektionsfläche und beobachtet, wie andere ›Dummies‹ massenweise zusammenfallen (vgl. Rafman 2017, [02:12-02:36]).

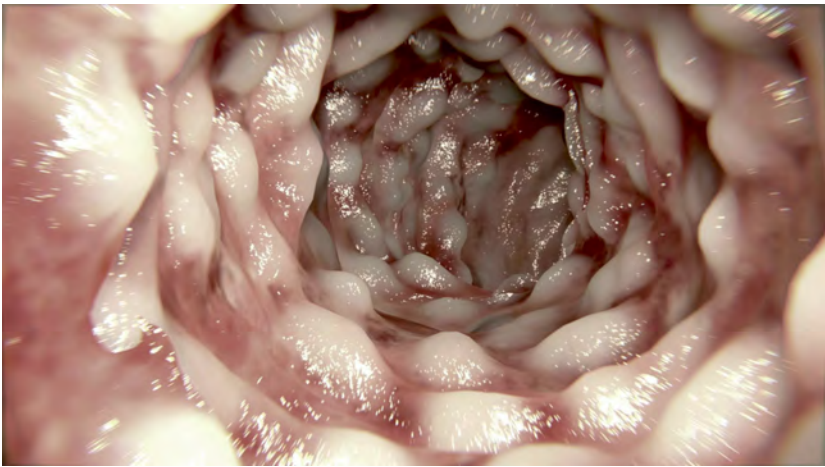


Abb. 13: Jon Rafman: *Poor Magic* (Film Still), Single-Channel Video and Audio, 2017. Courtesy of the artist.

Auf diese Weise kommt es zu einem Sich-Gewahr-Werden dessen, dass offensichtlich etwas entsteht, das sich begrifflich kaum fassen lässt: Eine Stimmung, eine Adressierung, die nicht klar konturiert werden kann, die diffus bleibt, zugleich aber Intensitäten erzeugt und schließlich zu spürbaren Kippmomenten führt. Damit rückt *Poor Magic* die Ebene dessen, was je nach Kontext etwa als ›ästhetische Erfahrung‹, ›Wahrnehmung‹ oder ›ästhetisches Erleben‹ betitelt wird, stark in den Vordergrund. Was all diese Begrifflichkeiten dabei adressieren, ist zunächst der Versuch, das Ereignis eines Überkommens beschreibbar zu machen, das im Zuge einer Wahrnehmungssituation aufkommt. Jenes Ereignis scheint sowohl zeitlich als auch räumlich betrachtet einen Ausnahmezustand zu generieren – eine Konfiguration von Intensitäten, die aber zugleich ephemere und diffus verbleibt. Was die Aus-

stellungssituation initiiert, ist demnach ein unentwegtes Überlagern von Zuständen und Einstellungen. Sie produziert eine Unbestimmtheit, ein Zögern, ein Begehren, eine Verführungssituation⁶, die zu einem Wagnis wird. Es stellt sich eine nichtauflösbare Ambiguität ein, die durch die Unruhe des Videos forciert wird. Der Auseinanderprall, das gewissermaßen ›Hinausgeworfen-Werden‹ aus dieser intimen Situation ereignet sich wiederum auf eine einbruchhafte Weise, wie etwa beim Betreten des Raums durch eine andere Person, die unverzüglich auf einem der Sessel Platz nimmt...

Was führt also dazu, dass sich eine solche Spannung, ein sich nicht auflösendes Kippverhältnis einstellt? Was ist es für ein Modus des Präsent-Seins, aber auch des Erscheinens, der sich dabei offenbart? Und – grundlegender gefragt – inwiefern sind wir in diesem Moment folglich mit etwas konfrontiert, das den Fokus auf die Ebene dessen verschiebt, was Ausstellungen selbst ›vollziehen‹? So werden im nächsten Schritt, ausgehend von einer vorausgehenden Diskussion des Konzepts von Präsenz bzw. von Präsenzeffekten, zunächst Begrifflichkeiten jenes ›ästhetisch Unbestimmten‹ fokussiert, die einerseits auf eine starke Weise miteinander verflochten sind bzw. sich wechselseitig bedingen, andererseits aber jeweils eine ganz eigene Fokussierung ermöglichen: Atmosphäre, Stimmung sowie Aura. Jedoch wird es dabei weniger darum gehen, Definitionen und begriffliche Abgrenzungen vorzunehmen, sondern vielmehr einige etymologische Verflechtungen nachzuzeichnen und Figurationen zu erarbeiten, die sich jenem ›Ereignishaften‹ von Ausstellungssituationen anzunähern vermögen. So gilt es mit den vorgeschlagenen Zugriffen, Fragen nach Gegenwärtigkeit, nach Modalitäten des Erlebens sowie nach der Faltung zwischen An- und Abwesenheit zu verhandeln.⁷

3. Präsenz und Ereignishaftigkeit

Sinneffekte/Präsenzeffekte

Ausstellen impliziert, dass ›etwas‹ ›präsent‹ wird. Doch geht jene Präsenz nicht in einem konstatierenden ›Etwas-ist-lediglich-da‹ auf, sondern setzt eine Erfahrbarkeit voraus und adressiert ein dichtes Geflecht an (›*aisthetischen*‹) Ebenen, die damit einhergehen. Wie im deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm vermerkt, bezieht sich der Begriff der Präsenz (aus franz. *présence*, lat. *praesentia*) im häufigsten Gebrauch auf eine Gegenwart, eine Anwesenheit, nachrangig aber auch auf die Art und Weise sich zu geben, zu ›präsentieren‹ (»Präsenz«, Deutsches Wörterbuch

6 Zum Begriff der Verführung s. Vomhof 2017.

7 Siehe weitere Überlegungen zur Thematik der Faltung und An-/Abwesenheit im Kap. *Intimität_Exponieren*.

2021). Im Kontext von Ausstellungen über Präsenz zu sprechen, suggeriert folglich das Thematisieren einer Anwesenheit, d.h., was hier in den Fokus rückt, sind Modalitäten von Situationen, die allesamt auf die eine oder andere Weise das Gegenwärtig-Sein umspielen.⁸

In seiner Monografie »Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz« (2004) bestimmt Hans Ulrich Gumbrecht das Wort Präsenz zunächst als etwas, was sich nicht auf ein zeitliches, sondern auf ein »räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen« (Gumbrecht 2004, 11) bezieht. Der Untertitel – die Produktion von Präsenz – soll dabei, vom lat. *producere* kommend, im Sinne eines Akts verstanden werden, »bei dem ein Gegenstand im Raum ›vor-geführt‹ wird« (ebd.). Der Ausdruck »Produktion von Präsenz« verweise damit auf »alle möglichen Ereignisse und Prozesse, bei denen die Wirkung ›präsender‹ Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird« (ebd.). Worum es Gumbrecht in seiner Publikation folglich geht, ist das Verschieben der Aufmerksamkeit auf Phänomene und Prozesse, die über Hermeneutik, d.h. über das Angewiesen-Sein auf Interpretation als ›Zugang‹, hinausgehen. Formulieren wir es zugespitzt dualistisch, dann geht es bei Gumbrechts Aufmerksamkeit für den Begriff der Präsenz darum, über das etablierte, cartesianische Modell einer primär geistigen Handlung – der Interpretation respektive Bedeutungsproduktion – hinauszugehen und den Fokus auf die Sinne zu lenken. Damit gehe es um »ein Überdenken und letztlich um eine Neukonfiguration einiger Bedingungen der geisteswissenschaftlichen Wissensproduktion« (ebd., 18), sodass die Monografie »ein Verhältnis zu den Dingen dieser Welt befürwortet, das zwischen Präsenz- und Sinneffekten [oszilliert]« (ebd., 12). Es wird der Vorschlag gemacht, das ästhetische Erleben – epistemologisch betrachtet – im Modus jenes Oszillierens bzw. einer Interferenz zwischen den beiden Effektebenen zu begreifen (vgl. ebd., 18). Im Folgenden soll nun deshalb jene von Gumbrecht vorgeschlagene Aufteilung bzw. Differenzierung als eine Typologie aufgegriffen werden, die es uns ermöglicht, Ausstellungen in der Verflechtung zwischen Sinnesmodalitäten und Momenten von Bedeutungsproduktionen zu verhandeln.

Im Fokus Gumbrechts Monografie steht das Problematisieren einer Fixierung auf den Sinn, was zwar nicht bedeutet, »alle Formen der sinngestützten Beziehung zur Welt« (ebd., 12) zu verteufeln, diese jedoch aus ihrer Selbstverständlichkeit und Vorrangstellung herauszuholen. Der Begriff der Präsenz biete damit eine Art Gegenspiel zur Zentrierung des Sinns an, ohne jedoch in einem völlig komplementären Verhältnis dazu zu stehen. Was den Begriff der Präsenz bzw. die Produktion von Präsenz ausmacht, ist in erster Linie ihr Verständnis im Sinne einer »Bezugnahme auf Räumliches« (ebd., 33): »Was uns ›präsent‹ ist, befindet sich (ganz im Sinne der lateinischen Form *prae-esse*) vor uns, in Reichweite unseres Körpers und für diesen

8 Zu einer Auseinandersetzung mit Präsenz (sowie dem Begriff der ›leiblichen Ko-Präsenz‹) im Kontext von Aufführungen vgl. Fischer-Lichte 2004.

greifbar« (ebd. 33). Gumbrecht führt weiter aus: »Wenn *producere* buchstäblich soviel wie ›vorführen‹ oder ›nach vorn rücken‹ heißt, würde die Formulierung ›Produktion von Präsenz‹ herausstreichen, dass der von der Materialität der Kommunikation herrührende Effekt der Greifbarkeit auch ein in ständiger Bewegung befindlicher Effekt ist« (ebd.), der seinerseits von zunehmender und abnehmender Nähe und Intensität abhängig sei. Doch sei in der abendländischen Tradition, dem cartesianischen *cogito* folgend, jenes Moment der Greifbarkeit, der Berührung, ausgeklammert (vgl. ebd., 34). Deshalb gehe es darum, »Kontakt zu den Dingen der Welt außerhalb des Subjekt/Objekt-Paradigmas« (ebd., 76) auszubauen. Eröffnet der Begriff der Greifbarkeit zum einen eine Hinwendung hin zu Materialität, macht sich darin zum anderen eine Ambiguität bemerkbar, denn die »Präsenz kann niemals etwas sein, woran wir uns sozusagen festhalten könnten« (ebd., 77). In Anlehnung an Jean-Luc Nancy (vgl. Nancy 1993, 6) beschreibt Gumbrechts Text die Präsenz als eine »Geburt, ein ›Kommen, das sich selbst auslöscht und sich selbst zurückbringt.« (ebd.).⁹ Von Präsenz zu sprechen impliziere demnach *per se* eine Abwesenheit. Dies mache sich auch in der begrifflichen Konfiguration bemerkbar, weshalb in der Konsequenz nicht lediglich von Präsenz gesprochen wird, sondern von deren ›Effekten‹. Das bedeutet,

»[...] dass Präsenzphänomene nach unserer Auffassung nicht umhin können, unweigerlich ephemere, also ›Effekte von‹ Präsenz zu sein, denn antreffen können wir sie nur in einer Kultur, die vorherrschend Sinnkultur ist. Für uns kommen Präsenzphänomene stets als ›Präsenzeffekte‹ daher, denn sie werden notwendig von Wolken und Polstern des Sinns umgeben, umfassen und vielleicht sogar vermittelt. Für uns ist es überaus schwierig – wenn nicht gar unmöglich –, das ›Deuten‹ zu unterlassen und *keinen* Versuch zu machen, jenem Blitz oder dem grellen kalifornischen Sonnenschein Sinn zuzuschreiben.« (Ebd., 127)

9 Eine Parallele zu Gumbrechts Entwurf der Differenzierung zwischen Sinn und Präsenz lasse sich außerdem zu Heideggers Begriffen der Erde (bzw. dem Sein) und der Welt (bzw. dem Seienden) aufbauen: »Heidegger spürt ein Spannungsverhältnis, ja sogar einen Streit zwischen ›Welt‹ (Konfigurationen von Dingen im Kontext spezifischer kultureller Situationen?) und ›Erde‹ (Dinge, die unabhängig von ihren spezifischen kulturellen Situationen gesehen werden?). ›Erde‹ oder ›Sein‹ und ›Welt‹ oder ›Seiendes‹ gehören dieser Lesart zufolge untrennbar zusammen, aber um zur ›Selbstbehauptung ihres Wesens‹ zu gelangen, müssen sie im Rahmen dieses Zusammenseins auseinandergehen [...].« (Ebd., 97) So gesehen ist das von Heidegger geprägte In-der-Welt-Sein abhängig von einem Aufeinander-Bezogensein von Welt und Erde, die jedoch wiederum stets in einem Streitverhältnis zueinanderstehen: »[...] Immer wenn eine spezifische kulturelle Situation verschwindet (wenn der Gott aus dem Tempel flieht), können die dieser Situation angehörigen Dinge nicht mehr der Ausgangspunkt für eine Entbergung des Seins sein, denn ihnen fehlt die ›Welt‹ als integrative Dimension, die ihnen Lebenskraft zu geben scheint [...].« (Ebd.) Gumbrecht bezieht sich hierbei auf Heidegger 1994, 34.

Im Zuge der Auseinandersetzung schlägt Gumbrechts Text eine Typologie¹⁰ vor, die im Sinne eines Max Werber'schen Idealtypus (vgl. ebd., 100) zwischen zwei Formen von Kultur unterscheidet: der Sinnkultur sowie der Präsenzkultur. Wohlwissend um die Heuristik einer solchen Unterscheidung betont der Text dennoch eine Produktivität der Differenzierung:

»[...] [T]rotz unserer Prämisse, dass alle Diskurse des kollektiven Selbstbezugs Elemente der Sinn- wie der Präsenzkultur enthalten, hat es Sinn anzunehmen, dass einige kulturelle Phänomene (wie z.B. die Sakramente der katholischen Kirche oder die Rationalität der modernen afro-brasilianischen Kulte) eher auf der Präsenzkultur-Seite stehen, während andere (beispielsweise das politische System im alten Rom oder die Bürokratie des frühneuzeitlichen spanischen Reichs) vorwiegend auf einer Sinnkultur beruhen.« (Ebd.)

So entwickelt Gumbrecht zehn unterschiedliche Merkmale bzw. Parameter, anhand derer er die beiden Kulturformen zu beschreiben ersucht. Der erste Punkt bezieht sich, wie bereits erörtert, auf das Verhältnis zwischen dem Körper und dem Geist respektive auf die Frage nach einer Hierarchisierung. Während die Sinnkultur primär mit dem Geist als dem »eigentlichen« Dominanzelement operiere, beziehe sich die Präsenzkultur in erster Linie auf den Körper (vgl. ebd.). Damit hänge auch die Frage nach dem jeweiligen Umweltverhältnis zusammen, denn werde der Mensch im Rahmen der Sinnkultur exzentrisch im Namen der Subjektivität adressiert, betone die Präsenzkultur ein kosmologisches Verhältnis und damit eine Dezentrierung des Menschlichen. Mit dem dritten Punkt wird deutlich, dass daran auch die Produktion von Wissen geknüpft ist, sodass sich ein »hermeneutisches Feld« (ebd., 101) einerseits und ein offenbartes Wissen andererseits gegenüberstehen. Des Weiteren manifestiere sich die Unterscheidung auch in den jeweiligen Zeichenbegriffen. Demnach lasse sich hierbei Ferdinand de Saussure Aristoteles entgegensetzen (vgl. ebd., 102). Während die Sinnkultur es, de Saussure folgend, in Kauf nehme, dass der Signifikant, sobald sich der Sinn »eingestellt« hat, aufhört von Bedeutung zu sein, betone die Präsenzkultur, im Anschluss an Aristoteles, gerade die »Gleichrangigkeit« von Form und Substanz. Als fünften Punkt führt Gumbrecht das Ver-

10 Gumbrecht entwirft parallel dazu eine weitere, nicht-binäre Typologie, die in Ansätzen Bilder und Begriffe liefern soll, »um nichtinterpretative Komponenten in unserem Verhältnis zur Welt zu erfassen« (ebd., 106). Diese Typologie beschreibt »vier verschiedene Modelle der kulturellen Aneignung« bzw. Weltaneignung (ebd., 36), die etwa das Verzehren (vgl. ebd., 107), das Eindringen (vgl. ebd.), den Mystizismus (vgl. ebd., 108) und die Psychoanalyse bzw. -therapie sowie das Simulieren im weitesten Sinne (vgl. ebd., 109f.) umfassen. Ohne die angeführten Modelle an dieser Stelle ausführlich behandeln zu können, gilt die Aufmerksamkeit des vorliegenden Texts vor allem der von Gumbrecht dual angelegten Typologie zwischen Sinn- und Präsenzkultur.

hältnis zur umgebenden Kosmologie an, bei dem der Sinn im Sinne einer Motivati-
on und intendierten Umgestaltung agiert und die Präsenz vielmehr mit dem Modus
des Sich-Einschreibens in die Rhythmen operiert (vgl. ebd., 103). Allgemein gespro-
chen entspreche die Präsenzkultur, wie bereits angedeutet, dem Raum, denn als
Körper beziehen wir uns in erster Linie auf eine Räumlichkeit, während die Sinn-
kultur die Zeit in Anspruch nehme (vgl. ebd.). Damit hänge auch der siebte Punkt
zusammen, nämlich die Frage nach der Besetzung von Raum im Hinblick auf die
Verhältnisse von Macht und Gewalt, denn während bei der Präsenzkultur unent-
wegt die Gefahr bestehe, dass diese – als eine Raumkultur – in eine Gewaltrich-
tung kippen kann, versuche die Sinnkultur jenes Gewaltpotential zu verschleiern,
was jedoch darin mündet, dass Wissen und Macht zwangsläufig zusammenfallen
bzw. im Kontext einer Sinnkultur »verwechselt« werden (vgl. ebd., 103f.). Hantiere
die Sinnkultur mit dem Streben nach Innovation und Überraschung, begreife die
Kultur der Präsenz das Ereignis in erster Linie ausgehend vom Moment des Dis-
kontinuierlichen, dem Kontinuitäten inhärent seien (vgl. ebd., 104). So werden wir
bei einer Ouvertüre *von* und *mit* den ersten Tönen »getroffen«, es ereignet sich eine
Erfahrung einer Diskontinuität, die dennoch weder mit einer Überraschung noch
mit der Geste der Innovation zusammenfalle. Der neunte Punkt unterscheide wie-
derum zwischen dem »Ernst« des Alltags und dem Spielerischen bzw. der Fiktion.
Möge sich diese Unterscheidung im Kontext der Sinnkultur als eine treffende er-
weisen, erscheine sie bei der Präsenzkultur eher obsolet, denn Letztere operiere *per*
se nicht auf der Ebene der bewussten Motivation des menschlichen Verhaltens, so-
dass ihr diese Unterscheidung gewissermaßen fremd wäre. Wolle die Präsenzkul-
tur eine Ausnahme der gewohnten Rhythmen generieren, bedürfe es, im Gegensatz
zur Sinnkultur, nicht einer internen Abgrenzung (d.h. z.B. einer Grenzziehung zwi-
schen »ernst« und »fiktiv«), sondern die Präsenzkultur müsse sich selbst außer Kraft
setzen (wie es beispielsweise Michail Bachtin für die Kultur des Karnevals beschrei-
be) (vgl. ebd. 105; Bachtin/Lachmann 1987). Zu guter Letzt setzt Gumbrechts Taxo-
nomie eine Unterscheidung auf der Ebene des Ritualen an. Gleichen Sinnkulturen
auf der »eventbezogenen« Ebene z.B. Parlamentsdebatten, entspreche der Präsenz-
kultur das Abendmahl als ein magisches Ritual. Was die Feier des Abendmahls voll-
ziehe, sei nicht einfach das Bewahren der »Realpräsenz Gottes« (Gumbrecht 2004,
105), sondern auch deren Intensivierung. Des Weiteren führt der Text aus, dass eben
jenes Moment der Intensivierung für Präsenzkulturen nicht untypisch sei, da diese
dazu neigen, Sachverhalte zu quantifizieren, die sich in der Sinnkultur einer Quan-
tizierung widersetzen: etwa Gefühle, »Eindrücke von Nähe und Abwesenheit so-
wie Grade der Billigung und des Widerstands« (ebd., 106). Ohne im Detail auf die
einzelnen angeführten Merkmale eingehen zu wollen, sei jedoch festzuhalten, dass
Gumbrechts heuristische Trennung in ihrer teils gegeneinander ausspielenden Ges-
te bestimmte Momente betont, die für den Begriff der Präsenz, wie dieser im Kon-
text von Ausstellungen fruchtbar gemacht werden soll, ausschlaggebend sind. Hier-

zu zählen etwa die kosmologisch gedachte Einbettung, die Produktion des Wissens, das nicht einem primär hermeneutisch-interpretierenden Strang folgt, das kontinuierlich-diskontinuierliche Sich-Ereignen, das Mit-Gehen im Rhythmus und nicht zuletzt auch die Ebene der Intensivierung durch das Rituelle (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*) etc.¹¹

Damit bewegen wir uns auf ein Feld zu, das im weitesten Sinne das ästhetische Erleben fokussiert. Ästhetisches Erleben oder ästhetische Erfahrung generiere, Gumbrechts Ausführungen zufolge, Intensität, die in den Alltagswelten in dieser Form zumindest nicht *per se* aufkomme, und hantiere mit vorbewussten Bedürfnissen und Wünschen (vgl. ebd., 120). Oder – um etwas präziser zu sein – das ästhetische Erleben ermögliche uns vor allem eine Entfernung von den Alltagswelten (vgl. ebd., 122). So vollzieht Gumbrechts Text eine begriffliche Differenzierung und spricht, in phänomenologischer Tradition, »möglichst oft lieber von ›Momenten der Intensität‹ oder von ›ästhetischem Erleben‹, anstatt den Ausdruck ›ästhetische Erfahrung‹ zu gebrauchen, denn die meisten philosophischen Traditionen bringen den Begriff ›Erfahrung‹ mit der Interpretation in Verbindung, also mit Akten der Sinnzuschreibung« (ebd., 120). Wenn das Erleben folglich eher im Sinne eines Wahrnehmens als eines Erfahrens verstanden werden soll, »wird das Erleben der Dinge dieser Welt in ihrer vorbegrifflichen Dinghaftigkeit ein Gefühl für die körperliche und die räumliche Dimension unseres Daseins reaktivieren« (ebd., 138). In einer mit Sinn gesättigten Welt stellen sich demzufolge Phänomene und Eindrücke von Präsenz als ein Begehren ein, das sich immer stärker manifestiere (vgl. ebd., 126). Dennoch seien Sinn und Präsenz stets in einem Spannungsverhältnis zu begreifen, da sie nie kompatibel oder ausgewogen innerhalb einer phänomenalen Struktur auftreten (vgl. ebd.).¹²

11 Die Nichtkomplementarität zwischen Präsenz- und Sinneffekten stellt Gumbrecht etwa am Beispiel von Tango in Argentinien heraus, da es dort nicht üblich sei, zu Gesungenem zu tanzen (vgl. ebd., 129).

