

# AGENCEMENT \_ MATERIALISIEREN

## INFRASTRUKTUREN SICHTBAR MACHEN

---

1. EINLEITUNG | S. 437
2. »DOWN TO EARTH« | S. 438
3. VERSAMMLUNGEN | S. 448  
BEGRIFFE/KONZEPTE | S. 448  
DIESSEITS DES NETZES | S. 450
4. AGENCEMENT | S. 456  
ZWISCHEN MASCHINE UND BEGEHREN | S. 456  
(RE-)MATERIALISIEREN: HANDLUNGSMACHT | S. 466
5. ÖKOLOGISIEREN/TECHNOLOGISIEREN | S. 470  
TECHNOLOGISCHE BEDINGUNG | S. 470  
MATERIE/MATERIAL/MATERIALITÄT | S. 474  
ÖKOLOGIEN VON PRAKTIKEN | S. 485
6. FAZIT | S. 493

### 1. Einleitung

Anbringevorrichtungen, Ankündigungen, Halterungen, Beleuchtungsanlagen, Rezensionen, Sicherheitssysteme, Transportwege – Ausstellungen gestalten sich als komplexe Formationen, allem voran begriffen in der Mannigfaltigkeit ihrer Beteiligten. Wie all das beschreiben? Wie den unterschiedlichen Konfigurationen des Ausstellens begegnen, ohne diese einerseits in hierarchisch-reduktionistische Muster hineinzubringen, die sich primär für ›handelnde Subjekte‹ interessieren und ohne diese andererseits lediglich als undifferenzierbare Ansammlungen in Sinne einer Inventur abzuhandeln? Um die komplizierten Verflechtungen des Ausstellens nachzuzeichnen, erarbeitet das vorliegende Kapitel einen ökotechnologisierenden Ansatz, der es erlaubt die spezifische Art und Weise von Versammlungen im