12 Die Ereignishaftigkeit und zugleich die sich einstellende ›Gerichtetheit‹ eines ästhetischen Erlebens beschreibt Gumbrecht anekdotisch auf den Punkt gebracht mit Rückgriff auf ein Interview mit dem Schwimmer und olympischen Goldmedaillengewinner Pablo Morales. Auf die Frage, weshalb dieser nach Beendigung seiner Karriere dennoch zurückgekehrt sei, um erneut eine weitere Goldmedaille zu gewinnen, antwortete der Sportler, »er habe diese erstaunliche Leistung erbracht, weil er nicht loskomme von dem Gefühl der ›Versunkenheit in fokussierte Intensität‹« (ebd., 124). Jenes Versinken entspreche »dem strukturellen Element der Insularität, mithin dem Element der Abstandnahme von der Alltagswelt, das zur Situation des ästhetischen Erlebens gehört« (ebd., 125). Der Begriff der Insularität, auf Michail Bachtins Auseinandersetzungen mit dem Karneval zurückgeführt (vgl. Bachtin 1985), impliziere die Möglichkeit einer Art ästhetischer Autonomie, einer ›Einkapselung‹, die eine Intensität als einen Ausnahmefall aus dem Lauf des Alltäglichen zu gewähren vermag (vgl. Gumbrecht 2004, 122). Doch stellt sich dabei vor allem die Frage nach den Bedingungen eines solchen Zustandes. Unter heutigen Kulturverhältnissen benötigen wir einen Rahmen,

Ein weiterer Punkt, den Gumbrechts Text aufwirft, ist die Frage nach der ›Zukunft‹ der Präsenz, ausgehend von unserer kulturellen Gegenwart, die in erster Linie an die aktuelle Kommunikationstechnik geknüpft ist. Jene Frage, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit insbesondere im Kapitel *Setting_Verräumlichen* im Zusammenhang mit virtuellen Ausstellungsformaten behandelt wird, greift ganz grundlegende Momente und Verschiebungen auf, die sich aktuell auf vielen Ebenen andeuten. Denn die heutige Kommunikationstechnik sei »zweifelloso fast dazu imstande, den Traum der Allgegenwart zu erfüllen, also den Traum von der Unabhängigkeit des Erlebens von dem jeweiligen Ort, den der eigene Körper im Raum einnimmt (und insofern ist dies ein ›cartesianischer‹ Traum)« (ebd., 161). Von einer Verschiebung können wir demzufolge insofern sprechen, als es entscheidend ist, »dass man es sich gestattet, sich von der Intensität einer durch Compactdisc vermittelten Stimme oder von der Nähe eines schönen Bildschirmgesichts buchstäblich berühren zu lassen« (ebd., 163). Die Aufmerksamkeit gelte also den »*special effects*« (ebd.). Damit gehe das Plädoyer einher, sich für Formen zu sensibilisieren, die durch Konfigurationen des Technischen Präsenzeffekte produzieren (s. Kap. *Agencement_Materialisieren* und *Objekt_Konfigurieren*). In diesem Sinne ist auch Gumbrechts Satz (»Die Zukunft der Präsenz bedarf unseres gegenwärtigen Engagements«; ebd., 154) zu verstehen: Die Zukunft der Präsenz bedürfe einer weiteren Sensibilisierung und Einstimmung auf neue Formen, was gegenwärtig – mit dem teils situationsnotwendigen Digitalformatruck – deutlicher denn je markant wird. Des Weiteren betont Gumbrecht in seinem Text, dass das Verhältnis zwischen Sinn- und Präsenzkomponenten abhängig von der Materialität sowie der medienspezifischen Modalität des jeweiligen Gegenstandes sei (vgl. ebd., 130). Diesen Gedanken würde die vorliegende Arbeit fortschreiben, dennoch mit einer entscheidenden Verschiebung, denn die angesprochene Medialität und medienspezifische Modalität sind nicht lediglich mit ›vordefinierten‹, abzulesenden Eigenschaften ausgestattet, die sich nun auf die Präsenz auswirken, sondern deren ›Eigenschaften‹ ereignen sich just im Moment der Präsenz selbst. Deshalb ist es von entscheidender Bedeutung, Konfigurationen ins Blickfeld zu rücken, denn erst in der Ein-Stimmung kommt es zu einem Verhältnis, das überhaupt in irgendeiner Form (wenn auch ephemere bzw. spurenhafte) Greifbarkeit ermöglicht. Die Gegenstände des ästhetischen Erlebens ›warten‹ also nicht lediglich darauf, rezipiert zu werden, sondern es bedarf der Existenzwei-

»(nämlich die Situation der ›Insularität‹ und die Einstellung der ›fokussierten Intensität‹), um die produktive Spannung, das Oszillieren zwischen Sinn und Präsenz, wirklich zu erleben, anstatt die Präsenzseite einfach einzuklammern, wie wir es in unserem überaus cartesianischen Alltagsleben offenbar ganz automatisch tun« (ebd., 127). Dieser Gedanke führt zur Überlegung, inwiefern wir folglich gerade Ausstellungen als Möglichkeitssituationen einer solchen Insularität respektive fokussierten Intensität begreifen können.

se Ausstellung und der damit einhergehenden Prozesse und Praktiken, in denen ein Sich-Einstellen und Einstimmen passieren können.

Kehren wir erneut zu unserer Frage nach Ausstellungen bzw. Ausstellungssituationen und -konfigurationen zurück, dann zeigt sich, dass die Differenzierung zwischen Sinn- und Präsenzeffekten an einer entscheidenden Stelle ansetzt. Würden wir Ausstellungen primär als sinngenerierende, institutionelle Konfigurationen begreifen, würde damit zwar die Ebene der Bedeutungsproduktion thematisiert, doch eine ganz entscheidende Modalität – die Ebene der Präsenz – außen vorgelassen. Was die heuristische Trennung demzufolge ermöglicht, ist eine Auseinandersetzung mit Ausstellungen, die *per se* bifokal operiert (s. hierzu Krüger et al. 2019). So betont auch Gumbrecht in seinem Text in Anlehnung an Niklas Luhmann (1995), dass die Simultaneität von Sinn und Wahrnehmung respektive von Sinn- und Präsenzeffekten ein ganz spezifisches Merkmal des Systems Kunst ausmache (vgl. Gumbrecht 2004, 128). Was hier zunächst allgemein für Kunst geltend gemacht wird, vollzieht sich im Modus der Ausstellung auf eine besonders gesteigerte Weise – so eine der Thesen dieser Arbeit. Begreifen wir die Ausstellung als eine spezifische Existenzweise (s. insbesondere Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Agencement_Materialisieren*), dann macht sich darin eine komplexe Verflechtung bemerkbar, die unentwegt Momente des Ästhetischen und Epistemischen überlagert und konfiguriert. Es ereignen sich Momente von Unruhe, es werden Affekte und Körper produziert, die sich im jeweiligen, just entstehenden Rhythmus einstimmen. Es vollziehen sich enaktivistische Schübe (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), denn ›Ich‹ als Körper und als Subjektivität entstehe als Resultat von Verdichtungen und Adressierungen, als Resultat einer – mit Karen Barad (2012) gesprochen – intraaktiven Bewegung, bei der die Relationen dafür sorgen, dass Positionen überhaupt erst entstehen können. Doch sind es zu keinem Zeitpunkt rigide und unverrückbare Festsetzungen, sondern agile Metatabilisierungen, die sich immer wieder aufs Neue einstellen müssen. Wenn ›Ich‹ folglich in der verdunkelten Blackbox von den Schaumsesseln von Jon Rafman stehe, dann hat sich bereits eine Verdichtung ereignet, eine Präsenzerfahrung, die es zur Folge hat, dass ›Ich‹ mich dem ›Kunstobjekt‹ gegenüber befinde. Der ›Begegnung‹ oder, wenn man so mag, der Rezeptionserfahrung ging folglich eine Intensität, eine Form von Nähe voraus, die nun in einem stetigen Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten nachklingt. Es changiert zwischen dem Erleben des Sessels in seiner Abjekthaftigkeit (vgl. Kristeva 1984) und den Fragmenten eines interpretativen Zugangs, der unaufhörlich Assoziationen generiert und Narrationen aufruft.

Eine entscheidende Drehung vollzieht Gumbrechts Auseinandersetzung außerdem an einem Punkt, an dem er betont, dass die wesentliche Frage nicht »Was ist Präsenz?«, sondern »Wie kann man zur Präsenz gelangen?« lauten sollte (Gumbrecht 2004, 159). Die Antwort darauf findet der Text im Begriff der Erlösung, der jedoch weniger in einem romantischen oder theologischen Sinne verstanden

wird. Vielmehr solle Erlösung durch Ekstase hervorgerufen werden – eine Intensivierung, die eine »Präsenz-in-der-Welt« (ebd., 160) zu evozieren vermag. Die Verflechtung von Erlösung und Ekstase operiere mit einem gefalteten Verhältnis von Nähe und Distanz (s. Kap. *Intimität_Exponieren*). Wenn wir also zunächst versuchen, uns »Ausformungen« von Produktionen von Präsenz (oder anders formuliert: Realisationen von Präsenz) differenzierter und spezifischer anzuschauen, dann werden vor allem drei Begrifflichkeiten sichtbar, die im Kontext von Ausstellungen stets involviert sind: Atmosphäre, Stimmung sowie Aura. Hierbei handelt es sich um Begriffe, die allesamt »Qualitäten« beschreiben, die sich nur schwer greifen lassen, da diese vor allem mit immateriellen Komponenten operieren. Ohne die drei Begrifflichkeiten bzw. Phänomene großräumig entfalten zu können, sollen im Folgenden dennoch skizzenhaft einige Momente herausgestellt werden, die die drei Zugriffe jeweils fokussieren und zu diskutieren erlauben.

Atmosphäre

Wohnen wir einer Ausstellung vor allem in einem physisch-räumlichen Sinne bei¹³, dann scheint dabei nicht selten eine Kategorie auf, die sich weniger auf materielle Formationen bezieht, sondern das »Ambiente« in den Fokus rückt. Als Phänomen scheint die Atmosphäre etwas durchaus Vertrautes zu sein, das uns meist im Kontext von räumlichen Begebenheiten begegnet, doch gehen damit zugleich verflochtene Themenkomplexe einher, sobald wir anfangen uns eingehend damit zu beschäftigen. Allem voran kommt dabei die Überlegung auf, wie bzw. »wo« Atmosphären situiert werden können. Ist es etwas, das sich »an« bzw. »mit« den Dingen zeigt? Oder handelt es sich um eine »subjektzentrierte« Kategorie und Qualität? Oder müssen Atmosphären noch weitergedacht aufgefasst werden? In seinem 1995 erschienenen Essay »Atmosphäre« steigt Gernot Böhme mit folgender Überlegung in seine Auseinandersetzung ein: »Man hat den Eindruck, daß mit Atmosphäre etwas Unbestimmtes, schwer Sagbares bezeichnet werden soll, und sei es auch nur, um die eigene Sprachlosigkeit zu verdecken.« (Böhme 1995, 21) Der Atmosphäre liege demnach etwas Unbestimmtes und Diffuses zugrunde, das aber zugleich von seinem Charakter her durchaus bestimmt werden könne:

»Im Gegenteil verfügen wir offenbar über ein reiches Vokabular, um Atmosphären zu charakterisieren, nämlich als heiter, melancholisch, bedrückend, erhebend, achtungsgebietend, einladend, erotisch usw. Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den

13 Bei digitalen Formaten stellt sich diese Frage auf eine umso spannendere Weise (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*).

Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen.« (Ebd. 22)¹⁴

In Anlehnung an die Philosophie von Herrmann Schmitz (vgl. Schmitz 1964; ders. 1966; ders. 1967)¹⁵ entwickelt Böhme ein Konzept des Atmosphärenbegriffs, das vor allem die Räumlichkeit sowie die Leiblichkeit fokussiert (vgl. Böhme 1995, 27). Zum einen arbeitet Schmitz, wie Böhme herausstellt, den räumlichen Charakter der Atmosphäre heraus, sodass Atmosphären als im räumlichen Sinne verstandene Träger von Stimmungen agieren (vgl. ebd., 29), zum anderen können diese erst »in leiblicher Anwesenheit bei Menschen und Dingen bzw. in Räumen erfahren [werden]« (ebd., 30). Zwar erachtet Böhme Schmitz' Ansatz als stark auf der Ebene der Rezeptionsästhetik, jedoch zeige sich dieser als erweiterungsdürftig insbesondere im Hinblick auf die Ebene der Produktionsästhetik (vgl. ebd., 31). Zudem komme in Schmitz' Konzept eine zu große Selbstständigkeit der Atmosphäre den Dingen gegenüber zu Tage (vgl. ebd., 30). Diesem Umstand versucht Böhme Rechnung zu tragen, indem er das Konzept des »Dings und seiner Ekstasen« entwickelt: »Das Ding wird so nicht mehr durch seine Unterscheidung gegen anderes, seine Abgrenzung und Einheit gedacht, sondern durch die Weisen, wie es aus sich heraustritt. Ich habe für diese Weisen, aus sich herauszutreten, den Ausdruck »die Ekstasen des Dings« eingeführt.« (Ebd., 32f.) Durch jene Verschiebung der Dingontologie sei es demnach möglich

»[...] die Atmosphären sinnvoll zu denken. Sie sind Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d.h. durch deren Ekstasen, »tingiert« sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raume. Im Unterschied zum Ansatz von Schmitz

14 Als Charakter von Atmosphären beschreibt Böhme in seinem Artikel »Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung« (2002) »ihr Was-Sein, die charakteristische Weise, in der sie anmuten. Sie werden in ihrer vollen Bestimmtheit erst erfahren, indem man sich auf sie einläßt, heben sich aber andererseits gegenständlich nur ab in ingressiver oder kontrastiver Wahrnehmungsbeziehung, d.h. wenn man gerade in sie hineingerät bzw. wenn man das, was einen anmutet, in Kontrast zu der Stimmung, die man mitbringt, empfindet.« (Böhme 2002, 45) Insgesamt differenziert Böhme »fünf Gruppen von atmosphärischen Charakteren: gesellschaftliche Charaktere, Synästhesien, Stimmungen, kommunikative Charaktere und Bewegungsanmutungen« (ebd., 47) und verweist aber darauf, dass die Zuordnungen im Einzelfall nicht klar vorgenommen werden können, da sich Charaktere jeweils überschneiden können. Außerdem schließen Böhm's Überlegungen es nicht aus, über die fünf Charaktere hinaus zu gehen und weitere in das Konzept einzuführen (vgl. ebd.). Stimmungen werden damit gewissermaßen als eine »Unterkategorie« verstanden.

15 Eine weitere Beschäftigung mit Schmitz' Leibbegriff findet im Kap. »Körper_Hervorbringen« statt.

werden so die Atmosphären nicht freischwebend gedacht, sondern gerade umgekehrt als etwas, das von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes.« (Ebd., 33)

Atmosphären setzen die leibliche Anwesenheit voraus. Was im Zuge dessen wahrgenommen werde, seien jedoch weder »Empfindungen noch Gestalten, noch Gegenstände oder deren Konstellationen, wie die Gestaltpsychologie meinte, [...] sondern es sind die Atmosphären, auf deren Hintergrund dann durch den analytischen Blick so etwas wie Gegenstände, Formen, Farben usw. unterschieden werden« (ebd., 48). In seiner 2006 erschienenen Monografie »Architektur und Atmosphäre« spitzt Böhme jenen Gedanken noch weiter zu:

»[...] Atmosphären sind gestimmte Räume oder – mit Schmitz zu reden: räumlich ergossene, quasi objektive Gefühle. Atmosphären sind etwas Räumliches und die werden erfahren, indem man sich in sie hineinbegibt und ihren Charakter an der Weise erfährt, wie sie unsere Befindlichkeit modifizieren, bzw. uns zumindest anmuten. Ich habe in meiner *ökologischen Naturästhetik* [...] gesagt, dass Atmosphäre dasjenige ist, was zwischen den objektiven Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden vermittelt: wie wir uns befinden, vermittelt uns ein Gefühl davon, in was für einem Raum wir uns befinden.« (Böhme 2006, 16)¹⁶

Was Böhme mit seinem Konzept sowohl implizit als auch explizit anstrebt, ist das Erarbeiten einer »neuen Ästhetik«, die auf einem ökologischen Zugang aufbaut. Zum einen geht damit die Forderung einher, unter Ästhetik ästhetische Arbeit als Produktion von Atmosphären aufzugreifen und das bedeutet »von der Kosmetik über Werbung, Innenarchitektur, Bühnenbildnerei bis zur Kunst im engeren Sin-

16 An einer anderen Textstelle verweist Böhme auf eine begriffliche Differenzierung: »Ich bevorzuge den Ausdruck *Atmosphäre* gegenüber dem Ausdruck *gestimmter Raum*, [...] weil letzterer suggeriert, der Raum sei als solcher vorauszusetzen und erhalte dann noch als eine Art Tönung, die Stimmung.« (Böhme 2006, 122) Die Verknüpfung zwischen Räumlichkeit und Leiblichkeit betont Böhme außerdem durch das Anführen des Begriffs der Befindlichkeit: »Der zentrale Begriff, von dem her das Phänomen leiblicher Anwesenheit beschrieben werden muss, ist der Begriff der Befindlichkeit. Wir haben das außerordentliche Glück, dass der deutsche Ausdruck *sich befinden* eine Doppeldeutigkeit enthält, die dem Phänomen *leiblicher Anwesenheit im Raume* aufs Beste entspricht.« (Ebd.).

ne« (ebd., 25) zu gehen.¹⁷ Zum anderen formuliert Böhme mit diesem ökologisch motivierten Konzept ein Bestreben, das die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt hinter sich zu lassen vermag, jedoch wird dieses Vorhaben nicht in voller Konsequenz verfolgt. So setzt Böhme in seinem Konzept zum einen eine starke Dingautonomie voraus und zum anderen ein souveränes menschliches Subjekt, das wahrnimmt: »Die Wirklichkeit von Atmosphären akzeptieren zu können, setzt also ein Subjekt voraus, das in der Lage ist, sich Wirkungen auszusetzen, das mit Momenten in sich zu leben versteht, deren Ursache es nicht ist. Wir wollen einen solchen Menschentyp als den des souveränen Menschen bezeichnen.« (Ebd., 30) Damit konstituiert das Konzept aufs Neue mehr oder weniger isolierte Positionen, die sich zwar aufeinander auszuwirken vermögen, dennoch aber eine Autonomie und Geschlossenheit beanspruchen: »Die Quasi-Objektivität von Atmosphären lässt sich ferner damit begründen, dass sie zumindest in der ersten Begegnung als Subjekt-unabhängig erfahren werden: Das Subjekt fühlt sich angerührt, von der Atmosphäre ergriffen, fühlt sich affektiv betroffen.« (Ebd., 26) Jenes Ergriffen-Werden kann sich demnach nur in einem aufnehmenden Modus von etwas mehr oder weniger ›Bestehendem‹ vollziehen und eben jene Voraussetzung soll im Verlaufe des Kapitels weiter problematisiert werden, wenngleich hier kein ausführliches Entfalten des Atmosphärenbegriffs möglich ist. Nichtsdestotrotz erscheint es wichtig, eben jene ›Autonomie‹ und ›Apriorizität‹ von Positionen in Frage zu stellen.

Einen weiteren Ansatz, der vor allem die Körper-Umwelt-Relation im Kontext von neurokognitiv-enaktivistischen Gefügen thematisiert, bietet etwa der Text »Über das Phänomen Atmosphäre und dessen Bedeutung im Zeitalter der technischen Immersion« (2013) von Davor Löffler, der das Phänomen der Immersion in den Fokus rückt.¹⁸ Als Atmosphäre bezeichnet Löffler jenes »aller Artikulation und Verwirklichung vorhergehende Gespür für Intensitäten« (Löffler 2013, 24) und verknüpft damit – als einem immersiven Phänomen – leibliche Affizierungen:

»Da die Wirk- und Erlebnismächtigkeit des Atmosphärischen im Immersiven ohne den Leib als Medium nicht zu denken ist, muss eine Theorie der Verschrän-

17 Böhme führt weiter aus: »Die autonome Kunst wird in diesem Rahmen nur als eine spezielle Form ästhetischer Arbeit verstanden, die auch als autonome ihre gesellschaftliche Funktion hat. Und zwar soll sie in handlungsentlastender Situation (Museum, Ausstellung etc.) die Bekanntheit und den Umgang mit Atmosphären vermitteln. Die neue Ästhetik ist also auf seiten der Produzenten eine allgemeine Theorie ästhetischer Arbeit. Diese wird verstanden als die Herstellung von Atmosphären. Auf seiten der Rezipienten ist sie eine Theorie der Wahrnehmung im unverkürzten Sinne. Dabei wird Wahrnehmung verstanden als die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen.« (Böhme 1995, 25)

18 Für eine weitere Auseinandersetzung, die die Ebene des Affekts (als eines ›durch uns hindurch sprechenden‹) in den Fokus rückt, s. Salter 2014.

kung von Leiblichkeit, Immersion und Atmosphäre entwickelt werden. Eben diese Verschränkung vollzieht sich in neurokognitiv-enaktivistischen wie leibphänomenologischen Kognitionskonzepten. Deren neuro-ökologischer, holistischer Ansatz erlaubt eine Konzeptualisierung des Atmosphärischen als einem Gespür für potentielle Leibzustände.« (Ebd., 25)¹⁹

Mag der Begriff des Gespürs dabei einerseits eine stark subjektbezogene bzw. subjektvoraussetzende Geste suggerieren, geht es dabei weniger darum, menschliche Subjekte mit erneut begründeter Emphase in den Fokus zu rücken, sondern Kognition im (neuro-)technischen Sinne²⁰ zu begreifen, um schließlich auch Weltverhältnisse »im technologisch-immersiven Zeitalter« (ebd.) beschreibbar machen zu können: »Es zeigt sich, dass atmosphärisch begründete Interaktion nicht mehr zwischen Menschen, sondern zwischen Intensitätsempfindungen vermittelt.« (Ebd.)²¹ D.h. trotz der Möglichkeit einer Lesart, die von bestehenden Positionen wie »Subjekt« und »Gegenstand« ausgeht (wie etwa in der Forderung nach einer neuen »Raumontologie, die zwischen Subjekt und Gegenstand eine alternative Weise der Bezogenheit zu denken ermöglicht«; ebd., 27), verhandelt Löfflers Artikel die Thematik des Umweltverhältnisses auf eine Weise, die produktive Ansätze im Kontext unserer Auseinandersetzung liefern kann.²² Löffler entwickelt demnach

-
- 19 In seinem Artikel schlägt Löffler vor, die aufgeworfene Thematik anhand von drei Thesen zu untersuchen: »Die erste, ästhetisch-asthetische These ist, dass Atmosphären als eine eigene Kognitionsart für mögliche Zukünfte des Körper-Umwelt-Verhältnisses aufgefasst werden können. Die zweite, medientheoretische These ist, dass diese Kognitionsart für potentielle Zukünfte der leiblichen Bezogenheit die quasi-leiblichen Ergriffenheiten durch symbolisch vermittelte Immersionswelten und deren Wirkungs- und Affektionskraft erst ermöglicht. Daraus ergibt sich eine dritte, zeitdiagnostische These, die davon ausgeht, dass mit der zunehmenden Virtualisierung eine neue Ebene der sozialen Interaktion und Sozialität im Entstehen ist, die auf symbolisch vermittelten, atmosphärisch erlebten Intensitäten beruht.« (Ebd., 25)
- 20 Siehe hierzu etwa den Begriff der kognitiven Assemblagen bei Hayles 2017. Eine weitergreifende Beschäftigung mit dem Themenfeld findet außerdem im Kap. »Agencement_Materialisieren« statt.
- 21 Des Weiteren betont Löffler in seinem Text die den Atmosphären inhärente Dehnung über konventionelle Kategorien hinaus, woraus sich eine Herausforderung für konzeptionelle Annäherungen ergibt: »Gerade der eigenartige Charakter der Ergriffenheit durch etwas, das sich jenseits der sinnesmodalen Kanäle, jenseits der Orientierungskategorien des Subjekts in seinen Einfassungen Raum, Zeit, Materie und Begriff erstreckt und gar in eine prinzipielle Unbestimmbarkeit des Affizierungsinhalts reicht, verlangt eine Auseinandersetzung, die diese Kategorien selbst hinterfragt.« (Ebd., 25f.) Deshalb spricht sich der Artikel für eine eigene Dignität der Wahrnehmung von Atmosphären aus, was ebenfalls bedeutet, diesem einen gesonderten Kognitionstypus zuzusprechen (vgl. ebd., 26).
- 22 Aus diesem Grund distanziert sich Löfflers Text gewissermaßen von Böhmes Atmosphären-Konzept, »[d]enn nach wie vor ist nicht geklärt, wie eine leibliche Affizierung durch äußere

drei Module eines neuro-ökologischen Atmosphärenbegriffs, der – am Begriff des Embodiment orientiert – verstärkt die Körper-Umwelt-Relation in den Fokus nimmt (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*). Ohne im Detail auf die angeführten Module eingehen zu können, seien hier jedoch kurz Löfflers Schlussfolgerungen im Hinblick auf den Atmosphärenbegriff angeführt.²³ Das, was als Spüren von Atmosphären zu Tage trete, sei ein kontextueller Überschuss:

»Atmosphären werden so begreifbar als das Gespür für ein ›Mehr‹ der Möglichkeiten, als ein Gespür für latente Operationen und Verhältnisse, die sich in einer potentiellen Interaktion entfalten konnten. Nunmehr ist klärbar, weshalb Atmosphären oft nicht benennbar sind: Sie stellen die Kognitionsform für unvorbestimmte, teils außerfunktionale Möglichkeiten des In-Verbindung-Tretens, für Verwirklichungspotentiale des Organismus dar.« (Ebd., 34)

Demnach kann das Spüren von Atmosphären als eine »Wahrnehmung der Möglichkeit zukünftiger Zustände der Körper-Umwelt-Relation« (ebd.) gesehen werden, die durch »einen kontextuellen Überschuss der Objekten und Situationen impliziten Ereignisse [ausgelöst werden]« (ebd.). Durch jenen Überschuss werden der Phasenraum des Organismus de-arretiert und neue Handlungsbereitschaften angeregt sowie Handlungsweisen katalysiert (vgl. ebd.). So pointiert Löfflers Ausführung folglich auch die soziale Dimension des Leibes und begreift diesen nicht zuletzt ausgehend von »kulturellen Bezogenheiten« (vgl. ebd., 27).²⁴ Angelehnt an Michael Hauskellers Schrift »Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinnes-

Gegenstände möglich ist. [...] In Böhmes Konzept stellen weiterhin die drei ontischen Kompartimente Raum, Subjekt, Ding die strukturellen Bedingungen des Atmosphärischen. Atmosphären bleiben in diesem Schema dem kategorisch wahrnehmenden Subjekt ein äußerer Gegenstand.« (Ebd., 27)

- 23 Löffler fasst die Kernpunkte seiner drei Module wie folgt zusammen: »Mit dem ersten Modul der prozessualen Dingontologie [kann] herausgestellt werden, dass Situationen und Räume zugleich Abbilder möglicher zukünftiger Handlungen und Zustände des Leibes darstellen. Mit dem zweiten Modul der skaleninvarianten Zeitgestalten als schematischen Verwirklichungs- und Veränderungsverläufen [kann] plausibel gemacht werden, dass äußere Situationsveränderungen Verlaufsformen von Zustandsveränderungen des Organismus gleich kommen. Mit dem dritten Modul einer prozessualen Emotionstheorie [kann] gezeigt werden, dass Zustandsveränderungen des Organismus als Emotionen zu Bewusstsein treten und dass Befindlichkeiten als eine Kognitionsform für innerorganische Phasenräume oder leibliche Bereitschaftspotentiale aufgefasst werden können.« (Ebd., 33)
- 24 Diese Ebene der räumlich gedachten Normativität führt Löffler außerdem durch Einbeziehen von Martina Löws (vgl. Löw 2001) sowie Gernot Böhmes (vgl. Böhme 1995) Überlegungen aus: »Nach Löw liegt eben diese normative Konstitution des Raumes der atmosphärischen Stimmungsfärbung zugrunde: ›Raum ist eine an materialen Sachverhalten festgeschriebene Figuration, deren spürbare unsichtbare Seite die Atmosphäre ist‹ [...]. Das atmosphärische Surplus entstammt demnach dem Gespür für habituell wahrgenommene ›Spannungen und

wahrnehmung« (1995) entstehen Atmosphären als Erlebnisinhalte in einem Kontrastverhältnis »vor einem Hintergrund, vor dem sie sich in spezifischer Form als Erscheinungscharaktere darbieten können« (Löffler 2013, 27). Jene Erscheinungscharaktere seien wiederum stets transmodal zu verstehen (vgl. ebd.):

»Der kontrastierende Hintergrund von Atmosphärenempfindungen besteht demnach einerseits in der jeweiligen biographisch angelegten Strukturierung des Subjekts, andererseits in seiner gegenwärtigen Wahrnehmungssituietheit. Atmosphären werden verstanden als ein Ausdruck der Aktualisierung des Gesamtzustandes der Weltbeziehung, denn in ihnen drückt sich jeweils die konkrete Bezogenheit des Subjekts gegenüber den Welterscheinungen aus. Weil alle kontextuellen Relevanzen immer schon leibliche sind [...], stellt sich bereits mit der Gegenstandserscheinung eine Affizierung ein. So können Atmosphären nach Hauskeller aufgefasst werden als das Spüren des Gesamtzustandes der Wirklichkeit und ihrer durch den Leib vermittelten Relevanzen und Aktualisierungspotenzen [...].« (Ebd. 28)²⁵

Wie Löffler betont, gewinne die Beschäftigung mit dem Thema durch Hauskellers Überlegungen »einerseits den Aspekt der Zeitlichkeit, andererseits den Aspekt der Fundierung in einer Gesamtbezogenheit des leiblichen Daseins in einer als dynamisch zu denkenden Kontextualität der Erfahrung« (ebd.). Doch was ergeben jene Schlussfolgerungen im Hinblick auf die Frage nach Ausstellungen? Wie etwa in den Kapiteln *Körper_Hervorbringen*, *Objekt_Konfigurieren*, *Setting_Verräumlichen* aber vor allem auch *Agencement_Materialisieren* thematisiert, bieten Ausstellungen ganz besondere Arrangements, in denen sich Verhältnisse aktualisieren und stabilisieren. Was Löfflers Ansatz dabei pointiert, ist aber allem voran die Aufmerksamkeit für ›Gesamtsituationen‹. Atmosphäre werde damit folglich weder schlicht subjektzentriert gedacht, noch an die Dinge ›angeknüpft‹, sondern

Bewegungssuggestionen« [...], also der Anmutung sozial und kulturell codierter Bewegungsfreiheiten und Unfreiheiten.« (Löffler 2013, 29)

- 25 Löffler bezieht sich hier auf Hauskeller 1995, 77f. Als gewissermaßen komplementär zu Hauskellers Position führt Löffler außerdem den Ansatz von Niklas Luhmann (1995) an: »Atmosphären erscheinen als Hinweis auf einen dem Kontingenzmedium inhärenten Möglichkeitsüberschuss: Der Raum macht es möglich, daß Objekte ihre Stelle verlassen. [...] Bezogen auf Einzeldinge, die die Raumstellen besetzen, ist Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind, nämlich die andere Seite ihrer Form; also auch das, was mitverschwinden würde, wenn sie verschwanden. [...] Atmosphäre sei ein ›Überschusseffekt der Stellendifferenz‹ [...].« (Ebd., 28) Jene systemtheoretische Fassung von Atmosphären als Überschusseffekt liefere laut Löffler einen weiteren wichtigen Punkt, denn in »[...] Atmosphären tritt die Möglichkeit der Varianz von Beziehungen und Weltverhältnissen, vermittelt durch das unsichtbare Medium Raum, zu tage« (ebd.).

als etwas verstanden, was Situationen mit sich stets ereignenden Affordanzen und Aktualisierungspotenzen in den Fokus rückt.²⁶

Gleichzeitig machen die Überlegungen den Punkt deutlich, dass das, was wir an dieser Stelle etwa als Atmosphäre bezeichnen, ihren Teil dazu beiträgt, dass wir überhaupt von Ausstellungen sprechen können und nicht lediglich von Versammlungen oder Ansammlungen von Objekten – in welcher Art auch immer. Dies macht sich, wie auch bereits im Kap. **Setting_Verräumlichen** diskutiert, darin bemerkbar, dass wir uns beispielsweise im Kontext von Online-Ausstellungsformaten ganz dezidiert die Frage stellen müssen, wie diese operieren können, um nicht lediglich informative oder unterhaltende Präsentationsseiten zu sein, sondern einen atmosphärischen Zug zu generieren. Wenn wir folglich von Affizierung oder Ergriffenheit – auch im Hinblick auf Ausstellungssituationen – sprechen, dann sind die technischen Konfigurationen stets auch mit der Frage nach dem Atmosphärischen verknüpft. Diesen Aspekt betont auch Löffler:

»Das Atmosphärische, das die parallelzeitlich-virtuellen, symbolischen Interaktions- und Erlebensräume mit Anmutungen und Ergriffenheiten erfüllt, scheint den leiblich-emotionalen Anschluss an die abstrakten Symbolwelten der Bildschirme und technischen Apparate erst zu erlauben. Es begründet die leibliche Erfahrbarkeit und Involviertheit, die sonst in der Leere des reinen Zeichens verebben würde.« (Ebd., 24)

Mit diesem Gedanken lässt sich eine Anknüpfung zu den Überlegungen von Gumbrecht finden, denn mit Gumbrechts Forderung, sich etwa durch Bildschirme im affektiven Sinne berühren zu lassen (vgl. Gumbrecht 2004, 163), geht ebenfalls der Gedanke einher, dass die technischen Ensembles – als welche auch die Ausstellungen begriffen werden können – nur dann zu Ausstellungssituationen führen, wenn darüber auch Präsenzeffekte generiert werden können (s. Kap. **Agencement_Materialisieren**). In den Fokus rücken damit zum einen Momente des Präsentischen, die im Sinne einer affektiven Ansprache verstanden werden, zum anderen aber auch Momente von wechselseitigen Einstimmungen, die, wie Löfflers Text betont, schließlich auch auf der Ebene des Organischen situiert werden können:

26 Im Hinblick auf Ausstellungssituationen – vor allem wenn wir jene als »technische Ensembles« (s. Kap. **Agencement_Materialisieren**) begreifen – ist der Ansatz außerdem insofern von Interesse, als dieser Kognition nicht lediglich auf menschliche Entitäten reduziert: »In der atmosphärisch vermittelten Interaktion in Immersionswelten ist es gleich, ob ein echtes Gegenüber, ein imaginäres oder zukünftiges Selbst oder eine KI die Anmutung auslöst, vergesellschaftet zu sein. Im Atmosphärisch-Immersiven tritt der Mensch mit dem Intensitätsgefühl von Gesellschaftlichkeit an sich in Kontakt.« (Ebd., 35)

»Der äußere Situationswandel gleich welcher semantischen oder konzeptuellen Ebene geht einher mit einer innerorganistischen Umstellung, einem ›attunement‹ [...] von Handlungsbereitschaften zur Resynchronisation gegenüber neuen Situationsverläufen und folgenden Handlungsangeboten. Zeitgestalten, wie sie Situationen enthalten, sind zugleich also auch Gestalten der Veränderung der Bereitschaftspotentiale des Organismus.« (Löffler 2013, 32)²⁷

Damit wird vor allem die grundsätzliche Dimension eines ökologisch orientierten Denkens sichtbar, denn der Ansatz macht vor allem deutlich, dass sich das wechselseitige Einstellen nicht lediglich als eine Justierung von bereits bestehenden Positionen begreifen lässt, sondern als ein stetiger Prozess von Resynchronisierungen und Reorganisationen, die aufs Engste und Sensibelste aufeinander reagieren bzw. sich immer wieder aufs Neue *mit* und *aus* dem Anderen heraus ergeben. Dieser Gedanke des Mit- und Aus-dem-Anderen-Heraus wird auch im weiteren Verlauf der Arbeit genauer verfolgt. Nun soll der Fokus zunächst aber auf den Begriff der Stimmung gelenkt werden, der es uns ermöglicht, jene Momente der ›Aufeinander-Bezogenheit‹ mit einem weiteren Zugriff in den Blick zu nehmen.

Stimmung

Im historischen Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe (2003) beschreibt David E. Wellbery Stimmung als einen Begriff, der in der deutschen Sprache insofern Einmaligkeit genießt, als er nicht in andere Sprachen übersetzbar sei. Zwar lassen sich in verschiedenen Sprachen Synonyme bzw. verwandte Begriffe finden²⁸, doch können diese nicht das breite Spektrum an Bedeutungen und Bezügen aufgreifen, das das deutsche Wort vermag:

»Wenn man Stimmung durch frz. *humeur* übersetzt, hat man zwar für die subjektbezogene Seite des Begriffs ein passendes Wort, aber dieses läßt sich nicht vom subjektiven Träger lösen (*humeur d'un paysage* ist unzulässig), wie das bei Stimmung sehr wohl möglich ist. ›Atmosphère‹ hingegen ist für den ich-unabhängigen Gebrauch geeignet, läßt sich aber nicht als Bezeichnung einer subjektiven Qualität (*mon atmosphère*) verwenden.« (Wellbery 2003, 703)²⁹

Auch der englische Begriff *mood*, der etymologisch mit dem deutschen ›Mut‹ (wie etwa bei Schwermut) verwandt sei, greife zwar einige Momente auf, die bei ›Stim-

27 Löffler bezieht sich hier auf Fuchs 2001.

28 Etwa »engl. *mood*, *attunement*, *atmosphere*; frz. *humeur*, *accord*, *atmosphère*; ital. *umore*, *intonazione*, *atmosfera*; span. *humor*, *afinación*, *atmósfera*; russ. *настроение*, *настройка*« (Wellbery 2003, 703).

29 Wellbery bezieht sich hier auf Spitzer/Hatcher 1963.

mung« wiederzufinden seien, lasse jedoch die Dimension des Musikalischen aus (vgl. ebd., 704). Die skizzierten Übersetzungsschwierigkeiten markieren demnach eine »doppelte Spezifik des Stimmungsbegriffs [...]: erstens daß er sich einer eindeutigen Kategorisierung als subjektiv bzw. objektiv entzieht; zweitens daß er durch seine metaphorische Herkunft stark geprägt ist« (ebd.). Aufgrund dieser Spezifik gestaltet sich der Begriff als besonders spannungsgeladen im Kontext unserer Auseinandersetzung mit Ausstellungen.

Im Hinblick auf den ästhetischen Gebrauch des Begriffs weise ›Stimmung‹, Wellbery zufolge, vor allem drei Aspekte auf. Zum einen sei es die Ichqualität, denn der Begriff ermögliche es, ›meine‹ emotionalen Empfindungen beschreibbar zu machen: »Aber Stimmungen sind – im Gegensatz zu Gefühlen – nicht intentional auf einen Gegenstand gerichtet. Sie sind diffus, teilen sich allem, was man einzeln wahrnimmt oder denkt, mit, ohne daß sie an ein spezifisches Objekt gebunden wären.« (Ebd.)³⁰ Zugleich habe die Stimmung nicht nur eine subjektive Färbung, sondern vermöge es darüber hinaus eine integrative Funktion zu erfüllen, indem sie eine geschlossene Ganzheit im Sinne einer Atmosphäre erschaffe (vgl. ebd., 705).³¹ Und als dritter Punkt lasse sich die kommunikative Dimension nennen, wie sie etwa an der Börse oder im Kontext einer politischen Stimmung auftrete: »Sie resultiert in einer Gemeinschaftlichkeit der Orientierung, der Einstellung, der Disposition, die allerdings unstabil ist, weil nicht durch ausdrücklich symbolisierte Normen befestigt.« (Ebd.) So werden die drei angeführten Aspekte – die Ichbezüglichkeit, das Intergrationspotential sowie die kommunikative Wirksamkeit – vor allem auf den gemeinsamen Nenner eines »präreflexiven Charakter[s]« (ebd.) zurückgeführt, denn die »jeweilige Leistung der Stimmung vollzieht sich vorthematisch« (ebd.).

Doch neben der etymologischen Varianz sowie den unterschiedlichen Dimensionen des Begriffs muss vor allem ein bestimmter Aspekt markiert werden: die diskursabhängige Wandelbarkeit der Existenz und Verwendung von ›Stimmung‹ als

30 Hier bezieht sich Wellbery auf Rudolph Hermann Lotze und seine Metapher »Färbungen des Gemüthszustandes« (Lotze 1852, 514).

31 Böhme versucht Stimmung dagegen wie folgt zu kategorisieren: »Eine weitere Gruppe [der Charaktere von Atmosphären, Anm. d. V.] bilden die, die man vielleicht als ›Stimmungen‹ im engeren Sinne bezeichnen sollte. Es sind insbesondere die, die als szenische Charaktere von den Theoretikern des englischen Gartens benannt wurden: heiter, ernst, sanft-melancholisch, heroisch usw. Natürlich sind alle Atmosphären quasi-objektive Stimmungen und ihre Charaktere werden deshalb häufig mit den Namen der Stimmungen bezeichnet, in die man durch sie geraten kann. Wo das ausdrücklich geschieht, wollen wir diese Charaktere ebenfalls Stimmungen nennen. – Als eine weitere Gruppe von Charakteren habe ich an anderer Stelle die kommunikativen genannt: also solche, die kommunikative Situationen charakterisieren, etwa als gespannt, ruhig, feindlich usw. Schließlich wurden als letzte Gruppe solche genannt, die als Bewegungsanmutungen erfahren werden, wie drückend, erhebend, weit, bewegend usw.« (Böhme 2002, 47)

Begriff. Demnach lasse sich, wie auch Wellbery betont, keine überzeitliche Sinnkonstante nachzeichnen (vgl. ebd.). Deshalb gilt es nun, sich einige Verschiebungen anzuschauen, wohlwissend um den stark fragmentarischen Charakter der Darstellung, die aber zumindest einige der Grundfragen und -bewegungen nachzeichnet, die allesamt Stimmung im weitesten Sinne betreffen.³²

Bewegen wir uns, Wellberys Schilderungen folgend, in einem historisierenden Modus, dann taucht zunächst die Frage auf, in welchem Kontext Stimmung als Begriff anfänglich aufkommt. Ein Blick in Wörterbücher³³ stellt dabei zum Ende des 18. Jahrhunderts hin insbesondere die musikalische Dimension heraus. So wird Stimmung definiert als ein »In-Verhältnis-Setzen von Teilen (z.B. Saitenlängen) eines Instruments oder von mehreren Instrumenten; Ziel dieses Vorgangs ist die Koordinierung (Harmonisierung) ihres – der Teile bzw. der Instrumente – Zusammenspiels« (ebd., 706). Damit könne dreierlei gemeint sein: erstens der Vorgang des Stimmens, »zweitens das Ergebnis dieses Vorgangs (das Gestimmtsein) und drittens das Bereitsein des Instruments zu dem, wozu es gestimmt wurde, nämlich dem Spielen« (ebd., 707). Folglich initiiert insbesondere das Moment der Koordinierung bzw. des Ins-Verhältnis-Setzens respektive der Disposition einen metaphorischen Gebrauch.³⁴

Im Zuge dessen lassen sich zwei Dimensionen vorzeichnen, die im Kontext unserer Beschäftigung von besonderem Interesse sind: das Moment des Gestimmt-Proportionierten, der Selbst-Stimmung sowie das Moment eines übergreifenden Gemütszustands – eines Zustands des Ästhetischen.³⁵ Damit zeichnet sich, wie ein-

32 In Ihrer Monografie verweist Marianne Streisand auf die Nähe zwischen den Begriffen Stimmung und Intimität um 1900: »Auch die Rede von den ›Stimmungen‹ wurde überaus populär. Ästhetisch ›Intimes‹ und ›Stimmungen‹ waren miteinander verschwistert. Bei dem Stichwort ›Stimmungen‹ handelte es sich – wie beim ›Intimen‹ – um komplexe und komplizierte Begriffsstrukturen. [...]« (Streisand 2001, 128) Des Weiteren betont sie bei Beiden eine wichtige Ebene der Gemeinschaftlichkeit: »Auch die ›Stimmung‹ konnte – wie das ›Intime‹ – eine Sozietät in einer nicht-logozentrischen, die Gefühlswerte herausstellenden Weise einen.« (Ebd., 130)

33 Wellbery bezieht sich hierbei vor allem auf Adelung 1774–1786.

34 Dies führte dazu, dass Stimmung beispielsweise etwa von Kant und Schiller als Figur in Gebrauch genommen wurde: »[...] Ein zentraler Aspekt dessen, was Kant dem musikalischen Stimmungsbegriff abgewann – nämlich: das ›proportionierte‹ Verhältnis unter den Vermögen – fällt bei Schiller weg. Damit aber funktioniert der Stimmungsbegriff nicht mehr als Kennzeichnung eines intramentalen Verhältnisses, sondern als Terminus, der einen global verstandenen Gemütszustand – eben den ästhetischen Zustand – bezeichnet.« (Ebd., 710) Für Schiller sei Stimmung damit ein »Zustand der Freiheit und der Bestimmbarkeit, der aus der Negation der Bestimmungen resultiert, und diese Stimmung kommt nicht den einzelnen Vermögen in ihrem Verhältnis zueinander zu, sondern dem Gemüt als ganzem« (ebd.).

35 Wellbery verweist ebenfalls auf Wilhelm von Humboldt (vgl. Humboldt 1904). Hier bannt sich eine Verknüpfung zwischen Stimmung und Individualität an: »›Stimmung‹ bedeutet hier

gangs angedeutet, eine Bewegung ab, die zwischen unterschiedlichen Konnotationen oszilliert: der Frage nach den jeweiligen Verwendungskontexten, nach dem metaphorischen Gebrauch und nicht zuletzt nach der Art und Weise des Subjekt- bzw. Ichbezugs. Der semantische Wandel lasse sich folglich anhand jener Punkte zumindest im Ansatz konturieren (vgl. ebd., 710).

Eine Verfestigung des Ichbezugs lasse sich für den Verlauf des 19. Jahrhunderts festhalten. Im Kontext dessen werden Stimmungen, Carl Gustav Carus folgend (s. hierzu Carus 1847; ders. 1982), als eine Art Grundschicht der Seele des Menschlichen, als ein Resonanzverhältnis des Alls sowie gleichzeitig als Wechsel unterschiedlicher Gemüteseinstellungen beschrieben (vgl. Wellbery 2003, 712f.). Die Stimmung sei damit »gleichsam ins Innere des Subjekts versenkt worden, ihre Modulationen sind nunmehr die Signatur von Subjektivität selbst, das Medium, in dem sich das Ich unmittelbar verspürt« (ibd., 713). Und eben jene »Intimität der Stimmung« (ibd.) sorgte folglich dafür, dass »der Ichbezug (das Selbstverhältnis im Gegensatz zum proportionierten Verhältnis unter kognitiven Vermögen) zu ihrer Definition [gehört]« (ibd.). Mit Hugo von Hofmannsthal (vgl. von Hofmannsthal 1951) komme dann, wie Wellbery herausstellt, eine weitere Verschiebung zutage, die zwar ebenfalls die Innerlichkeit betone, diese jedoch nicht im Sinne einer Ichbezüglichkeit, sondern einer ichlosen Prozessualität denke (vgl. Wellbery 2003, 717): »Dieses Konzept von Stimmung als einer sich in der Gegenwart fühlbar machenden Simultaneität von Zeitschichten setzt allerdings ein Gedächtnis voraus, das die Regungen speichert. Die Gedächtnisfunktion übernimmt bei Hofmannsthal einerseits der Leib, andererseits die Sprache.« (Ebd.) Diese werden demzufolge als Resonanzkörper und damit auch als notwendige Elemente innerhalb jenes Prozesses verstanden (vgl. ebd.). Eine weitere Markierung wird mit der Position Alois Riegls gesetzt. In seinem 1899 erschienenen Aufsatz »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst« (vgl. Riegel 1899) werde die These vertreten, »moderne Kunst (seit der Renaissance) zeichne sich gegenüber anderen historischen Ausprägungen von Kunst dadurch aus, daß sie auf die Herstellung von Stimmung ziele« (Wellbery 2003, 718). Damit werde der Stimmungsbegriff, wie Wellbery herausstellt, erstmalig historisch gefasst bzw. »vielmehr zu einer umfassenden historischen Kategorie, die ihrerseits aus einer Funktionsbestimmung von Kunst überhaupt abgeleitet wird« (ibd.).³⁶

nicht nur das Verhältnis unter den kognitiven Kräften, sondern auch und vornehmlich die Art, wie Welt überhaupt aufgefaßt wird.« (Ebd., 711)

- 36 Ein weiterer Begriff, der im Kontext von Stimmung präsent ist, ist der der Einfühlung. Teils an romantische Diskurse geknüpft, manifestiert sich dieser beispielsweise auch in der Auseinandersetzung mit der Landschaft. Für Georg Simmel sei dies, Wallbery zufolge, ein zu einer besonderen Einheit zusammengefasstes Nebeneinander von natürlichen Erscheinungen, und der Träger dieser Einheit, sei »das, was man die ›Stimmung‹ der Landschaft nennt« (ibd., 721). Das von Theodor Lipps initiierte und durch Moritz Geiger fortgeführte Konzept der Einfühlung basiere zunächst auf einer »qualitativen Verwandtschaft« zwischen den objekti-

Zeichnen wir die fragmentarisch skizzierten Konzepte erneut nach, zeigen sie ihre Gemeinsamkeit allem voran im Moment der Innerlichkeit, das aber je nach Auslegung unterschiedliche Funktionen und Konnotationen erfährt (vgl. ebd., 724). Gewissermaßen eine Verschiebung fort von der Innerlichkeit respektive der dichotomen Unterscheidung zwischen Innen und Außen nehme in seinen Überlegungen wiederum Martin Heidegger vor. So stellt Wellbery heraus:

»Der umwälzende Charakter von Heideggers Beitrag ist darin zu sehen, daß er die Rede vom ›Seelischen‹ oder ›Psychischen‹, von der ›Färbung der Erfahrungsinhalte‹, von ›subjektiven Nuancen‹, von ›Gefühlsqualität‹, kurz: die Hinsichtnahme auf die Stimmungen gemäß der Leitdifferenz Innen/Außen, für irrelevant erklärt. Stimmungen sind keine Ereignisse, die innerhalb von Köpfen oder Seelen oder Bewußtseinen stattfinden, und irgendwie mit Ereignissen der Außenwelt korreliert oder verbunden sind.« (Ebd.; vgl. Heidegger 1953)

Die Umkodierung bestehe folglich darin, »die Stimmung als ein Existential zu begreifen, als ein konstitutives Moment des Daseins. Die Stimmungen sind ein Modus, in dem sich die Seinsart des Daseins erschließt.« (Wellbery 2003, 725) Das, was die Stimmungen offenbaren, sei deshalb ein »ontologischer Sachverhalt, nämlich: die ›Geworfenheit‹ des Daseins, seine Überantwortung an das ›Da‹, in dem es als Existenz ist und zu sein hat. In den Stimmungen manifestiert sich erschütternd die ungründliche Faktizität der eigenen Existenz [...].« (Ebd.)³⁷

ven Charakteren einerseits und den Gefühlstönen andererseits [...]« (ebd., 723). Mit Rückgriff auf Geiger führt Wellbery aus, damit sei ein Standpunkt erreicht, »von dem aus sich die Subjektives und Objektives vereinigende Semantik des Stimmungsbegriffs erklären läßt« (ebd.). Jedoch erweise sich dieses Konzept der Einfühlung, wie Wellbery betont – berücksichtige man die Komplexität der Vorgänge und Verflechtungen – eher als irreführend oder vereinfachend (vgl. ebd.). Die Rede von der Stimmungseinfühlung sei gar »als Neuauflage des romantischen Mythologems vom Einssein mit der Natur innerhalb der sich als wissenschaftlich verstehenden psychologischen Ästhetik« (ebd.) aufzufassen. Für eine weitergreifende Auseinandersetzung mit Einfühlung s. Curtis/Koch 2009 sowie Freedberg/Gallese 2007.

37 Jener Gedanke wird, wie im Text von Wellbery angemerkt, bereits von Fritz Kaufmann aufbereitet: »Denn wenn man davon ausgeht, daß die Stimmungen einen ontologischen Gehalt vorbegrifflich artikulieren, und wenn man weiterhin voraussetzt, daß es zwischen Kunst und Stimmung einen engen Zusammenhang gibt, dann ist die Brücke geschlagen zu einer hermeneutisch verfahrenen, sich an ontologischen Gehalten orientierenden Theorie der Kunst als eines besonderen Modus der Seinerschließung.« (Ebd., 726) So führt Wellbery aus: »Es ist das Hauptverdienst Kaufmanns, erkannt zu haben, daß der phänomenologische Stimmungsbegriff Möglichkeiten bietet, diese zentrale Frage der künstlerischen Kommunikation zu klären. Denn ein Grundzug der Stimmung ist ihr präreflexiver Charakter: ›Wahrhafte Stimmung kann nicht in spontanen Akten intendiert werden; sie steigt auf und überkommt mich vom Boden der mir überkommenen Wirklichkeit.« (Ebd., 726f.) Siehe hierzu Kaufmann 1960.

Eine weitere Spannungsebene entsteht zudem in der Verknüpfung des Stimmungsbegriffs mit dem Begriff des Rauschs. Diese Konstellation lasse sich vor allem auf Heideggers Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsche zurückführen (vgl. Heidegger 1996). ›Rausch‹, in seiner Bedeutung als künstlerischer Zustand, werde von Heidegger als ein zentraler Begriff in Nietzsches Ästhetik ausgemacht und, wie auch Wellbery betont, im Sinne eines Stimmungsbegriffs gedeutet:

»Dieser Begriff, der bei Nietzsche eine stark ›physiologische‹ Akzentuierung aufweist, wird im Sinne des in *Sein und Zeit* eingeführten Stimmungsbegriffs umgedeutet. Eine Berechtigung für diese Umdeutung des Rauschbegriffs könnte man darin sehen, daß Nietzsche an einer Stelle der Tragödienschrift den Stimmungsbegriff verwendet, um die dionysische Grundlage des lyrischen Schaffens herauszustellen. [...] Das heißt, es geht bei Nietzsche gerade nicht um die Stimmung als ›das Innerste und Eigenste der Subjektivität‹ [...] wie bei Hegel, sondern um das ›Aufgeben‹ der ›Subjektivität‹ im ›dionysischen Prozess‹ [...]. Heidegger erwähnt diese Stelle nicht, obwohl auch er die Stimmung des Rausches als Überwindung der Subjektivität des Subjekts deutet.« (Wellbery 2003, 728; vgl. Hegel 1928, 448; Nietzsche 1972, 40)

Trotz einer recht starken Manifestierung im Leib³⁸, die sich bei Nietzsche nachzeichnen ließe, gehe es Heidegger mit seiner gedanklichen Fortführung aber vor allem darum, die Stimmung als eine Art des Außer-Sich zu beschreiben:

»Es geht bei dem ästhetischen Rausch nicht um Vorgänge wie Blutzirkulation, Hormonausstoß oder erhöhte Reizbarkeit der Nerven, obwohl das durchaus Dinge von der Art sind, die Nietzsche häufig thematisiert. [...] Dagegen will Heidegger den künstlerischen Rausch als Stimmung verstehen, als Kundgabe der eigenen Existenz mitten im Ganzen des Seienden und als gestimmt durch dieses Seiende. ›Die Stimmung ist gerade die Grundart, wie wir *außerhalb* unserer selbst sind.« (Wellbery 2003, 729; vgl. Heidegger 1996, 100)

Als Begriff bietet Stimmung damit ein Verhandlungsfeld, auf dem mehrere Punkte gebündelt werden. Zum einen ist es die Ebene des Dispositionalen, die die Stimmung vor allem in ihrer Präpositionalität und Proportionalität betont. Zum anderen ist es aber jenes Außer-Sich, das der Begriff ebenfalls impliziert: als ein Moment des Rauschs, der nicht an eine feststehend gedachte Subjektivität gekoppelt gedacht wird. In Kontext der Auseinandersetzung mit Ausstellungen scheint es deshalb vor allem von Bedeutung, die Stimmung als eine Figuration aufzufassen, die uns, nicht zuletzt auch aufgrund ihrer etymologischen Verflechtungen, die Möglichkeit gibt,

38 Siehe hierzu die Auseinandersetzung mit der Thematik des Leiblichen bzw. des Leibkörpers im Kap. *Körper_Hervorbringen*.

das Aufeinander-Eingestellt- und Eingestimmt-Sein als wesentliche Momente festzuhalten, die es uns erlauben, Formationen im Kontext von Ausstellungen genauer in den Blick nehmen zu können.

Aura

Ein weiterer Begriff, der im Kunstkontext eine starke Verbreitung aufweist, ist der Begriff der Aura. Doch während dieser nicht selten in eine spiritualistisch-animistisch anmutende Richtung hingedeutet wird – wie etwa bei der ›Aura des Originalkunstwerks‹ –, weist ein Nachzeichnen des Terminus eine viel größere Komplexität, zugleich aber auch Potentialität im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Ausstellungssituationen auf. Während der Begriff der Stimmung, wie bereits aufgezeigt, (kon-)figurierende Momente von Einstimmungsprozessen in den Fokus rückt, inhäriert der Begriff der Aura, wie nachfolgend zu zeigen sein wird, Momente des Responsiven bzw. der Resonanz sowie der Ereignishaftigkeit. Doch ebenso wie zuvor Atmosphäre und Stimmung weist auch Aura als Terminus unterschiedliche Konnotationen und Färbungen auf. Nähern wir uns dem Begriff der Aura an, dann liefert der von Peter L. Spangenberg verfasste Beitrag im Historischen Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe (2000) zunächst folgende Beschreibung:

»Der Begriff der Aura wird im gegenwärtigen Sprachgebrauch im Sinne eines konnotativen Sinnbildungsschemas verwendet, das in erster Linie in Verbindung mit Personen (z.B. Schauspieler, Models, Politiker), aber auch mit natürlichen und artifiziellen Objekten der Erfahrung (z.B. Landschaften, Medienangebote, Architektur) sowie zur Charakterisierung von Kommunikationssituationen oder Erlebnisumgebungen (z.B. Popkonzerte, Freizeitparks) angewandt wird. Alltagssprachlich bezeichnet Aura eine diffuse, im naturwissenschaftlichen Sinne nicht objektivierbare, oft jedoch intensiv empfundene physisch-materielle ›Ausstrahlung‹, die einen Wahrnehmungsgegenstand zu umgeben scheint. Der vormoderne Aurabegriff gehörte einer religiös-metaphysischen Weltsicht an, in der die sensuell-auratische Wahrnehmung die transzendental legitimierte Autorität von Personen bzw. Gottheiten verbürgte.« (Spangenberg 2000, 400)

Als »partielle und säkularisierte Synonyme« (ebd., 401) werden des Weiteren etwa Charisma und Atmosphäre genannt. Insgesamt wird zwischen einem fremd- und einem selbstreferentiellen Aurabegriff unterschieden. Bei Ersterem werde die Eigenschaft X dem Objekt situativ, meist durch eine institutionelle Aufladung verliehen, bei Letzterem zeichne sich das Objekt selbst »aufgrund der ihm eigentümlichen Konfiguration als Individualtyp« (ebd.) aus. Semantisch bzw. wortgeschichtlich betrachtet liege eine Verwandtschaft zum griechischen Wort *nimbus*, das etwa

die Bedeutung »leichtes Lüftchen, Hauch, sanfter Wind« (ebd., 402) aufweist.³⁹ Jemem Wortsinn folge auch der lateinische Ausdruck *aura*: »Metaphorisch wird *aura* auch in der Bedeutung Himmel oder Höhe bzw. Lebensluft, Atem verwendet. Ovid benutzt *aura* als poetische Metapher für Welt, Oberwelt; bei Vergil findet sich die Bedeutung von Tageslicht und Öffentlichkeit (aliquid ferre sub auras, etwas bekanntmachen).« (Ebd., 403) Hinzu komme außerdem ein Bedeutungshorizont des Esoterisch-Okkultischen, der von einer jedem lebendigen Körper innewohnenden Substanz ausgeht, die durch eine besondere Kraft bzw. Disposition zu einer besonderen Sensibilität wahrgenommen werden kann (vgl. ebd.).⁴⁰

In den Bereichen der Philosophie, der Kunst- und Kulturwissenschaften sowie den Medienwissenschaften gehen die gegenwärtigen Auseinandersetzungen hauptsächlich auf den Aurabegriff von Walter Benjamin zurück, der (u. a. in seinem Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«) den Auraverlust im Zuge von technisch-sozialen Umwälzungen thematisiert. *Aura* wird von Benjamin als etwas beschrieben, das mit einer paradoxen Verflechtung von einer An- und Abwesenheit operiert und dabei von Spur – einem weiteren Begriff von Benjamin – begleitet wird.⁴¹ Im Passagen-Werk heißt es im Hinblick auf dieses Verhältnis: »Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die *Aura* ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der *Aura* bemächtigt sie sich unser.« (Benjamin 1991, 560)⁴² Aus jener Verflechtung von Nähe und Ferne resultieren auch Benjamins Überlegungen im Hinblick auf den Status von Kunstobjekten sowie die damit einhergehenden Rezeptionssituationen, denn durch die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken ergebe sich eine entscheidende Verschiebung, die im Verkümmern ihrer *Aura* resultiere (vgl. Benjamin 2019, 16)

39 Wie Spangenberg anführt, hat der lateinische Ausdruck *nimbus* »die denotative Bedeutung von Wolke bzw. Gewölk« (ebd., 403), bezeichnet aber zugleich auch die die Erscheinung von antiken Göttern begleitende »Feuer-, Licht- oder Nebelhülle« (ebd.).

40 Jene Konnotation hängt, wie Spangenberg in Anlehnung an Georges Didi-Huberman (vgl. Didi-Huberman 1982) anführt, nicht zuletzt auch mit der in die antike Medizin zurückreichenden Vorstellung zusammen, bei der unter *Aura* die Gesamtheit von Symptomen verstanden wurde: »[...] Angst- und Beklemmungsgefühle, Wahrnehmungshalluzinationen –, die einem epileptischen oder hysterischen Anfall vorausgehen können bzw. ihn anzeigen. Im 19. Jh. versuchte der positivistische Psychiater Hippolyte Baraduc, die dem bloßen Auge unsichtbare *Aura* von Personen durch fotografische Aufnahmen zu objektivieren.« (Ebd., 403f.)

41 Spangenberg führt im Hinblick auf die Kopräsenz von Nähe und Ferne zwei Quellen an, auf die sich die Benjamin'schen Überlegungen zurückführen lassen: »Sie findet sich zum einen als Metapher und als Sinnbildungsschema in Texten von Marcel Proust, während als zweite Quelle die lebensphilosophische Urbildtheorie von Ludwig Klages herangezogen werden kann.« (Spangenberg 2000, 406)

42 Im Kunstverkaufsatz heißt es: »Diese letztere [*Aura*, Anm. d. V.] definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.« (Benjamin 2019, 19)

und schließlich den ontologischen Status der Werke in Frage stelle.⁴³ Ohne an dieser Stelle eine Diskussion entfalten zu können, die Verschiebungen im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit thematisiert, sei das Augenmerk hier vielmehr auf eine Frage gelenkt, die bei Benjamin in einer starken Offenheit bzw. Ambivalenz gehalten wird, nämlich die Frage, ob Aura im Sinne einer Objektinhärenz oder aber als ein Moment des Relationalen verstanden werden kann.⁴⁴ Einen Vorschlag, den Aurabegriff im ›relationalen‹ Sinne zu begreifen, macht dabei etwa Dieter Mersch. In seiner Monografie »Ereignis und Aura« (2011) spricht sich Mersch u.a. für eine »Neubegründung der Ästhetik aus der *Aisthesis*, des *Sich-Zeigens*, der Materialität, der Begegnung mit Andersheit, schließlich die Verbindung von Ethik und Ästhetik aus der Umkehrung von Intentionalität zu ›Responsivität‹« (Mersch 2011, 9) aus. Im Kontext der Arbeit erscheint dabei vor allem die letztgenannte Umkehrung im Verhältnis zwischen dem Intentionalen und dem Responsitiven von großer Bedeutung: »Gedacht wird also vom Vorrang der Alterität her, als eines *Zuvorkommenden*, das sich dem Sinn, dem Verstehen gleichwie den Produzenten der Signifikation, der Schrift und der Differenz verweigert. Für diesen elementaren Entzug steht der Begriff des ›Ereignens‹.« (Ebd.) Folglich gehe es weniger um Prozesse von Inszenierung und Darstellung, sondern um Widerfahrnisse (vgl. ebd.) (s. Kap. *Intimität_Exponieren*): »Widerfahrnisse wiederum begegnen von einem Anderen, einem Ungemachten oder Unverfügbaren her. Ihnen kommt die Dimension der ›Aura‹ zu. So schließen sich *Ereignis und Aura* zusammen. Dabei bedeutet das Auratische nichts anderes als das Ereignis im Modus von Wahrnehmung, von *Aisthesis*.« (Ebd., 9) Ereignisästhetik wird folglich von auratischen Erfahrungen ausgehend gedacht, »und zwar so, daß in ihr das »Daß« (*quod*) des *Erscheinens* vorrangig berührt wird«

43 Der Auraverlust soll jedoch nicht primär im Sinne einer nostalgischen Geste verstanden werden, sondern, wie auch Spangenberg anführt, »als Chance für die Entwicklung einer antifaschistischen Ästhetik des Films zu propagieren« (Spangenberg 2000, 405). In ihrer Einleitung zum Band »Politik eines Rituals« führen Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister in Bezug auf Didier Maleuvre außerdem an: »Dem von Walter Benjamin herausgestellten Verlust der Aura, den das aus seinem Kontext gerissene Kunstwerk erleidet, stellt Maleuvre die Reauratisierung der Dinge in der Ausstellung gegenüber. Denn was das aus seinem Zusammenhang herausgehobene, ins Museum verfrachtete Kunstwerk an liturgischem Wert verliert, gewinnt es zugleich an Objektwert. Die Ausstellung wird dabei zu einem Ort, an dem ein veritabler Kult des Objekts zelebriert wird.« (von Hantelmann/Meister 2010, 13f.)

44 In Anlehnung an Burkhardt Lindner beschreibt Spangenberg zwei divergierende Definitionsebenen: »Eine Beobachtungsrichtung ergibt sich daraus, daß Benjamin versucht, die Aura zunächst introspektiv und phänomenologisch als ein basales, ganzheitliches Erfahrungsmuster zu plausibilisieren, das auf historisch-ästhetische Wahrnehmungsgegenstände – Kunstwerke – übertragen werden kann; die andere ergibt sich aus der Definition von Aura als objektinhärenter Qualität, die diese Kunstwerke auszeichnet und bei der Beschäftigung mit ihnen wirksam wird.« (Spangenberg 2000, 405f.; vgl. Lindner 1992, 223f.)

(ebd., 10). Damit werde das Auratische nicht, wie etwa Brecht Benjamin vorgeworfen hatte (s. hierzu Brecht 1974), in einem mystischen Sinne verstanden, sondern die Erfahrung von ›Ex-sistenz‹ werde aufgefasst »im Wortsinne eines ›Aus-sich-Haltenden‹ oder ›Aus-sich-herausstehenden‹. Ihm eignet *Ekstasis*: Hervortreten in der Bedeutung eines Erscheinens. Beide bedeuten dasselbe: *Sich-Zeigen*.« (Mersch 2011, 10) Damit werde auch Wahrnehmung als eine ursprüngliche Erfahrung eines Entzugs, der Begegnung mit einem ›Außer-mir‹ verstanden, dem zugleich ein ›Zug‹, eine ›Anziehung‹ inhärent sei (vgl. ebd., 27).⁴⁵ Mit der Emphase des Präsentischen (vgl. ebd., 12) fokussiert sich Mersch's Auseinandersetzung nicht zuletzt auf ein ›An-gehen‹. Die jenem ›An-gehen‹ inhärente Responsivität impliziere damit eine Disposition zum Antworten und zeige darin nicht zuletzt auch ihr ethisches Potential (vgl. ebd., 10). Die ›Ethik des Responsivität‹ (ebd.) habe ihre Grundlage demzufolge ebenso im Aisthetischen, was schließlich in folgender begrifflicher Verknüpfung resultiert: »Alle drei Begriffe: Aisthesis, Alterität und Responsivität binden, wie Aura, Ereignis und Ex-sistenz, einen einträchtigen Knoten.« (Ebd.) Diesem Gedanken folgend heißt es weiter: »Verwiesen auf die Unverfügbarkeit des ›Daß‹ ereignet sich folglich das Auratische wie Erhabene als Ekstasis des Seins (*Ex-sistenz*): ›Zuvorkommen‹ (Schelling) oder ›Geburt des Anderen‹ (Lyotard), das nur so lange ›nichts‹ bleibt, wie es vom Denken, der Reflexion oder den Texturen der Zeichen her gefaßt wird; andernfalls erscheint es als ›das Seyn selber‹, als Fülle: ›Es zeigt sich.‹« (Ebd., 50; vgl. Schelling 1977, 167; Lyotard 1984, 152) D.h. wiederum: »[...] Wahrnehmung – das Ohr, das hört, die Hand, die fühlt, das Auge, das erblickt – beginnt im *Anderswo*, das herausfordert. Es nötigt zum *Respons*. (Es) widerfährt mir – ›es‹: sein Ereignis, und zwar so, daß ich unmöglich nicht reagieren kann.« (Mersch 2011, 52) Jenes Moment des Reagierens, des Responsiven, werde, wie sowohl Mersch als auch Spangenberg herausstellen, auch bei Benjamin zu einem wesentlichen Punkt. Die Aura, die als eine absolute Ausnahme gedacht werde (vgl. ebd., 48) und »ein Bannendes [inhäriert], das seine Macht, wie der Gesang der Sirenen, über den

45 Wie Mersch selbst betont, spricht sich seine Auseinandersetzung für Momente des Präsentischen aus und setzt sich gewissermaßen gegen das dekonstruktivistische Denken der ›Nachträglichkeit‹ von Jacques Derrida ein: »Anstatt also von Schrift und Spur oder von Wiederholung und Differenz zu sprechen, geht es den vorliegenden Studien überall um das, was ›an-geht‹, was im buchstäblichen Sinne ›an-fällt‹ und seine Irreversibilität behauptet und die Texturen der Signifikanz verwirrt. Aufmerksam gemacht wird auf diese Weise auf jene ›Intensitäten‹ (Lyotard), die zu denken ›geben‹ und erst nachträglich zur ›Spur‹ oder zum ›Graphem‹ werden.« (Ebd., 13f.) Während Mersch damit das Präsentische gewissermaßen gegen das Denken der Nachträglichkeit ausspielt, macht die vorliegende Arbeit den Vorschlag, beide Momente miteinander zu verflechten und damit den ›Entzug‹ bzw. das Nicht-Greifbare ebenfalls als wesentliche Momente von Präsenz herauszuarbeiten, die schließlich das ausmachen, was die Arbeit als Intimität zu beschreiben ersucht. Siehe hierzu das Kap. *Intimität_Exponieren*.

Gewahrenden verhängt, der sich ihr aussetzt« (ebd., 49), evoziere ein aufklaffen-des Ereignis, ein Überkommen (vgl. ebd.) (s. Kap. *Intimität_Exponieren*). Jenes Ereignis gehe zugleich, wie Benjamin in seinem Text zu Baudelaire (vgl. Benjamin 1990) herausstellt, mit einem ›Aufschlagen des Blicks‹ einher:

»Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funde der *memoire involontaire* entsprechen dem.« (Benjamin, zit.n. Spangenberg 2000, 408)⁴⁶

Mit der Betonung des Responsivität wird ein Moment herausgestellt, das sich auch für Ausstellungssituationen als entscheidend gestaltet. Und während die Thematik der ›Alterität‹⁴⁷ sowie des Widerfahrens in einer weiter gefächerten Form im Laufe des Kapitels *Intimität_Exponieren* aufkommen, gilt es an dieser Stelle zunächst den Gedanken festzuhalten, dass Aura im Sinne einer Ereignishaftigkeit begriffen wird und folglich auch im Kontext von Ausstellungen nicht von einer Dinginhärenz ausgeht (und damit Kunst folglich auch nicht substantzialistisch oder essentialistisch (vgl. Bertram 2016, 21f.) bestimmt), sondern Momente eines Zusammenkommens betont, das sich als ein Überkommen ereignet. Bevor wir unseren Fokus expliziter auf jene Bewegungen des Überkommens bzw. Überkommen-Werdens richten, soll nun zunächst der Begriff des Erscheinens ins Blickfeld rücken, der die Frage nach Präsenz in ihrem ›Vollzug‹ verhandelt.

46 Spangenberg führt weiter aus: »Die damit einem Objekt halluzinatorisch zugeschriebene Subjektivität [...] ist für Benjamin sowohl Erfahrungsinhalt der Aura als auch Auslöser einer produktiven ästhetischen Haltung. Diese Überlegungen gipfeln dann in der These, daß die kreative Fähigkeit des Betrachters, eine Erscheinung mit jenem Vermögen auszustatten, ›den Blick aufzuschlagen‹, als ›Quellpunkt der Poesie‹ angesehen werden kann.« (Ebd.; vgl. hierzu Link-Heer 1996)

47 Mersch führt des Weiteren Lévinas' ›Antlitz‹ an, der die Exteriorität, im Gegensatz zu Derrida, phänomenologisch, d.h. aus dem Modus der Wahrnehmung heraus begründet: »Ja, es ist sogar die ›auratische: Präsenz der Nacktheit oder ›Blöße‹ dieses Antlitzes, die für Lévinas die Alterität *auftauchen* lässt. Er formuliert daher nicht eigentlich eine Ethik der Gabe – eine ›Ethik der Differenz‹, sondern eine ›Ethik der Alterität‹, die den Begriff positiv umwendet: Herkommen von einem Anderen, das sich ebenso gegen Erkenntnis und Verstehen sperrt, wie es umgekehrt den Augen-Blick einer Fülle benennt, der das Denken gleichwie die Zeichen in Bann zieht und ›wach‹ hält: ›Diese Weise des Anderen, um meine Anerkennung nachzusuchen und dennoch zugleich das *Inkognito* zu wahren, die Zuflucht zum einverständlichen oder komplizenhaften Augenzwinkern zu verschmähen, diese Weise in Erscheinung zu treten, ohne zu erscheinen, nennen wir [...] *Enigma*, Rätsel. [...] das Rätsel ist die Transzendenz selbst, die Nähe des Anderen als eines Anderen.« (Mersch 2011, 15; vgl. Lévinas 1987, 246; 254) Siehe hierzu auch das Kap. *Intimität_Exponieren*.

4. Erscheinen

Bewegen wir uns in und durch Ausstellungssituationen, dann offenbart sich ein grundlegendes Moment dessen, was in einer Ausstellung passiert – nämlich das Moment, dass sich etwas zeigt.⁴⁸ Befinden wir uns in der Black Box der Videoinstallation *Poor Magic* von Jon Rafman (2017), finden wir uns den ›Fleischsesseln‹ gegenüberstehend, die uns mal als Sitzgelegenheiten, mal als skurrile, Ekel auslösende, ambigue Objekte, mal als theaterkulissenhafte Schaumstoffgebilde gegenübertreten, in einer Situation, deren Aufladung – je nach Videosequenz – zwischen bedrohlich und entschleunigt wechselt, dann stellt sich für uns die Frage nach der jeweiligen Weise jenes ›Erscheinens‹. Damit rücken für uns folglich in erster Linie Ausstellungen als Wahrnehmungssituationen in den Fokus. Gewissermaßen vollziehen wir also eine ›Blow-Up-Bewegung‹, die Situationen und die darin aufkommenden ›Objekte‹ ins Blickfeld rückt, diese Situationen aber gleichzeitig zu qualifizieren versucht. Betont sei an dieser Stelle aber auch, dass auch hier – bei der Auseinandersetzung mit dem Erscheinen – wir es nicht mit ›feststehenden‹ Subjekt- und Objektpositionen zu tun haben, die sich lediglich einander zeigen. Auch das Erscheinen, von dem wir hier sprechen wollen, ist im Sinne einer Ereignishaftigkeit zu verstehen, aus der die jeweiligen Positionen erst resultieren können. Sprechen wir von uns entgegenkommenden Sesseln, setzen wir also bereits voraus, dass ›da etwas passiert sein muss‹, aus dem sowohl ›wir‹, als auch ›die Sessel‹ und auch jenes ›Entgegenkommen‹ resultieren.

48 In ihrem Beitrag »Zeigen, Sich-zeigen und Sehen-lassen. Intentionalität in phänomenologischer Sicht«, das im Band »Politik des Zeigens« (2010) erschien, greift Hilge Landweer die Thematik der Unterscheidung zwischen dem Begriff des Sich-Zeigens und des Erscheinens bzw. der Erscheinung auf. In Anlehnung an Martin Heidegger bzw. seinen Phänomenbegriff thematisiert sie das angestrebte Unterlaufen der Dichotomie, sowohl zwischen Subjekt und Objekt als auch zwischen Passivität und Aktivität, das der Begriff des Sich-Zeigens in Gang setzt (vgl. Landweer 2010, 44). Der Begriff der Erscheinung, den Heidegger vom Sich-Zeigen des Phänomens abgrenze, könne, in Anlehnung an Kant, als ein »vulgäre[r] Phänomenbegriff« (ebd., 47) bezeichnet werden und habe seinen Geltungsanspruch lediglich »im Sinne desjenigen Seienden, das in der empirischen Anschauung zugänglich ist« (ebd.). Zudem kommt eine weitere Komponente ins Spiel. Nach Heidegger besage »Erscheinung als Erscheinung ›von etwas‹ [...] demnach gerade *nicht*: sich selbst zeigen, sondern das Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt. Erscheinen ist ein *Sich-nicht-zeigen*.« (Heidegger 1986, 29, zit.n. Landweer 2010, 48) Und während in der vorliegenden Arbeit keine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Begriff des Sich-Zeigens bzw. Heideggers Lesart stattfinden kann, sei an dieser Stelle jedoch vermerkt, dass die Thematik der Verflechtung zwischen Präsenz und Entzug sowohl im Laufe dieses Kapitels als auch im Kap. *Intimität_Exponieren* immer wieder aufgegriffen wird. Und da dieses Kapitel in der Tat von Situationen einer empirischen Anschauung ausgeht, mutet gerade der Begriff des Erscheinens einige produktive Impulse an, denen explizit nachgegangen wird.

Wahrnehmungssituationen

In seiner Monografie »Ästhetik des Erscheinens« (2003) beschreibt Martin Seel das Erscheinen als eine »Wirklichkeit, die alle ästhetischen Objekte miteinander teilen« (Seel 2003, 9): »Wir begegnen dem, was unseren Sinnen und unserer Imagination hier und jetzt entgegenkommt, um dieser Begegnung willen. Dies ist einer der Gründe dafür, warum ästhetische Aufmerksamkeit eine Form des Gewahrseins darstellt, die aus der menschlichen Lebensform nicht wegzudenken ist.« (Ebd., 45) Damit zeichnet Seel mehrere Ebenen vor: die Ebene der (eher subjektgebunden gedachten) ästhetischen Aufmerksamkeit, die Ebene der Begegnung sowie die des Erscheinens (die vor allem auch die Objekte ins Blickfeld rückt). Doch mutet der Auseinandersetzung vor allem deshalb eine Produktivität an, weil es nicht darum geht, diese einzelnen Komponenten für sich zu behandeln, sondern ihre Konfiguration, ihr Zusammenspiel zu thematisieren. Aus diesem Grunde spricht Seel in seinem Text von Wahrnehmungssituationen (vgl. ebd.) und betont die Interdependenz zwischen den Begriffen der ästhetischen Wahrnehmung und dem ästhetischen Gegenstand, als unterschiedliche Aspekte eines Zusammenhangs der ästhetischen Wahrnehmungssituation. Ästhetische Objekte⁴⁹ seien demnach »Objekte *in* einer besonderen Situation der Wahrnehmung oder *für* eine solche Situation; sie sind Anlässe oder Gelegenheiten einer bestimmten Art des sinnlichen Vernehmens« (ebd., 46).⁵⁰ Ferner differenziert der Text zwischen sinnlichem Sosein⁵¹ und dem ästhetischen Erscheinen, wobei Letzteres als ein »Modus des sinnlichen Gegebenseins von etwas« (ebd., 47) beschrieben wird. Des Weiteren könne das ästhetische Erscheinen eines Gegenstands als »ein *Spiel seiner Erscheinungen*« (ebd., 70) beschrieben werden.⁵² Im

49 Hierbei gehe es Seel nicht allein um »Einzeldinge« und »ruhende Dinge«, sondern auch um Konstellationen und Ereignisse (vgl. ebd., 98).

50 Das ästhetische Objekt falle jedoch nicht mit dem Begriff des Wahrnehmungsgegenstands zusammen: »Denn was sensitiv wahrnehmbar ist und somit Anlass einer ästhetischen Wahrnehmung werden kann, ist nicht darum bereits ein ästhetisches Objekt.« (Ebd.) Jene Objekte seien uns »in einer ausgezeichneten Weise sinnlich gegeben; sie werden von uns in einer ausgezeichneten Weise sinnlich erfasst« (ebd., 47).

51 Dazu führt Seel aus: »Den Ausdruck ›Sosein‹ verwende ich dabei als eine Abkürzung für das in propositionaler Erkenntnis aspekthaft fixierbare phänomenale Soundsosein eines Gegenstands der Wahrnehmung. Den Ausdruck ›Erscheinen‹ dagegen reserviere ich für die Interaktion der am Gegenstand je gegenwärtig vernehmbaren Erscheinungen. Diese Interaktion ist als ein ›Spiel‹ von Qualitäten zu verstehen, die in einem Gegenstand aus einer jeweiligen Warte und zu einem jeweiligen Zeitpunkt vernehmbar sind.« (Ebd., 83) Neben dem Sosein bildet das Erscheinen folglich keinen Kontrapost zu dem »eigentlichen‹ Sein, sondern bietet eine bestimmte Modalität einer Wahrnehmungssituation.

52 Die Erscheinung eines Gegenstands sei wiederum das, »was an ihm in feststellender Wahrnehmung erkannt werden kann« (ebd., 82), wogegen der Begriff des Wahrnehmungsgegenstands vielmehr auf Entitäten verweist, »die zu unterschiedlichen Zeiten sehr unterschied-

Begriff des Erscheinens werden nicht alle phänomenalen Eigenschaften angesprochen, die einem Gegenstand zu einem Zeitpunkt zukommen, vielmehr handele es sich um ein »simultanes und momentanes *Erscheinen* dieser Erscheinungen. Hierbei kommt es nicht auf die faktische, hier kommt es auf die phänomenale Simultaneität der an einem Gegenstand sensitiv wahrnehmbaren Aspekte an: auf das Wie ihres Gegebenseins hier und jetzt.« (Ebd., 83) Dem Objekt begegnen wir auf eine besondere Weise:

»Hier kommt eine Fülle sinnlicher Kontraste, Interferenzen und Übergänge, [...] hier kommt eine Interaktion der sinnlich wahrnehmbaren Aspekte ins Spiel, die sich der feststellenden Bestimmung entzieht. Es kommt erst zur Wahrnehmung, wenn wir der sinnlichen Präsenz eines Gegenstands um dieser sinnlichen Präsenz willen begegnen – wenn uns daran liegt, ihn in der augenblicklichen Fülle seiner Erscheinungen wahrzunehmen. Das Erscheinen tritt hervor, wird spürbar und vernehmlich, solange wir einen Gegenstand der Wahrnehmung ohne eine Festlegung auf Aspekte seiner Verfassung oder Funktion zur Wirkung kommen lassen.« (Ebd., 84f.)

Das Erscheinen sei demnach ein »konstitutives Element aller Formen der ästhetischen Herstellung und Wahrnehmung. Auch alle relevanten *künstlerischen* Unterschiede sind an ästhetische Unterschiede – an Unterschiede des Erscheinens gebunden.« (Ebd., 48) Kunstwerke seien außerdem »nicht Erscheinungsdinge mit daneben noch einem geistigen Gehalt, sie sind genuine Ergebnisse des Erscheinens« (ebd., 48). Ästhetische Wahrnehmung beziehe sich damit in erster Linie darauf, etwas »um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen« (ebd., 49) und unterscheide sich »durch eine besondere Polung des Sehens, Hörens, Tastens, Riechens und Schmeckens. Wir dürfen also keine Trennung der ästhetischen von der sonstigen Wahrnehmung vornehmen, sondern müssen ihre besondere Akzentuierung erkennen.« (Ebd., 50) Insgesamt lassen sich drei Dimensionen der Wahrnehmung benennen: Wahrnehmung-*von*; Wahrnehmung-*dass* und Wahrnehmung-*als* (vgl. ebd., 51): »Die Wahrnehmung von etwas als etwas ist eine Bedingung dafür, etwas in der unübersehbaren Fülle seiner Aspekte, etwas in seiner unreduzierten Gegenwärtigkeit wahrnehmen zu können.« (Ebd., 52) Hierbei werde die Aufmerksamkeit auf die phänomenale Präsenz des Objekts gelenkt (vgl. ebd.). Jenes propositionale Sehen, in dem etwas als etwas wahrgenommen werde, werde zugleich

liche Konstellationen von Erscheinungen zeigen können. Daher ist die Identität von Wahrnehmungsgegenständen wesentlich mit ihrer kausalen Geschichte verbunden, also mit einer *Abfolge* oder *Dauer* von Zuständen, die für ihren Weg durch Raum und Zeit charakteristisch ist.« (Ebd., 72) Eine explizite Auseinandersetzung mit »Gegenständen« findet außerdem – mit der Fokussierung ihrer prozessontologisch verstandenen Konfigurationen – im Kap. *Objekt_Konfigurieren* statt.

von unterschiedlichen Interessen geleitet (vgl. ebd., 53) und bringe demnach eine Variationsoffenheit mit sich.⁵³ Unterschieden werden kann demzufolge zwischen nichtästhetischen und ästhetischen Zuständen (vgl. ebd., 63). Denn so wie Situationen Modalitäten des Ästhetischen aufrufen können, können Formationen von quasi ›gleichen‹ Elementen ebenfalls eine, wie Seel hier differenziert, nichtästhetische Modalität evozieren. Uns in einem Ausstellungsraum befindend, können wir von den flimmernden Bildern von *Poor Magic* affiziert werden, oder uns um ein bewusstes, ›inventarisierendes‹ Auseinanderhalten der Szenen bemühen. Doch wäre es verkehrt, würden wir jene Modalitäten als beliebige proklamieren. So betont auch Seel, dass es beispielsweise Orte gibt, an denen es schwerfalle nicht ästhetisch zu reagieren (vgl. ebd., 64), was nicht bedeutet, dass es Orte gibt, die *per se* ästhetisch oder nichtästhetisch seien, sondern – wenn wir den Gedanken auf das Hauptinteresse dieser Publikation übertragen – dass die jeweiligen Konfigurationen und Momente des Hier und Jetzt von historischen, kulturellen und auch individuellen Bedingungen abhängen und als komplexe eingestimmte und einstimmenden Gefüge begriffen werden müssen (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Die Beachtung des Spiels der Erscheinungen komme jedoch nur zustande, wenn wir in seiner Gegenwart verweilen »und ihm in *selbstzweckhafter* Aufmerksamkeit begegnen« (ebd., 56). Dem gegenüber lasse sich ein feststellendes Sehen kontrastieren – etwa von einer/m Kommissar:in oder einer Pilzsucher:in (vgl. ebd., 57), deren Wahrnehmung von einem benennbaren, fixierten Interesse konturiert werden könne. Als Gegenpol dazu lasse sich wiederum eine ›konfuse‹ Wahrnehmung anführen:

»Diese Struktur einer nicht auf einzelnes fixierten Wahrnehmung hatte Baumgarten im Auge, als er der ästhetischen Anschauung das Adelsprädikat einer ›konfusen‹ Erkenntnis verlieh. Sie zielt nicht auf Distinktionen, sie verfolgt ein bewegtes Ineinander von Aspekten auch da, wo es sich um einen ruhenden Gegenstand handelt. Sie verweilt bei einem Prozess des Erscheinens.« (Ebd., 58)

Daraus lässt sich ebenfalls schlussfolgern, dass keine ästhetische Wahrnehmung einzig auf einen Sinn beschränkt sei (vgl. ebd.). Maßgeblich sei demnach ein unentwegtes Ineinandergreifen der Sinne, sodass uns beispielsweise kein Pfirsich ohne die visuelle und haptische Vorstellung schmecken könnte (vgl. ebd., 59). Was diese

53 Von Bedeutung ist außerdem ein zeitlicher Aspekt, sodass sinnliche Präsenzen sowohl ausgehend von ihrer Simultaneität (verstanden als Dauer) und ihrer Momentaneität (verstanden als Veränderung) berücksichtigt werden müssen (vgl. ebd., 55f.): »Wie stark oder schwach aber die Momentaneität von Wahrnehmungsobjekten akzentuiert sein mag, immer ist die Simultaneität ihrer bleibenden oder vergehenden Erscheinungen der zentrale Gesichtspunkt ihrer ästhetischen Auffassung. Indem sie sich von bestimmten bestimmenden Hinsichten fernhält, nimmt sie Rücksicht auf die *phänomenale Individualität* ihrer Objekte. Sie lässt etwas in der Fülle seiner Erscheinungen gegenwärtig sein.« (Ebd., 56)

Erfahrung dabei ausschlaggebend begleite, sei ein »spürendes Sich-gegenwärtig-Sein« (ebd., 60), das sich in der jeweiligen Situation einstelle.

Dimensionen des Erscheinens

Wie bereits im vorangegangenen Unterkapitel thematisiert, spielt die Frage nach Präsenz eine gewichtige Rolle, wenn es um Ausstellungssituationen geht, weil jene, der These der vorliegenden Arbeit nach, eine spezifische Überlagerung von Gegenwärtigkeiten initiieren. Die Thematik von Gegenwart bzw. Gegenwärtigkeit wird auch in der Monografie von Martin Seel im Kontext seines Begriffs des Erscheinens zu einem grundlegenden Moment. Im, wie Seel betont, elementaren Sinne verstanden, werde Gegenwart aufgefasst als

»[...] ein Kontinuum von (Zuständen von) Dingen und Ereignissen, wie sie in der Umgebung eines Menschen sinnlich vernehmbar anwesend sind. Das Wie dieses Gegebenseins ist hier wichtig. Das bloße Vorhandensein von Objekten einschließlich des bloßen Vorbeigehens von Ereignissen macht allein keine Gegenwart aus. [...] Gegenwart ist ein offener – und darin unübersehbarer, unfäßlicher und unbeherrschbarer – Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden *Begegnung* mit Vorhandenem. Diese Begegnung ist nicht als solche ästhetisch; die ästhetische Aufmerksamkeit stellt vielmehr einen *Modus* dieser Begegnung dar. Dieser stellt sich ein, wo es in einer wesentlich sensitiven Begegnung um diese – wesentlich, aber keineswegs ausschließlich – sensitive Begegnung geht, wo es also zu einer selbstzweckhaften Begegnung mit dem Gegebenen kommt.« (Ebd., 61f.)⁵⁴

Demnach komme es auf die jeweilige phänomenale Besonderheit an, auf das »jeweilige Sichdarbieten des sinnlich Gegebenen« (ebd., 62).⁵⁵ Daraus – aus der damit einhergehenden Aufmerksamkeit für die momentane Konfiguration der Erscheinungen – entstehe »ein anschauendes Bewusstsein der Gegenwart – ein Bewusstsein eines Hier und Jetzt, daß zugleich ein Bewusstsein *meines* Hier und Jetzt umfasst« (ebd.). Besinnung auf Gegenwart liefere damit ein »basales Motiv aller ästhetischen Anschauung« (ebd.), denn im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem realisiere sich auch das Verspüren der eigenen Gegenwart.⁵⁶ Ästhetische Anschauung wird damit als eine »radikale Form des Aufenthalts im Hier und Jetzt« (ebd. 62) begriffen, sodass wir uns regelrecht zur Gegenwart entführen lassen (vgl. ebd.). Unab-

54 An dieser Stelle verweist Seel auf Heidegger (vgl. Heidegger 1975, 376), laut dem die Gegenwart im existentialen Sinne nicht gleichzusetzen sei mit Anwesenheit bzw. Vorhandenheit (vgl. Seel 2003, 61).

55 Mit Heidegger lasse sich, wie Seel anführt, von einer »*ekstatischen* Gegenwart sprechen, von einer Lage *inmitten* weitreichender räumlicher, zeitlicher und sinnhafter Bezüge« (ebd., 160).

56 Hierbei bezieht sich Seel vor allem auf Bohrer 1994.

hängig davon, welche Ebene zum Zuge komme, es handle sich just um ein Erscheinen realer Präsenz, die jedes Mal anders konfiguriert sei und anders ›aufscheine‹.

Im weiteren Verlauf unterscheidet Seel drei grundlegende Dimensionen des Erscheinens, die davon abhängig sind, »ob und auf welche Weise die Aufmerksamkeit für das Erscheinende zugleich für die Sensationen eines sinnlichen oder imaginativen Scheins sowie für den Mitvollzug von Darbietungen offen ist, die im Medium des Erscheinens operieren« (ebd., 146). Die Dimensionen rücken folglich jeweils eine andere Situation des Erscheinens in den Vordergrund:

»Wenn wir uns ganz auf das sinnliche Gegenwärtigsein von etwas beschränken, kommt es in seinem *bloßen* Erscheinen zur Wahrnehmung. Sobald die phänomenale Präsenz eines Objekts oder einer Situation als Widerschein einer Lebenssituation aufgefasst wird, tritt ein *atmosphärisches* Erscheinen in den Vordergrund der Beachtung. Werden Objekte der Wahrnehmung hingegen als (meist imaginative) Darbietungen einer besonderen Art verstanden, haben wir es mit Formen eines *artistischen* Erscheinens zu tun.« (Ebd., 148f.)

Demnach könne die sinnliche Verfassung von Wahrnehmungsobjekten auf drei unterschiedliche Arten in eine ästhetische Gegenwärtigkeit treten, gleichwohl die Grenzen meist als fließend beschrieben werden müssen (vgl. ebd., 149).⁵⁷ Bei der ersten Dimension, dem bloßen Erscheinen, lassen wir uns »von der bloßen Präsenz der an ihm koexistierenden und interferierenden Erscheinungen fesseln« (ebd., 150). Diese Form der sensitiven Begegnung schlägt Seel alternativ vor als »*kontemplative* ästhetische Wahrnehmung« (ebd.) zu bezeichnen: »Die ästhetische Kontemplation verweilt bei den Phänomenen – ohne Imagination und ohne Reflexion. Sie geht in keiner Weise über die Gegenwart hinaus, sie geht nicht ins Exemplarische oder Allgemeine, sie sucht und findet keinen Sinn; sie bleibt in einem leiblichen Vernehmen der sinnlichen Präsenz ihrer Gegenstände stehen.« (Ebd., 151) Das atmosphärische Erscheinen – die zweite Kategorie – sei »nicht mit der generellen Spürbarkeit von Atmosphären gleichzusetzen; es ist vielmehr als ein sinnlich-emotionales Gewahrsein existenzieller Korrespondenzen zu verstehen« (ebd., 153):

»Etwas zeigt sich in einem atmosphärischen Erscheinen, wenn es für die Wahrnehmenden in einer existenziellen Bedeutsamkeit anschaulich wird. So erinnert der Ball an das Lärmen der Kinder, die längst abwesend sind; so inszeniert eine

57 So operieren die drei Dimension auch mit unterschiedlichen Zeitkonfigurationen und geben gewissermaßen »eine Zeit für einen jeweils anderen Augenblick frei« (ebd., 150). Jedoch seien diese Augenblicke nicht isoliert, sondern können sich jeweils ablösen bzw. überlagern und erzeugen damit – allem voran in der Wahrnehmung von Kunst – eine »spannungsreiche Zeitdauer« (ebd.).

Wohnungseinrichtung einen Wohlstand, dem man ansehen kann, dass er trügerisch ist. Atmosphäre ist ein sinnlich und affektiv spürbares und darin existenziell bedeutsames Artikuliertsein von realisierten oder nicht realisierten Lebensmöglichkeiten.« (Ebd., 152)

Seel betont des Weiteren, dass Atmosphären »keine ominösen ›Halbdinge‹ [sind], wie es bei Böhme unter Hinweis auf Herrmann Schmitz heißt, sie sind ein aus Temperaturen, Gerüchen, Geräuschen, Sichtbarkeiten, Gesten und Symbolen bestehendes Erscheinen einer Situation, das die, die sich in dieser Situation befinden, auf die eine oder andere Weise berührt und betrifft« (ebd., 153).⁵⁸ Das Atmosphärische ergebe sich demnach »aus einer Korrespondenz zwischen – längerfristigen oder augenblicklichen – Lebensvorstellungen und Lebenserwartungen und dem, wie eine Situation – längerfristig oder augenblicklich – im Licht dieser Dispositionen erscheint« (ebd., 154).⁵⁹

Die dritte Dimension – das artistische Erscheinen – ermöglicht uns wiederum eine Auseinandersetzung mit Kunst, die weder durch Begriffe der ästhetischen Kontemplation (das bloße Erscheinen) noch der Korrespondenz (das atmosphärische Erscheinen) hinreichen erfolgen könne (vgl. ebd., 156). Seels Ausführungen nach unterscheiden sich Kunstwerke dadurch von anderen Objekten des Erscheinens, dass sie Darbietungen seien, und zwar Darbietungen im Medium des Erscheinens (vgl. ebd., 156f.). Außerdem seien es »konstellative« Darbietungen, denn ihr Sinn sei »an eine nichtsubstituierbare (durch keine andere Kombination von Elementen ersetzbare) Ausführung ihres Materials gebunden« (ebd., 157). Hier komme es

58 Einen Punkt gilt es an dieser Stelle zu problematisieren: Teilweise werden Atmosphären bei Seel als »gesetzt« behandelt, d.h. die Atmosphären seien »da«, auch wenn niemand auf sie achte (vgl. ebd., 152). Die Atmosphäre könne sich folglich mit der ästhetischen Aufmerksamkeit schlagartig verändern (vgl. ebd., 153), was uns zu der Frage führt, welchen Status diese letztlich in Seels Ausführungen erhält. Seel räumt zwar ein, dass die Atmosphären sich korrespondiv ändern (können), jedoch wird ihnen offenbar eine bestimmte ›Vorgängigkeit‹ zugesprochen: »Dass Landschaften, Wohnungen oder Städte eine bestimmte Atmosphäre dauerhaft *haben*, bedeutet, dass sie eine bestimmte Gestimmtheit in ihrer Gegenwart *nahelegen*, wenn nicht andere Interessen und Stimmungen die Empfänglichkeit für die von ihnen entfachten Korrespondenzen überlagern.« (Ebd., 154) Im Kontext der vorliegenden Publikation interessiert uns aber insbesondere die Frage nach den ›Bedingungen‹ von jenem ›Atmosphäre-Haben‹, verstanden als ein Resultat von mannigfaltigen Metastabilisierungsprozessen.

59 Bei der sich daraus ergebenden »korrespondiven ästhetischen Wahrnehmung« (ebd. 154) spielen des Weiteren Aspekte des biografischen und historischen Wissens eine Rolle, denn das »Bewusstsein für Atmosphären aktiviert ein Wissen um kulturelle Bezüge, in denen ihre Wahrnehmung steht« (ebd.). Im Zentrum des Bewusstseins des atmosphärischen Erscheinens stehe »das perzeptive Verspüren, wie etwas *in* dieser Situation – oder wie diese *Situation* – mit meinem Wohl und Wehe (positiv oder negativ) korrespondiert oder korrespondieren könnte« (ebd., 155). Damit ergebe sich ein anderer Charakter der Besinnung auf Gegenwart als beim bloßen Erscheinen.

folglich auf die genaue, individuelle Anordnung der Zeichenelemente an (vgl. ebd.). Des Weiteren handle es sich um ein artikuliertes Erscheinen (vgl. ebd., 158), das schließlich einen besonderen Mitvollzug verlange. Der Mitvollzug impliziere jedoch nicht zwangsläufig ein interpretatives, kognitives Verstehen in einem verbalen Sinne, sondern könne als eine leibliche Bewegung erfolgen (vgl. ebd.). Entscheidend sei dabei aber vor allem, dass sich die unterschiedlichen Formen des Erscheinens für einander öffnen und miteinander verflechten können:

»So sind die Objekte eines bloßen Erscheinens oft Ausgangspunkt eines Wachwerdens für die Atmosphäre, die sie umgibt, oder für kunstbezogene und künstlerische Imaginationen. So sind die Orte aufscheinender existentieller Korrespondenzen oft zugleich Anlässe einer kontemplativen Befreiung von den eigenen Passionen oder einer imaginativen Erweiterung des Spielraums der eigenen Existenz. In der Situation der ästhetischen Wahrnehmung kreuzen sich die Phänomene eines bloßen, eines atmosphärischen und eines artistischen Erscheinens.« (Ebd., 169f.)⁶⁰

Nicht zuletzt macht sich darin eine doppelte Gegenwärtigkeit der Objekte der Kunst bemerkbar: So »stellen [diese] eine besondere Gegenwart her und bieten eine besondere Gegenwart dar« (ebd., 159).⁶¹ D.h. Objekte »lassen sich als Darbietungen von Gegenwart verstehen, die sich unterschiedlicher Techniken der *Herstellung* einer besonderen Gegenwart bedienen« (ebd.). Die auf diese Weise sich vollziehende »Anschauung«⁶² der Gegenwart gehe folglich mit einer doppelten Geste einher: »Jede Vorausgabung an die *Gegenwart* der Kunst verlangt eine Hingabe an die Gegenwart der *Kunst* – an das Erscheinungsspiel der künstlerischen Objekte« (ebd., 218).⁶³

60 Diese Überlegung impliziere zugleich die Frage, ob und inwiefern sich eine Ansprechbarkeit für ästhetische Sensationen einstelle (vgl. ebd., 171).

61 Damit verbunden sei auch eine der Streitfragen der Philosophie, nämlich die Frage nach der »Hinwendung zum« vs. »Transzendierung des« Wirklichen (vertreten etwa von Schiller, Nietzsche, Bloch) (vgl. ebd., 101).

62 Im Zuge dessen betont Seel vor allem das Spiel der Erscheinungen, das dabei zu Tage trete. Doch zeichne sich jenes dadurch aus, dass hier nicht einfach um Gegenwart gespielt werde, sondern um eine »Anschauung von Gegenwart« (ebd., 216). Was gefordert und verlangt wird, sei das Spiel und die Aufmerksamkeit für dieses Spiel – darin bestehe die Besonderheit der ästhetischen Wahrnehmung (vgl. ebd., 217): »Der höchste immaterielle Gewinn, der hier erzielt werden kann, betrifft nicht allein eine gesteigerte Intensität eines leiblich-seelischen Sich-gegenwärtig-Seins, sondern darüber hinaus eine gesteigerte Intensität des *Bewusstseins* von Gegenwart; nicht so sehr eine körperliche *Vorausgabung*, sondern vor allem ein anschauendes *Innehalten* in ihr. Wenn wir spielen, lassen wir uns ganz auf die Gegenwart ein. Wenn wir ästhetisch spielen, lassen wir uns ganz auf die Anschauung einer Gegenwart ein.« (Ebd., 218)

63 Jene Hingabe an die Gegenwart der Kunst (s. Kap. *Intimität_Exponieren*) gehe wiederum damit einher, was Seel als die ästhetische Lust bezeichnet: »Die ästhetische Lust ist eine Lust

Weitere Begrifflichkeiten, die in Seels Ausführung im Hinblick auf die Dimensionen des Erscheinens eine Rolle spielen, sind Schein bzw. ästhetischer Schein, Vorstellung sowie Imagination (als ästhetische Vorstellung):

»Ich werde von Phänomenen des *Scheins* allein dort sprechen, wo etwas sinnlich anders gegenwärtig ist, als es tatsächlich ist. Von Zuständen der *Imagination* hingegen spreche ich überall dort, wo etwas vergegenwärtigt wird, das die wahrnehmbare Gegenwart überschreitet. Weder Schein noch Imagination freilich sind per se ästhetische Zustände. Sie sind es nur, wenn sie in eine Liaison mit dem Erscheinen treten.« (Ebd., 103)⁶⁴

Unter einem ästhetischen Schein werden wiederum »sinnliche *Vorspiegelungen* verstanden [...], denen in der Situation ihrer Wahrnehmung keine phänomenale Realität entspricht – oder aber sinnliche *Vorstellungen*, die sich auf reale oder fiktive Welten (weit) außerhalb der Situation der ästhetischen Wahrnehmung beziehen« (ebd., 102). Während folglich in einem Fall sich etwas phänomenal anders gibt, wie etwa bei einem Theaterdonner oder einer »wie gemalt« erscheinende Szenerie« (ebd.), werde im anderen Fall »eine andere Gegenwart vergegenwärtigt als die, die gegenwärtig ist – man denke an die Lektüre von Romanen oder den Besuch im Kino« (ebd.). Die Macht des ästhetischen Scheins gründe damit »in der Gegenwart des Erscheinenden und reicht dennoch weit über Gegenwart und Wirklichkeit hinaus« (ebd.).⁶⁵ Fernab einer Fehlleistung oder einem (Ent-)Täuschungsmoment intensi-

des endlichen Daseins am endlichen Dasein. In dieser Endlichkeit aber entdeckt die ästhetische Anschauung die Gelegenheit einer Vergegenwärtigung unendlicher Möglichkeiten, die in der theoretischen und praktischen Verfügung nicht erfahren werden können. Das ästhetische Objekt ist ein in seiner Unbestimmbarkeit erfahrenes Objekt, die ästhetische Situation ist eine für die Unbestimmbarkeit ihrer und aller Welt offene Situation.« (Ebd., 220) Während die Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit der Welt einerseits lähmend wirken kann, habe diese aber auch einen befreienden Gestus inne: »Befreiend wirkt es, wenn es sich als Bewusstsein unausgeloteter, nicht festgelegter, offenstehender, gleichwohl hier und jetzt bestehender Möglichkeiten ereignet. Dieses Bewusstsein entsteht, wenn etwas in seiner sinnlichen Besonderheit um dieser Besonderheit willen wahrgenommen wird. Ihm wird gewahrt, dass nicht die Zukunft, sondern die Gegenwart das radikal Unbestimmbare ist.« (Ebd., 221) Zwar mag die Zukunft weit weniger bestimmbar erscheinen, aber sie »ist zu unbestimmt, um in der Fülle ihrer Unbestimmbarkeit *erfahren* werden zu können, wie es das Privileg der vergänglichen Gegenwart ist« (ebd.).

64 An dieser Stelle gestaltet sich die Bezeichnung als »tatsächlich« mitunter als problematisch, da diese eine oppositionale Gegenüberstellung suggeriert, die Seel an einer anderen Stelle (vgl. ebd., 101) selbst problematisiert.

65 Ein entscheidender Unterschied komme hierbei dem Punkt der Täuschung bzw. ihrem Ausbleiben zu. Während im Modus einer nichtästhetischen Wahrnehmung das Erkennen einer Uneinstimmigkeit als eine Fehlleistung verbucht werde (der Ball auf dem Rasen offenbart sich plötzlich fälschlicherweise als ein Helm; vgl. ebd., 104), bewirke »die Aufdeckung einer

viert das »Entstehen oder Zulassen eines ästhetischen Scheins [...] das ästhetische Spiel der Erscheinungen [...]« (ebd., 107). Dies heißt zugleich aber auch, dass ästhetische Wahrnehmung niemals eine bloße Illusion ist, denn es ist tatsächlich ein Klang, eine Bewegung o.Ä. vernehmbar (vgl. ebd., 108). Der Schein gestalte sich als eine sensorisch nachvollziehbare Erscheinung und könne einem intersubjektiven Anspruch zu einem gewissen Grad standhalten (vgl. ebd., 111f.). Im Kontext einer ästhetischen Wahrnehmung »überlebe« der Schein gewissermaßen sein Durchschautwerden (vgl. ebd., 110) und erhalte in der Begegnung eine »relative, an die Art dieser Begegnung gebundene Realität« (ebd., 112).

Vorstellungen kommen für Seel wiederum ins Spiel in Bezug auf »Objekte und Zustände, die sich nicht in der Reichweite der Wahrnehmung befinden – sofern sie denn überhaupt existieren. Im vorstellenden Bewusstsein halten wir uns abwesende Objekte und Situationen in einer mehr oder weniger klaren oder komplexen sinnlichen Verfassung präsent.« (Ebd., 120)⁶⁶ Wenn wir nun weitergehen und, Seels Text folgend, die ästhetische Vorstellung zu spezifizieren versuchen, dann unterscheidet sich diese vor allem dadurch von der nichtästhetischen, dass in ihr »sinnliche Objekte in ihrem Erscheinen vorgestellt werden« (ebd.). Sie zeichnet sich durch eine imaginierte sinnliche Gegenwärtigkeit des Vorgestellten aus (vgl. ebd., 125). Objekte, bei denen es zu einer Verbindung zwischen einer ästhetischen Vorstellung und einer ästhetischen Wahrnehmung komme, initiieren damit zweierlei: »[...] eine gesteigerte Hinwendung zur Gegenwart und ein gesteigertes Hinausgehen aus ihr, oft sogar: eine intensivierete Anschauung der momentanen und zugleich einer imaginären Gegenwart« (ebd., 119). Als eine Art begriffliche Abkürzung setzt Seel das ästhetische Vorstellen von etwas mit Imagination gleich (vgl. ebd., 125), was wiederum bedeutet »sich an ein sichtbares, hörbares, fühlbares, schmeckendes, riechendes Objekt in seinem Erscheinen zu erinnern oder es sich vorzustellen« (ebd.).⁶⁷

Dass uns Fantasien fesseln, sei nicht zuletzt daran geknüpft, dass uns die Referenzen und Bezugspunkte nicht völlig fremd seien (vgl. ebd., 142).⁶⁸ Ästhetische

Sinnestäuschung [in der ästhetischen Wahrnehmung, Anm. d. V.] nicht notwendigerweise eine Korrektur dieser Wahrnehmung: Der ansonsten *täuschende* Schein kann hier eine positiv bewertete Wahrnehmung *tragen*« (ebd.). Demnach herrsche hier nicht die Logik von einem Faktum und einem trügerischen Anschein, sondern »ein für sich selbst bemerkenswerter Aspekt der Präsenz des Objekts – als ein zusätzliches Element seines Erscheinens« (ebd., 105).

66 Für weitere Ausführungen zur Thematik von An- und Abwesenheit bzw. deren ambivalenten Verschränkung s. Kap. *Intimität_Exponieren*.

67 Hierbei kommt der Erinnerung eine besondere Rolle zu: einer Erinnerung an das *Wie* etwa einer sinnlichen Präsenz, einer Atmosphäre oder dem Erleben eines Ortes. Erinnernde Emotionalität sei aus diesem Grunde nicht ohne eine erinnernde Sensualität denkbar (vgl. ebd. 126).

68 Im Hinblick auf die Freiheit der Imagination bzw. deren Referenzen unterscheidet Seel des Weiteren zwischen gebundenen und ungebundenen Imaginationen und betont vor allem

Wahrnehmung sei demnach *per se* für einen Umgang mit jenen Bezügen offen. Während imaginierte Objekte so gesehen keine ›Objektivität‹ in dem Sinne haben, dass sie für die ästhetische Wahrnehmung Anderer nicht zugänglich seien (vgl. ebd., 131), verhalte es sich bei Objekten der Imagination wiederum anders. Bei Letzteren – und zu jenen zählen vor allem Kunstobjekte im erweiterten Sinne⁶⁹ – handele es sich um »gestaltete Imaginationen, die Objekte einer ästhetischen Wahrnehmung sind, die ihrerseits ein imaginatives *Mitgehen* verlangen« (ibd., 132).⁷⁰ Damit vermag ästhetische Wahrnehmung gewissermaßen beides: einen Rückgang auf die Gegenwart, aber auch ein Hinausgehen über sie (vgl. ebd., 145). So werden die Lust und das Bedürfnis nach Sein in einem Hier und Jetzt gestillt, aber auch die Lust auf ein anderes Hier und Jetzt. In dieser Verflechtung sieht Seel »vielleicht die stärkste Triebkraft der ästhetischen Wahrnehmung« (ibd.).⁷¹ Welche Züge dies im Endeffekt annehmen kann, sei gänzlich abhängig von der Intensität und Kreativität des jeweiligen Vorstellens (vgl. ebd., 129).

Gegenwarten

Wenden wir uns nun expliziter Kunstwerken zu. Diese werden von Seel als Objekte eines ›anderen Erscheinens‹ beschrieben, die eine ›andere‹ Wahrnehmung erfordern (vgl. ebd., 172). Doch würde es zu kurz greifen, würden wir versuchen Kunstwerke verallgemeinernd lediglich darauf zurückführen, dass diese uns *per se* in eine andere (und vor allem mehr oder weniger ›narrative‹) Gegenwart entführen. So stellt auch Seel in seinem Text heraus, dass Kunstwerke durchaus auch andere Verfahrensweisen initiieren. So verzichte z.B. Barnett Newman mit *Who's Afraid of Red,*

die Rolle, die ästhetische Produktionen als eine Art (wie man es hier nennen könnte) *role models* spielen (vgl. ebd., 141). Als Beispiel führt Seel in seinem Text u.a. Orte an, die an Combray erinnern (vgl. ebd. 140), d.h. Marcel Prousts »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« (1917/1923) fungiert als ein eingprägtes und imaginationsgenerierendes Bild (etwa verstanden im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses, das sich in Bildern manifestiert). Unsere Fantasie projiziere dann lediglich eine phänomenale Autonomie auf das vorgestellte Objekt (vgl. ebd., 130), doch bleibt diese Autonomie eine ›geliehene‹.

- 69 Im Anschluss daran scheint die Verknüpfung zu Bruno Latours Existenzweise der Fiktion produktiv (vgl. Latour 2014). Siehe weitere Ausführungen im Kap. »Objekt_Konfigurieren«.
- 70 Seel charakterisiert drei verschiedene Formen jenes imaginativen Umgangs: die Ausführung, die Fortführung sowie die Erweiterung (vgl. ebd., 143). Die Ausführung verlange von Anfang an ein imaginierendes Mitgehen; von einer Fortführung könne gesprochen werden, wenn Objekte, die schon ästhetisch auffällig geworden seien, als Objekte der Imagination behandelt werden; und als Erweiterung werde eine darüberhinausgehende imaginierende Tätigkeit aufgefasst (vgl. ebd.).
- 71 Damit ergibt sich eine Asymmetrie zwischen ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischer Vorstellung: »Während die ästhetische Wahrnehmung etwas in *seinem* Erscheinen aufnimmt, vergegenwärtigt die ästhetische Vorstellung etwas in *einem* Erscheinen.« (Ebd., 129)

Yellow and Blue IV (1969/70) auf die Imagination einer grundsätzlich anderen Situation. Dennoch könne es als Objekt der Imagination gelten: »Das Kunstwerk selbst ist hier Teil einer von ihm exponierten allgemeineren Situation. Das dem Betrachter gegenwärtige Objekt wird zum Zeichen einer weit über die Situation seiner Wahrnehmung hinausreichenden Gegenwart.« (Ebd., 135) Die Arbeit als Objekt »verweist hier nicht auf irreale oder aktuell unzugängliche Objekte und Situationen, sondern exponiert einen generellen Zustand, der durch ein interpretatives Verweilen in *seiner* Gegenwart erfahren werden kann« (ebd.). In Folge dessen könne auch das Interpretieren als eine Form von Imaginieren verstanden werden (vgl. ebd., 136) (was uns eine zusätzliche Spannungsebene bzw. Verflechtung im Hinblick darauf liefert, was sich im Kontext von Ausstellungen ereignet – das Ästhetisch-Epistemologische):

»Hier werden keine abwesenden Objekte zur Vorstellung gebracht, hier wird ein künstlerisches Objekt dargeboten, das sich zum Schauplatz der anschaulichen Vergegenwärtigung einer allgemeinen, nicht an seine Präsenz gebundenen Situation erhebt. Die Überschreitung der gegebenen Situation liegt hier *in* der künstlerisch arrangierten Situation selbst – im Aufweis eines über diese Situation hinausreichenden, gleichwohl in ihr wirksamen Sinnprozesses.« (Ebd.)

Auf diese Weise erfolge eine anschauliche Vergegenwärtigung von Sinnprozessen, die sich ereignen und zugleich auf sich selbst darin verweisen. Doch während das Beispiel von Newman eine bestimmte Form der Imagination vergegenwärtigt – das Exponieren eines bestimmten Zustands oder Prozesses –, betont Seel, dass »gegenständliche« Kunst dagegen meist beide Formen von Imagination zu initiieren vermag (das Verweisen über die aktuelle Gegenwart in eine andere hinaus sowie das Exponieren der Situation als solche). Zugleich könne diese Legierung von Wahrnehmung und Imagination zwar mit künstlerischen Mitteln verweigert werden – wie es etwa bei einigen Gesten des Ready-Mades der Fall sei (vgl. ebd., 137), doch liege selbst in der Verweigerung ein Bezug auf das imaginative Potential der Kunst vor, da sonst jene List und Paradoxie der Objekte gar nicht erst bemerkbar wäre (vgl. ebd.). Demnach sei es ebenfalls entscheidend Kontexte zu kennen, um einen Zugang (oder Zugänge) gewinnen zu können (vgl. ebd., 139), denn ohne die adressierten Kontexte und Referenzen wäre zwar durchaus eine Form der Rezeption möglich, die aber gleichzeitig keine Aussagen mehr dahingehend treffen könnte, welche Form der Imagination gerade »aktiviert« oder »realisiert« wird, folglich welche Formen von Gegenwärtigkeiten auf welche Weise produziert werden (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*).

Der Prozess des Erscheinens von Kunstwerken verlange es zudem, als ein performativer Prozess⁷² beschrieben zu werden, »durch den sie etwas in seiner

72 Siehe hierzu die Diskussion des Begriffs des Ausstellungsakts am Ende des Kapitels.

Gegenwärtigkeit zur Darbietung bringen. Die besondere Präsenz von Kunstobjekten geht zusammen mit einer besonderen Präsentation von Präsenz.« (Ebd., 186)⁷³ Das Kunstwerk könne demnach nur dann als Kunstwerk wahrgenommen werden, »wenn wir es in seinem Erscheinen ernst nehmen: in seiner prozessierenden Sinnlichkeit, die das Medium der Gehalte ist, die wir im Spiel ihrer Elemente exponiert finden können« (ebd., 188) (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Die Erkundung sei »immer ein fragiles, oft unberechenbares und nicht selten verwirrendes Geschehen, aber es ist *ein* Wahrnehmungsprozess, in dem und für den sich der Prozess des artistischen Erscheinens entfaltet« (ebd.). Jener Prozess bringe uns »in eine gesteigerte Gegenwart, indem er uns in eine zur Anschauung gesteigerte (anwesende oder abwesende) Gegenwart führt« (ebd.). »In der Wahrnehmung von etwas als eines Objekts der Kunst wird diese Präsenz auf eine besondere Weise vernommen« (ebd., 191) – dadurch zeige sich ein anderes, sonst nicht zugängliches Erscheinen, das aber nur in der Gegenwart des Werks erkannt werden könne. Darin bestehe ein wesentlicher Unterschied zur empirischen und sonstigen theoretischen Erkenntnis, denn das ästhetische Erscheinen könne nicht in Form von Aussagen gesichert werden (vgl. ebd.). Darin lässt sich nun erneut eine Parallele zu Überlegungen von Hans Ulrich Gumbrechts Begriffen der Sinn- und Präsenzeffekte ziehen, denn diese sind ebenso wenig im komplementären Sinne aufeinander reduzierbar und bilden ein nicht substituierbares Verhältnis. Ästhetische Erkenntnis könne deshalb ebenfalls nicht »mit propositionaler Bestimmtheit festgehalten werden. Sie mag zu begrifflich bestimmten Erkenntnissen führen oder bei ihnen ihren Anfang nehmen, aber sie *ist* keine begriffliche Erkenntnis.« (Ebd., 192)

Diskursiv betrachtet schwingt damit die Frage nach dem ›Status‹ von Kunstobjekten respektive nach dem Verhältnis zwischen Sensualität (d.h. der sinnlich-affektiven Ansprache) sowie der Intellektualität (d.h. ihrer hermeneutischen Auslegung) mit. So geht Seel auf den Einwand ein, *nach* und *mit* Marcel Duchamp seien Kunstwerke vielmehr als Resultate der Konzeption und Interpretation aufzufassen, statt in der Abhängigkeit von ihrer sinnlichen Präsenz (vgl. ebd., 172).⁷⁴ Doch zeigt Seels Beschäftigung auf, dass die Sensualität sowie die Intellektualität von Kunstwerken gerade als eine Sache betrachtet werden müssen (vgl. ebd., 173). Dementsprechend

73 Seel verweist darauf, dass von Kunst dargebotene Situationen keineswegs immer ästhetische Situationen sein müssen (vgl. ebd., 187).

74 Seel erörtert die Frage nach der Produktion ›anderer imaginativer Welten‹ durch Kunstwerke wie folgt: »Auch diejenigen, die keine schlechthin *andere* Gegenwart imaginieren (wie das Bild von Newman), sind eine imaginative Vergegenwärtigung der Situation, die sie im Medium ihres Erscheinens erzeugen. Auch diejenigen, die überhaupt nichts imaginieren (wie das Objekt von Duchamp) *inszenieren* eine Situation der Betrachtung, deren Bezüge sie exponieren.« (Ebd., 196) Die für das Sehen eines außerkünstlerischen Objekts ausreichende Wahrnehmung reiche für die Wahrnehmung eines Kunstobjekts deshalb auch nicht aus (vgl. ebd., 197).

komme es zu einem entscheidenden Teil auf das Sich-Präsentieren an, sodass sich künstlerische Objekte »in der genauen Organisation ihres Materials aus[stellen], um auf diese Weise etwas zur Darbietung zu bringen« (ebd., 176). Der Status der Objekte sei damit nicht zuletzt von der jeweiligen »Behandlung« abhängig und gestalte sich folglich in einer normativen Form (vgl. ebd., 180), was uns im Grunde erneut zu dem Punkt führt, Ausstellungen bzw. Ausstellungssituationen insofern »ernst« zu nehmen, als diese nicht lediglich als beiläufige, festgesetzte Präsentationsformen fungieren.⁷⁵ Gleichzeitig bedarf es einer Aufmerksamkeit für das sinnliche Medium jener Darbietung: »Dieses Medium besteht in sinnlich wahrnehmbaren Differenzen, die in das Spiel einer nichtbeliebigen zeichenhaften Konfiguration gebracht worden sind. Wo dieses Spiel auffällig wird, werden Objekte in ihrem artistischen Erscheinen auffällig. Es stellt sich nur ein, wo ein Prozess von Erscheinungen als Medium einer Darbietung verstanden wird [...].« (Ebd., 177) Schließlich geht es dabei, wie wir schlussfolgern können, um Weisen der Weltbegegnung, die sich in der Darbietung realisieren:

»Arten der *Weltbegegnung* werden so zur Darbietung gebracht, wodurch Arten der *Begegnung mit Weltbegegnung* möglich werden. Auf die eine oder andere Weise wird die prozessuale Sinnlichkeit der künstlerischen Objekte zu einem komplexen Zeichen der Prozessualität menschlichen Inderweltseins. Darin besteht ihr artistisches Erscheinen.« (Ebd., 184)

Ein weiteres Phänomen bzw. eine weitere Figur, die Seel in seinen Überlegungen vor allem im Kontext von Kunst gebraucht, ist die des Rauschens. Als »ein nachhaltig fremdes Element innerhalb des Prozesses der künstlerischen Artikulation« (ebd., 229), wie Seel künstlerisches Rauschen⁷⁶ beschreibt, scheint diese Figur von besonderem Interesse, denn sie bietet einen Anschluss an die Diskussion um die Atmosphäre, die Aura und die Stimmung sowie um die Frage nach Präsenzeffekten. Das Rauschen wird beschrieben als »ein Geschehen ohne ein phänomenal bestimmbares Etwas, das geschieht« (ebd., 233), dennoch sei es »nur selten so, dass im Rauschen *gar nichts* mehr unterscheidbar wäre; oft tritt es als eine Diffusion des Unterscheidbaren ein, als ein permanenter Gestaltenschwund, der einen sicheren Mitvollzug der sich ereignenden Transformationen unmöglich macht. Insofern ist

75 Nach Valéry seien gelungene Kunstwerke, wie Seel schildert, »Objekte, die *imaginieren* und *demonstrieren*, worin die Dinge in unserem Verhältnis zu ihnen unbestimmbar sind. Diese Doppelheit ist wesentlich für alles, was Kunstwerke können.« (Ebd., 188) »Gelungene« Ausstellungen operieren demnach ebenfalls mit einer Doppelheit und reflektieren zugleich die Modalitäten des Ausstellens (und damit folglich auch jegliche Bezugs-, aber auch Entzugsmomente etc.).

76 Seel unterscheidet zwar zwischen künstlerischem und außerkünstlerischem Rauschen, im vorliegenden Kontext erfolgt jedoch eine Fokussierung lediglich auf das künstlerische.

das Rauschen immer eine Sache des Grades [...].« (Ebd., 232). Zugleich gehe mit dem Rauschen immer auch eine ›Ohnmacht‹ einher (vgl. ebd., 230). So geben wir im »Vernehmen des Rauschens [...] unser Bestimmen preis; wir bestimmen uns auf ein Nichtbestimmen hin« (ebd., 235), was sich als ein Sichverlieren »in einem Gegenwärtigen, das nicht länger als Gegenstand des Erkennens und Handelns erscheint« (ebd.), vollziehe. Dieses Sichlösen des Wahrgenommenen, das mit einem Sichlösen der Wahrnehmung einhergehe, sei folglich nicht auf etwas hin organisiert und bestehe deshalb in einem radikalisierten Verweilen bei dem Erscheinenden⁷⁷ (vgl. ebd., 234f.):

»Wir geben es auf, das *Phänomen* zu bestimmen, wir geben es auf, uns dem Phänomen *gegenüber* zu bestimmen. Wir geben *uns* auf, soweit wir dadurch bestimmt sind, uns behauptend und bestimmend und beherrschend gegenüber der Welt zu verhalten. Alles Interesse am Rauschen rührt aus einer Lust an der Selbstpreisgabe her.« (Ebd., 235)⁷⁸

Wenn es vor allem um das Rauschen der Kunst gehe, dann sei es ein »arrangiertes Rauschen und seine Wahrnehmung eine arrangierte Begegnung mit einem Rauschen« (ebd., 237) – womit wir erneut einen Bezug etwa zum Begriff der Stimmung, dem (Ein-)Gestimmt-Werden sehen können. Im Rauschen der Kunst vollziehe sich eine Gestaltung eines gestaltlosen Erscheinens (vgl. ebd.):

»Wie es auch angelegt sei, das Rauschen ereignet sich im Kunstwerk als eine Auflösung oder als ein Nichteintreten von klanglichen, sprachlichen, figuralen, choreographischen Gestalten, produktionstheoretisch gesprochen: als ein Gestalten über das Bilden von Gestalten hinaus. Das Werk macht sich zur Gestaltung einer

77 Ästhetische Handlung werde demnach begriffen als ein Unterlassen, eine Art »ästhetische Lethargie« (ebd., 234), die jedoch nicht ohne eine ästhetische Energie auskommt – »die Energie, die es kostet, das eigene Wissen und Wollen für eine Weile zu vergessen« (ebd.). Siehe zur Thematik des Kunstwerks als Handlung Tatari 2017.

78 Das, was Seel hier mit Selbstpreisgabe beschreibt, impliziert eine doppelte Bewegung sowie ein vorausgreifendes zeitliches Verhältnis, das im Kap. »Intimität_ Exponieren« etwa mit Rückgriff auf Überlegungen von François Jullien, Bernhard Waldenfels sowie Jacques Derrida entfaltet wird. Im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Intimität wird außerdem deutlich, dass hier gerade nicht von einem *a priori* existierenden Selbst gesprochen wird, das dann ›aufgegeben‹ wird, sondern dass erst in jenem ›intimen‹ Rauschen sich überhaupt erst Positionen herausbilden können. Des Weiteren liegt die Überlegung nahe, dass das Rauschen mit jeglicher Form von Erfahrung einhergeht und sich aber im Ästhetischen auf eine ganz explizite Weise zeigt. Deshalb scheint der Begriff des Rauschens einen nicht unwesentlichen Zug dessen zu beschreiben, was die Arbeit als Intimität herausarbeitet. Seel geht außerdem auf die sich im Anschluss an Nietzsche ergebende Frage ein, ob das Rauschen als Transzendenz oder radikale Immanenz des Erscheinens gesehen werden kann und spricht sich aber für Letzteres aus (vgl. ebd., 227).

Gestaltungslosigkeit, der seine Gestalten entspringen, in der sie verschwinden, gegen die sie sich behaupten müssen. Es macht sich zum Zeichen eines Prozesses der Gestaltungsfindung und des Gestaltungsverlusts.« (Ebd., 244)⁷⁹

Dennoch werde hierbei angemerkt, dass das künstlerische Rauschen nicht generell asemantisch sei (vgl. ebd., 246). In den Phasen seines Rauschens »intensiviert das Werk [...] die Interaktion der Formen; es steigert die Sensation dieser Formen, indem es sie aus dem Rauschen entstehen oder im Rauschen vergehen lässt. Auf diese Weise nimmt das Rauschen am Spiel der Werk-Gestalten teil« (ebd., 245), was schließlich zu einem Ausufern der Energien des Werks führe: »Wir sind eins nicht mit dem Werk, aber mit der Bewegung des Werks. Alle Wahrnehmung eines Rauschens in der Kunst hat die Form eines Tanzes, wie reglos wir diesen auch ausführen mögen.« (Ebd., 247)

Kehren wir erneut zu der am Anfang des Kapitels skizzierten »Wahrnehmungssituation« von *Poor Magic* (Jon Rafman, 2017) zurück, zeigen sich darin die mit Martin Seel diskutierten Momente des Erscheinens auf eine besonders gesteigerte und überlagerte Weise. Das Setting von *Poor Magic* – eine dunkel gehaltene Videoscreeningsituation mit einer Projektionsfläche an der Wand sowie im Raum verteilten, dem Video zugewandten Sesselformationen – überlagert verschiedene Ebenen. Situieret in einer Black Box innerhalb eines Ausstellungsraums gestaltet sich das Setting zum einen als eine »tatsächliche«, oder, mit Seel gesprochen, als eine »bloße« Screening- bzw. Kinosituation, gleichzeitig verweist *Poor Magic* als Installation auf ihre eigene Ausgestelltheit und inszeniert sich auf dieser Ebene – so gesehen selbst-reflexiv – als eine Kinosituation. Jene Inszenierung findet aber nicht nur auf der Ebene der zur Installation gehörigen »Gegenstände« (etwa »Kinosessel«, Leinwand etc.) statt, sondern reproduziert sich ebenfalls auf der Ebene des gezeigten Videos. Hier wird, wie bereits am Anfang des Kapitels kurz nachgezeichnet, die Innen-Außen bzw. Beobachter:in-Beobachtendes-Relation unentwegt verhandelt, sodass

79 Seel verweist darauf, dass Deleuze in seinem Bacon-Aufsatz (vgl. Deleuze 2016) eher fehlgeleitet davon spreche, dass Kräfte sichtbar und hörbar gemacht werden, denn jene Formulierung impliziere, diese Kräfte würden schon irgendwo existieren: »Das Kunstwerk bringt aber nichts zum Vorschein, es bringt zum Erscheinen, und zwar allererst sich, aber so, dass wir, die Betrachter, darin nicht selten etwas zum Erscheinen gebracht finden können.« (Ebd., 245) Dennoch betont Seel, dass »Deleuzes Hinweis auf »Kräfte«, »Energien« oder »Sensationen« wichtig [ist]. Gerade in den Zuständen des Rauschens nämlich, so könnte man sagen, gewinnt das energetische Moment des Werks gegenüber den aus diesen Energien gebildeten Formen überhand. Das Werk präsentiert sich als Formendes, nicht als Geformtes. Es präsentiert das Formende in seinen Formen und über sie hinaus.« (Ebd.) Die vorliegende Arbeit schlägt im Zuge dessen vor, nicht in dem Sinne von »seinen« Kräften zu sprechen, sondern diese als relationale zu begreifen.

sich das Setting gewissermaßen *mise en abyme*-artig gestaltet: Platz im ›Zuschauer:innenraum‹ eingenommen, befinden wir uns in einer Betrachtendensituation, bei der wir uns auf der Leinwand Figuren anschauen, die in einigen Sequenzen (vgl. Rafman 2017, [02:12-02:36]) wiederum selbst zu Zuschauenden werden und einer Screeningsituation beiwohnen. Ziehen wir den Gedanken hinzu, dass diese Kinosituation selbst innerhalb einer Ausstellungssituation verortet ist, wird an dieser Stelle eine Fraktalität deutlich, denn mit jeder/m neuen Besucher:in werden die im ›Kinosaal‹ platzgenommenen Zuschauer:innen selbst zu Objekten des Beobachtens.

Im Hinblick auf die Frage nach Gegenwarten, wie Seel diese beschreibt, zeigt sich das Setting von *Poor Magic* zum einen als Produktion einer bestimmten Kinosaal-Gegenwärtigkeit als auch einer Situation, die über jene Gegenwart, diese zugleich reflektierend, hinausgeht. Damit wird folglich eine Narration in einer Narration geschaffen.⁸⁰ Doch macht sich diese Form des Ineinandergreifens nicht nur auf der Ebene des Raums bemerkbar, sondern schreibt sich auch im Hinblick auf die bereits kurz thematisierten ›Kinosessel‹ fort. Während diese – der Narration der Kinosituation nach – als ›Mobiliar‹ durchgehen können und sich dabei als Objekte mit klar konturierten Affordanzen zeigen (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*), entziehen sie sich zugleich dieser klaren Funktionalität, sobald wir unser Augenmerk auf ihre Materialität richten. Wie zu Beginn des Kapitels beschrieben, spielt auch das Lichtverhältnis eine gesonderte Rolle, denn durch das Changieren zwischen einer diffusen Dunkelheit sowie Momenten eines flimmernden Erhellens durch den Lichtwechsel des Videos variiert auch die Art des Erscheinens der Sesselobjekte. Muten diese bei diffusem Licht zunächst lediglich ihre Funktion als Sitzgelegenheiten an, wird diese in den Momenten des Heller-Werdens plötzlich durch einen anderen Modus überlagert. So offenbaren sich die ›Möbel‹ bei hellerem Licht als ambig skulpturale Objekte, die ein reges Als-Ob-Spiel initiieren: Schaumstoffgebilde, die nach Hautstücken und Fleischfetzen aussehen. Auf dieser Ebene gestaltet sich das Spiel von Erscheinungsweisen als ein doppeltes. So oszillieren die ›Sessel‹ als *objets ambigus* (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*) nicht nur zwischen einem Funktionsobjekt und einem Kunstobjekt, sondern spalten sich weiter auf zwischen einem Erscheinen als Kinosessel, Erscheinen als mit Schaumstoff bestückte Objekte und ihrem (›täuschenden‹) (Er-)Scheinen als Fleischfetzengebilde. Doch wie auch Seel betont, fällt das Erscheinen jener ›artistischen Objekte‹ nicht in dem Moment zusammen, indem wir die Fleischfetzen lediglich als Schaumstoff enttarnen. So überlagert die Ebene der Materialität sowohl den Modus der Imitation, der Illusion, aber auch einer darüberhinausgehenden Materialästhetik, die den Körper auf einer affektiven Ebene adressiert. Eine Materialimitation offenbarend bleiben die Objek-

80 Die hierbei entstehende Dynamik und Eigenaktivität, die aus diesem *Mise en abyme*-Verhältnis resultiert, lässt sich des Weiteren etwa als Figuration bzw. figural-akteurielle Kraft beschreiben (s. Kap. *Referenz_Intitutionalisieren* sowie *Objekt_Konfigurieren*).

te dennoch ›abjekt‹. Was die beschriebene Ausstellungssituation folglich evoziert, ist eine ständige Hin- und Herbewegung, bei der unentwegt unterschiedliche Modi des Erscheinens und damit auch ›Gegenwartsangebote‹ vermengt werden: eine flimmernde Narrations- und Materialitätssituation, die uns zu flimmernden Subjekten macht. Bemühen wir uns um die Frage nach der ontologischen Bestimmung jener ›Sessel‹, dann wird klar, dass sich diese situativ ereignet, unter Berücksichtigung all jener Spiele und ephemeren Kippmomente.⁸¹

Damit versammeln und verflechten sich in der Frage nach dem Erscheinen unterschiedliche Aspekte, die Ausstellungssituationen betreffen. Während Fragen nach dem ›Objektstatus‹ sowie seinen Affordanzen in den Vordergrund rücken und Momente der materialästhetischen Ansprache sichtbar werden, gehen damit ebenfalls Thematiken von Präsenzeffekten, Stimmungen, dem Auratischen sowie auch dem Atmosphärischen einher, die allesamt zu der jeweiligen ›Wahrnehmungssituation‹ beitragen. Doch auch damit sind die zu berücksichtigenden Kontexte noch lange nicht nachgezeichnet, denn auch die Frage nach Normen und Habitus macht sich in der Thematik der Berührbarkeit der ›Objekte‹ bemerkbar. Folglich haben wir es auch mit institutionellen Einbettungen und Aufladungen zu tun, die wiederum temporale Strukturen, räumliche Konfigurationen, aber auch körpernormierende und -produzierende Praktiken umfassen. Wie sich in dieser sehr groben Skizze zeigt (und wie auch das Kap. *Agencement_Materialisieren* verdeutlicht), müssen Ausstellungssituationen allem voran in einer Verflechtung all jener unterschiedlichen Bewegungen, Parameter und Praktiken verstanden werden.

Während wir *Poor Magic* – so wie jede der im Laufe der Arbeit diskutierten Ausstellungssituationen – auch auf andere Momente und Verflechtungen hin ›befragen‹ könnten, zeigt jene ›Wahrnehmungssituation‹ ein bestimmtes Moment besonders deutlich: Das Kippen, in dem sich unterschiedliche Erscheinungsformen überlagern, ein Rauschen produzieren und schließlich dazu führen, dass wir als ›Ausstellungsbesuchende‹ oder auch ›Kunstobjekte‹ oder ›Mobiliar‹ daraus resultieren. Wenn wir uns mit Ausstellungen auseinandersetzen, dann rückt eine bestimmte Modalität des Erscheinens in den Vordergrund – eines Erscheinens, das auf eine gesteigerte Weise mit Präsenzeffekten operiert und sich im Aufkommen bzw. Aufscheinen dessen, was wir im Verlaufe des Kapitels mit dem Begriff der Atmosphäre, der Stimmung sowie der Aura beschrieben haben, ›zeigt‹. Demzufolge metastabilisieren sich die Positionen in der Interferenz des (u.a. auch ästhetischen) Erscheinens. Als ›Resultat‹ dieser Überlagerung bzw. Faltung kommen wir als Betrach-

81 Dass sich diese Wahrnehmungssituation auch gänzlich anders gestalten bzw. ereignen kann, wird spätestens etwa in dem Moment deutlich, als eine andere Person ohne zu zögern Platz auf dem ›Möbelstück‹ nimmt.

ter:innensubjekte heraus, sowie die Sessel als ›Kunstobjekte‹. Doch auch hier wären auch andere ›Metastabilisierungen‹ bzw. Positionierungen denkbar.

5. Der Ausstellungsakt

Der Begriff des Erscheinens, wie dieser von Seel entwickelt wird, fragt, wie bereits skizziert, nach Wahrnehmungssituationen, die entstehen, wenn »ein so und so gestaltetes sinnliches Objekt in der Simultaneität und Momentaneität seiner Erscheinungen und damit in einer unreduzierten phänomenalen Präsenz wahrgenommen wird« (Seel 2003, 191). Wird damit der Vorschlag gemacht, Erscheinungsweisen in ihrer Wahrnehmung zu thematisieren, soll nun der Fokus insofern verlagert werden, als wir jene ›unreduzierte phänomenale Präsenz‹ vom ›Objekt‹ aus befragen, d.h. unsere Aufmerksamkeit auf die Ebene der (Eigen-)Aktivität bzw. Performativität, jedoch nicht lediglich von Kunstobjekten/künstlerischen Positionen⁸², sondern von Ausstellungen rücken.

Dass Handlungsmacht (*Agency*) nicht nur von (menschlichen) Subjekten aus gedacht werden muss, sondern nicht-menschliche Entitäten im weitesten Sinne, d.h. auch Material bzw. Materialprozesse berücksichtigt werden müssen, wurde spätestens seit der letzten Jahrhundertwende etwa mit der interdisziplinären Verbreitung der Akteur-Netzwerk-Theorie sowie zahlreichen Publikationen im Kontext von *New Materialism* und den Ansätzen von *posthuman-* bzw. *more-than-human-worlds* virulent (s. Kap. *Agencement_Materialisieren* und *Objekt_Konfigurieren*). Das Rücken der Materie bzw. des Materials⁸³ als aktiv bzw. handelnd ins Blickfeld, vollzog und vollzieht einige Umdenkbewegungen im Hinblick darauf, was dies auch für den Kontext von Kunst bedeutet, denn damit offenbart sich die Notwendigkeit einer Dezentrierung – fort von einem/r in der ›Mitte‹ stehenden ›Künstler:in‹ als omnipotente/r Schöpfer:in hin zu einem ökologischen Verständnis, in dem künstlerische Positionen als metastabile Resultate von multiskalaren und verteilten Praktiken verstanden werden. ›Handeln‹ im weiteren Sinne wird auch im Zuge des Begriffs der Performativität (s. hierzu Schwarte 2019) präsent, denn die Sprechakttheorie⁸⁴, auf die der Begriff hauptsächlich zurückgeführt werden kann, fokussiert den Akt des Sprechens und attestiert diesem indes eine nicht ›konstatierende‹ Ebene, sondern eine ›Handlungen vollziehende‹.⁸⁵ Performativität umfasst damit folglich diskursi-

82 Siehe zur Thematik der Performativität der Kunst etwa Hantelmann 2007.

83 Siehe hierzu die Ausführungen zu Tim Ingold im Kap. *Agencement_Materialisieren*.

84 Siehe etwa den Begriff der Illokution bei John L. Austin (vgl. Austin 1975).

85 Der Begriff der Performativität wird insbesondere durch Judith Butler insofern weitergedacht, als Butler die hervorbringend-zuschreibenden Praktiken (vor allem im Hinblick auf die Frage des Geschlechts) mit einem kritischen Impetus in den Fokus rückt. Siehe hierzu etwa Butlers Konzept von *doing gender* (vgl. Butler 2004).

ve Effekte und impliziert nicht nur bewusste Adressierungen, sondern fokussiert Resultate von sich in unterschiedlichen Kontexten generierenden Praktiken. In der Überlagerung beider Denkbewegungen – der Performativität des Sprechens sowie der Handlungsfähigkeit von Materie bzw. Material – kann auch Horst Bredekamps ›Bildakt‹ verortet werden. Angelehnt an die Sprechakththeorie entwickelt Bredekamp ein Konzept, das das Bild in den Fokus rückt und als ›handelnd‹ begreift. Bei seinem Ansatz gehe es grundsätzlich um »Bündnisse des Bildes mit der Sprache und dem Körper« (Bredekamp 2015, 17), was auf dieser Ebene als ein Dezentralisierungsvorschlag gelesen werden kann, bei dem es nicht um das Situieren von Aktivität auf Seiten eines ›rezipierenden Subjekts‹ geht, sondern gerade um das kritische Infragestellen und Verschieben jener Situierung.⁸⁶ Wie Bredekamp u.a. mit Rückgriff auf Leonardo da Vinci aufzeigt, begleite die Kunst seit jeher die Frage nach der Aktivität und zugleich nach der Anziehung des Bildes, die sich etwa im folgenden ›vom Bild aus gesprochenen‹ Zitat Leonardos bemerkbar mache: »Nicht enthüllen, wenn dir die Freiheit lieb ist, denn mein Antlitz ist Kerker der Liebe.« (da Vinci, zit.n. ebd., 27). Bilder affizieren uns folglich, verführen, kommen uns entgegen. Entwickelt als eine »radikale Philosophie des Entgegenkommens« (ebd., 17), gehe der Bildaktansatz deshalb von einem engen Wortverständnis des Bildes als *ob-jectum* aus – als das »Geworfene[], das entgegenkommt« (ebd., 19). Gleichzeitig rücken damit Fragen nach Einbettungen und Umweltverhältnissen in den Vordergrund: Das Bild wird also in seiner Aktivität verstanden, die jedoch nicht als eine ›hermetisch-isolierbare‹ Größe in irgendeiner Weise ›vorliegt‹, sondern im prozessualen und ebenfalls körperbezogenen Sinne verstanden werden soll⁸⁷, der sich zugleich einem »ego-logische[n] Zugang zur Welt« (ebd.) entgegensetzt.⁸⁸

Gestaltet sich die Thematik einer Bildfokussierung zwar einerseits nicht als ein absolutes ›Novum‹, denn es lassen sich unterschiedliche Ansätze anführen, die allesamt danach fragen⁸⁹, blieb eine der zentralen Fragen – so Bredekamps Feststellung – bis dato eher außen vor bzw. konnte nicht explizit beantwortet werden. Da-

86 Im Zuge dessen lassen sich weitere Ansätze anführen wie Didi-Hubermans »Was wir sehen, blickt uns an« (Didi-Huberman 1999); die Figur des Antlitzes bei Lévinas (Lévinas 1987) oder auch Mitchells »Das Leben der Bilder« (Mitchell 2008). Bredekamp verweist außerdem auf die Ansätze von Lacan und Heidegger, die die Thematik von Bildaktivität aufgreifen (vgl. Bredekamp 2015, 51–55).

87 Eine produktive Verknüpfung verspricht sich außerdem im Hinblick auf das Konzept der ikonischen Differenz von Gottfried Boehm (vgl. Boehm 2015) und auch in der Auseinandersetzung mit den Begriffen des Figuralen bei Philippe Dubois (vgl. Dubois 2003).

88 Im Zuge dessen thematisiert Bredekamp etwa Ansätze der neuronalen Ästhetik. Diese berücksichtigen zwar die Umwelt, aber fokussieren wiederum nicht die »Sphäre der gestalteten Objekte« (ebd., 19).

89 Bredekamp führt hierbei exemplarisch Ansätze von Henry Lefebvre, Philippe Dubois, Jan Assmann, Beat Wyss, Gottfried Boehm sowie Hans Belting an (vgl. ebd. 56).

bei handele es sich um die Frage, ob »den Bildern eine autonome Aktivität zugesprochen werden kann oder ob sie erst durch die handlungsstiftenden Aktivitäten der Benutzer zum Bildakt veranlaßt werden« (ebd., 57). Und eben dieser Frage geht Bredekamp bei seinem Ansatz des Bildakts nach.

Versuchen wir uns die Manöver des Bildakts zu vergegenwärtigen, dann stellt sich zunächst einmal die Frage nach seinem Verhältnis zum Sprechakt. Bei der Sprechakttheorie, hauptsächlich zurückgeführt auf John L. Austin, wird jeder Äußerung zunächst eine Illokution zugesprochen, d.h. im Fokus steht vor allem die ›handelnde‹ Komponente, die durch das Sprechen vollzogen wird.⁹⁰ Dabei betont Bredekamp, dass seither so manche Kurzschlüsse im Kontext des Sprechakts hätten vermieden werden können, wenn etwa Ansätze von Friedrich Daniel Schleiermacher oder Charles Sanders Peirce mehr Berücksichtigung gefunden hätten. So stelle Schleiermacher heraus, dass im Akt des Redens ebenfalls das Hören und Verstehen enthalten seien (vgl. Schleiermacher/Kimmerle 1959, 57). Und jene grundlegende Implikation einer Wechselwirkung sei auch bei Charles Sanders Peirce (vgl. Peirce et al. 1934), Bredekamps Lesart nach, zu finden (vgl. Bredekamp 2015, 57), wurde aber – diskurshistorisch – überwiegend vernachlässigt. Versuche, die Sprechakttheorie auf Bilder zu übertragen, lassen sich dann wiederum etwa bei Søren Kjørup (1974) finden. Bei diesem Ansatz sollten Worte durch Bilder ›ersetzt‹ werden und damit einen »pictorial speech act« bzw. »pictorial act« (Bredekamp 2015, 59) begründen (»How to do Things with Pictures« (ebd. 58)). Diese Form der Übertragung weise jedoch einen starken Widerspruch auf, denn »[d]er ›Sprechakt‹ bezieht sich auf das als Kontinuum entfaltete Sprechen, nicht aber auf das einzelne Wort, das dem Bild in seiner inneren Konsistenz entsprechen würde« (ebd. 58). Bredekamps Vorschlag bietet insofern ein Umdenken an, als das Bild nicht an die Stelle der Wörter, sondern der Sprechenden gesetzt werde (vgl. ebd., 59). Es gehe folglich um die »Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen« (ebd.):

»Reziprok zum Sprechakt liegt die Problemstellung des Bildakts darin, welche Kraft das Bild dazu befähigt, bei Betrachtung oder Berührung aus der Latenz in die Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen. [...] In Sinne dieser Frage soll unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden, die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht.« (Ebd., 60)

90 Austin unterscheidet des Weiteren zwischen einem illokutiven, lokutivem und perlokutivem Sprechakt (vgl. Austin 1975); John Searle schlägt wiederum eine weitere Ausdifferenzierung vor und unterscheidet zwischen vier Formen: Äußerungsakt; propositionaler Akt; illokutionärer Akt sowie perlokutionärer Akt (vgl. Searle 1971).

Demnach gehe es nicht um ein Konkurrenzverhältnis zwischen Bild und Sprache, sondern um die Betonung der »semiologischen Aufwertung des Körpers und seines Verhältnisses zur Umwelt. Sie äußert sich etwa als Theorie der *verkörperten Kognition*, als Körper und Raum einbeziehende *Affordanzstruktur*, als vorbegriffliches *Körperschema* und als *Körperliche Resonanz* der ästhetischen Erfahrung [...]« (Ebd., 18) Weiterhin schlägt Bredekamp eine differenzierte Betrachtung jener Kraft der Bilder vor und entwickelt im Zuge dessen eine Klassifizierung, die drei unterschiedliche Momente bzw. Formen der Aktivität und Wirkung herausstellt:

»Diese Wirkkraft äußert sich zunächst im *schematischen Bildakt*. Er geschieht durch eine in Körperkompositionen, Automaten und Biobildwerken unmittelbar wirksame oder instrumentell eingesetzte Verlebendigung des Bildes. Die zweite Wirkmöglichkeit ist durch den *substitutiven Bildakt* markiert. Er entsteht durch den wechselseitigen Austausch von Körper und Bild in Religion, Naturforschung, Medien, Recht, Politik, Krieg und Bildersturm. Die dritte Wirklatenz liegt im *intrinsischen Bildakt*. Er entzündet sich aus der Kraft der gestalteten Form als Form. Die Form prägt nicht minder auch den schematischen und den substitutiven Bildakt, aber hier gewinnt sie eine selbstreflexive Konsequenz, die eine von innen kommende Wirkung erlaubt.« (Ebd., 60)

Mit diesem Ansatz gehe es um die »Ausbildung einer bildaktiven Phänomenologie, die auf die in der Form steckende *potentia* abzielt: zur Kraft der Bilder selbst« (ebd., 62). Wie im Kapitel »Körper_Hervorbringen« näher erläutert, schlägt John M. Krois eine weitere Unterscheidung zwischen Aktivitätsebenen des Bildes vor. Zum einen handelt es sich um die physikalische Ebene (Alterungsprozesse etc.), zum anderen kommt die Aktivität in einem apparativ-instrumentellen Sinne hinzu (wie die Unkontrollierbarkeit bei Fotografien), als dritte Ebene führt Krois die Dimension der jeweiligen historischen Einbettung an und schließlich, als viertes – die diagrammatologische Ebene (vgl. Krois 2011, 7). Hinzu komme außerdem eine affektive Dimension.

Im Kontext einer Auseinandersetzung mit Ausstellungen sind der Ansatz des Bildakts sowie die Überlegungen von Krois insofern von Bedeutung, als diese eine Ebene markieren, die mitberücksichtigt werden muss, wenn wir analytische Kurzschlüsse vermeiden wollen – die Ebene der Wirkkraft von Ausstellungen bzw. konkreten Ausstellungssituationen.⁹¹ Deshalb thematisiert die Arbeit, in einer im weitesten Sinne verstandenen Anlehnung an den Ansatz des Bildakts, die Ebene von Aktivität, die sich durch Ausstellungen vollzieht: den Ausstellungsakt.⁹² Hierbei

91 Die Thematik der Wirkkraft wird außerdem im Zuge des Begriffs der Figuration im Kap. »Objekt_Konfigurieren« diskutiert.

92 Zum Begriff des Ausstellungsakts, jedoch in einem mitunter anderen Verständnis, vgl. auch Schwarte 2010, 130. Auch Paolo Bianchi verwendet in seinem Artikel den Begriff des Aus-

soll zwar ebenfalls zwischen drei Formen differenziert werden, die jedoch nicht mit der Unterscheidung zwischen dem Schematischen, dem Substitutiven und dem Intrinsischen kongruent sind, denn so wie die Verschiebung von ›Sprechenden‹ auf das ›Bild‹ Rekonfigurationen nach sich zieht, die die Spezifik des jeweiligen Akts herausstellt, verlangt das Fruchtbarmachen des Ansatzes im Hinblick auf die Ausstellung ebenfalls ein genaues Hinterfragen dessen, was ihre Modalitäten auszeichnet. Von Ausstellungen auf eine schematisierende Weise zu sprechen, verlangt folglich eine zugleich abstrahierende Bewegung, denn – auch im Vergleich zum Sprech- und Bildakt – Ausstellungen bringen ein enormes Spektrum an medialen, materiellen, temporalen und damit auch sinnesmodalen Konfigurationen mit sich, die sich nur schwer subsummieren oder gar pauschalisieren lassen. Deshalb verfolgt die Arbeit einen Ansatz, der jenes ›multiskalare‹ Spektrum aufzugreifen vermag, indem drei Formen bzw. Weisen ausdifferenziert werden, die jeweils beschreiben, wie respektive wodurch Ausstellungen etwas vollziehen. Zu diesen drei Formen gehören – so der hier entwickelte Ansatz – die Affordanz, die Affektion sowie die Konstituierung, die nun nähergehend erläutert werden.

Wenn wir uns in Ausstellungssituationen befinden, dann gestalten sich diese – unabhängig davon, wie die jeweilige Displayausführung und Szenografie aussehen – ganz grundsätzlich als Settings, die in irgendeiner Form einen ›Angebotscharakter‹ produzieren (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Setting_Verräumlichen*). Ob wir also dazu ›aufgefordert‹ werden, uns im Raum zu bewegen, die Arbeiten zu umgehen, einen Raumplan in die Hand zu nehmen oder gar im direkten ›partizipativen‹ Sinne etwas zu betätigen, es handelt sich stets um Affordanzen als eine Wirk- und Handlungsweise von Ausstellungen. Die ›Aufforderung‹ muss folglich als eine Aktivitätsform begriffen werden, die sich in der spezifischen Situation einstellt und deshalb – und darin liegt eine bedeutende Unterscheidung – nicht lediglich als von ›handelnden Subjekten‹ intendierte Formation aufgefasst werden kann. Gibson beschreibt es wie folgt: »The *affordances* of the environment are what it *offers* the animal, what it *provides* or *furnishes*, either for good or ill.« (Gibson 1986, 127) Während zweifelsohne etwa bestimmte architektonische ›Entscheidungen‹ dazu beitragen, dass sich z.B. bestimmte Bewegungschoreografien ergeben können⁹³, dürfen die Ereignishaftigkeit und materielle Involviertheit respektive ›Eigenaktivität‹ dessen nicht außer Acht gelassen werden. Wenn wir folglich die weiter oben angestellten Ausführungen zum Erscheinen aufgreifen, dann macht sich bei dieser Form, der Affordanz, bemerkbar, dass uns Objekte – oder ›Entitäten‹ – in ihrem umweltbezogenen und -resultierenden ›Angebot‹ erscheinen. Was sich – so

stellungsakts, versteht diesen aber als etwas, das von menschlichen Subjekten im Zuge des Ausstellens vollzogen wird (vgl. Bianchi 2007).

93 Als einen empirischen Ansatz zur Erforschung von Bewegungen im Ausstellungsraum vgl. Tröndle 2016.

gesehen ›andersherum‹ gedreht – einstellt, ist damit eine Verflechtung zwischen Wahrnehmung-*von* und Wahrnehmung-*dass*, wie Seel es differenziert (vgl. Seel 2003, 51). Grave, Holm, Kobi und van Eck betonen im Hinblick auf den Begriff der Affordanz außerdem, dieser zeichne sich vor allem dadurch aus, dass er sich von der Frage nach der jeweiligen Funktion absetze, was bedeutet, dass jene Dinge oder Entitäten nicht *per se* klassifiziert werden müssen (vgl. Grave et al. 2018, 10; s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Für die Frage nach der Aktivitätsform von Ausstellungen bzw. Ausstellungssituationen ergibt sich daraus eine Verflechtung zwischen einem aus den jeweiligen Situationen resultierenden Angebotscharakter, der sich zugleich in einer Ambiguität vollzieht. Mit *Poor Magic* gesprochen initiiert sich hierbei also ein Spiel, bei dem die Affordanz zu einem flimmernden Momentum wird: Die ambigen ›Fleischessel‹ fordern zum Sitzen auf, zugleich distanzieren sie sich von dieser Aufforderung und gestalten diese als ein Verbot (die Unberührbarkeit des Kunstobjekts). Im Setting einer verdunkelten Blackbox ereignet sich ein Kippspiel, bei dem sich unterschiedliche Modalitäten und Affordanzen überlagern und damit eine Situation generieren, die das Verhandeln dessen, was (wieder ›subjektbezogen‹ formuliert) in welcher Form berührt oder betätigt werden kann, zu ihrem eigenen Modus macht. Die Affordanz von Ausstellungen gestaltet sich folglich in Form von Angeboten, von sich abzeichnenden Möglichkeiten, die aber unentwegt sowohl mit der Ebene des institutionellen Gebots (wie etwa der Unberührbarkeit) als auch mit der Ebene von Entitäten und deren materiell-medialen Umgebungen ›spielen‹.

Die zweite Form, die hier erarbeitet wird, beschreibt die Ebene der Affektion und fokussiert vor allem die Materialität von Ausstellungssituationen. Im Sinne einer Ökologie von Materialien gestalten sich Ausstellungen als Versammlungen, die ›eigenaktiv‹ agieren. Es vollziehen sich Materialprozesse – seien es Alterung, Transformationen im Sinne von chemischen Reaktionen, Wechsel von Aggregatzuständen etc.⁹⁴ Das Material wird präsent – ob bezogen auf die konkreten künstlerischen Arbeiten oder aber auf die Szenografie, die Wände, die Sockel, die Fußböden etc. Und jenes Präsent-Werden der materiellen Eigenaktivität geht mit der Ebene der Affektion einher. So gestalten sich Ausstellungssituationen als multisensorische Ereignisse, d.h. als Ereignisse, die sich – wiederum von der Ebene ihrer Wahrnehmung aus gedacht – eine körperliche Adressierung evozieren, die sich nicht auf einen Sinn beschränken lassen, sondern in ihrer Multi- und Intermedialität und Materialität uns als ›multisensorisch wahrnehmende Subjekte‹ hervorbringen. Damit verorten wir uns explizit im Bereich des Enaktivismus (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), denn was Ausstellungssituationen mit der Aktivitätsform der Affektion vollziehen, ist das Markieren der sensomotorischen, umgebungssensitiven Ansprache. Die Ebene der Affektivität bzw. Affektion regt demnach eine sensuelle Involvierung

94 Siehe zum Thema des Zusammenspiels der Materialien Strässle/Kleinschmidt/Mohs 2013.

an bzw. mehr noch, sie produziert ›uns‹ als Wesen in einer multimodalen Wahrnehmungssituation. Jene Multimodalität wird auch in der Ausstellungssituation von *Poor Magic* präsent, denn, in einem extra abgetrennten und verdunkelten Raum verortet, initiiert es sowohl auf der Ebene des Visuellen, des Akustischen als auch des Sensomotorischen eine Ansprache, die jedoch nicht kontinuierlich ›stabil‹ bleibt, sondern stets Ambiguitäten entstehen lässt: flimmerndes Lichtverhältnis, Wechsel zwischen hell und dunkel, zwischen laut und leise, zwischen schnellen und langsamen Bildabfolgen des Videos, zwischen dem Sich-Zeigen der ›Fleischobjekte‹ als Sitzgelegenheiten und als ambigue Gebilde, zwischen Ekel und Berührungslust.

Die dritte Form besteht wiederum in der Konstituierung, verstanden als eine Aktivitätsform, die nicht nur die Ebene des Ästhetischen fokussiert, sondern Momente des Normierens und Habitualisierens ins Blickfeld rückt. Ausstellungen agieren demnach insofern normierende Gesten aus, als sie bestimmte Verhaltensweisen fordern (z.B. Abstandnahme von Objekten, langsame Bewegung durch den Raum, Einwählen in eine ›Zoom-Sitzung‹ bei Online-Ausstellungen etc.). Ausstellungen werden demnach einerseits von bestimmten institutionellen Formationen generiert, erzeugen aber andererseits auch jene sozialisierend-institutionellen Effekte, indem sie das ›Erscheinen als Ausstellung‹, d.h. die Ausgestelltheit der jeweiligen Situation mitverhandeln – ob durch die Abstände zwischen skulpturalen Objekten, die Höhe der Bildhängung, die Installierungsweise einer Videoarbeit, die angebrachten Distanzklebestreifen auf dem Boden oder eben auch den Verzicht auf jedwede Markierungen. Die beteiligten Entitäten erlangen demnach eine Präsenz als ›Entitäten-in-Ausstellungen‹, mit denen eine bestimmte Diskursivität einhergeht: Es vollziehen sich Habitualisierungen, es entstehen Figurationen, Narrationen, Wissen – und all das nicht zuletzt als ein Resultat von ephemeren, situativen bzw. ereignishaft begriffenen Eigenaktivitäten von Ausstellungen. So wird die Frage nach der Normativität sowie dem Habitus auf eine beinahe evidente Weise durch die Weise der Installation von *Poor Magic* aufgeworfen: Wie sich verhalten, wenn sich ambigue Gestalten einer Leinwand gegenübergestellt zeigen? Wie bewegen, wenn der Raum ins Dunkle übergeht und keine Ränder mehr wahrnehmbar macht?

Die drei hier vorgestellten Formen – die Affordanz, die Affektion sowie die Konstituierung – liefern folglich, subsummierend gesprochen, drei Facetten der Eigenaktivität von Ausstellungen, ausgehend von der Vorstellung, dass diese nicht im passivistischen Sinne produziert und rezipiert werden, sondern so gesehen selbst ›handeln‹ und als *Agency* begriffen werden müssen. Ist es einerseits klar, dass es sich bei der vorgeschlagenen Dreiteilung um eine heuristische Trennung handelt, ermöglicht jene Teilung andererseits ein fokussiertes Herausgreifen von einem jeweils bestimmten Momentum der Eigenaktivität. Auf diese Weise können unterschiedliche Konfigurationen und Modalitäten adressierbar und beschreibbar gemacht werden, wohlwissend um ihre gleichzeitige Verflochtenheit.

6. Fazit

Ausstellungen vollziehen etwas. Ausstellungen handeln. Ausstellungen generieren Wahrnehmungssituationen. In der Existenzweise Ausstellung erscheint etwas, und zwar auf eine Art, die sich insofern von anderen unterscheidet, als sie sich selbst zugleich mit ausstellt. All diesen Überlegungen ging das vorliegende Kapitel nach. Indem zunächst eine Auseinandersetzung mit der Ausstellungssituation *Poor Magic* (»Blind Faith«, 2018) stattfand, in der etwa Momente des Atmosphärischen, Kipp-spiele von Erscheinungsweisen und deren Ausgestelltheit thematisiert wurden, erfolgte dann eine genaue Fokussierung dessen, was unter Präsenz verstanden werden kann. Im Zuge dessen wurde in Anlehnung an Hans Ulrich Gumbrecht ins Blickfeld gerückt, dass Ausstellungen stets zwischen Sinn- und Präsenzeffekten oszillieren und sich auf diese Weise einem geschlossen verstandenen, hermeneutischen Zugang entziehen. Mit Affektstrukturen operierend initiieren Ausstellungssituationen nicht zuletzt leibliche Adressierungen, erzeugen ein Überkommen-Werden, generieren semantische Überschüsse. Darauffolgend fand eine Auseinandersetzung mit drei Begrifflichkeiten bzw. Phänomenen statt, die im Kontext von Ausstellungen stets als quasi-immaterielle Phänomene mitschwingen: Atmosphäre, Stimmung und Aura. Diese drei Phänomene, verstanden als »Spuren« oder »Realisierungen« von Präsenz, stellten dabei jeweils einen bestimmten, spezifischen Fokus heraus, wie etwa die Körper-Umwelt-Relation bei der Atmosphäre, das Moment des Sich-Einstimmens bei Stimmung sowie die ereignishaft und zugleich mit einem Entzug einhergehende Responsivität bei Aura. In einer Blow-Up-Bewegung wurde im nächsten Schritt der Begriff des Erscheinens diskutiert, der es ermöglicht hat, uns Wahrnehmungssituationen als solche anzuschauen und den Fokus auf Momente eines ereignishaften »Sich-Zeigens« zu setzen. Im Zuge dessen wurden unterschiedliche Aspekte und Dimensionen des Erscheinens diskutiert und dabei die These aufgestellt, dass sich die Ausstellung als eine spezifische Existenzweise vor allem durch eine bestimmte Konfiguration der Erscheinungsweisen auszeichnet: Das bloße, das atmosphärische und das artistische Erscheinen (mit Martin Seel gesprochen) werden nicht lediglich überlagert, sondern erzeugen ein Kippspiel, das auf sich selbst verweist bzw. mit jenen Verweisen spielt. Schließlich wurde im letzten Teil des Kapitels der Fokus auf die Ebene der Eigenaktivität von Ausstellungen gelenkt, indem im Anschluss an Horst Bredekamps Bildakt der Ansatz eines Ausstellungsakts enzwickelt wurde. Demnach stand es im Fokus des Kapitels herauszustellen, dass Ausstellungen Gegenwarten generieren, darauf verweisen, sich entziehen, leibliche Involvierungen voraussetzen sowie bedingen und folglich nicht nur Situationen darstellen, in denen etwas präsentiert wird, sondern, eigenaktiv und ereignishaft verstanden, mit Erscheinungsweisen und Materialisierungen hantieren. Damit impliziert das Ausstellen *per se* eine Verflechtung, denn die Ebene der Erfahrung, der Rezeption muss zwangsläufig mit der Ebene

der Produktion einhergehend verstanden werden, jedoch ohne, dass jene beiden Ebenen als *a priori* festgesetzte zu begreifen sind, sondern als sich wechselseitig bedingende und generierende. Als Existenzweise initiiert die Ausstellung folglich ein jeweils ganz spezifisches Spiel mit Erscheinungsweisen und lässt Gegenwärtigkeiten entstehen, die zwischen unterschiedlichen Modalitäten oszillieren. Es kann der Versuch einer gesteigerten Hier-und-Jetzt-Erfahrung sein, ein Spiel mit Verweisen auf etwas Anderes, oder aber ein radikales Entziehen. Bei all dem wird aber deutlich, dass jedes Setting, jede materiell-mediale Konfiguration ganz eigene Wahrnehmungssituationen entstehen lässt, und ob in Form eines Online-formats, einer VR-Erfahrung oder einem ›klassisch‹ verstandenen physikalischen Ausstellungssetting – stets geht es darum, sensitiv für Nuancen zu bleiben und die jeweilige Wahrnehmungssituation, die jeweilige Konfiguration von Präsenz ins Blickfeld zu rücken.

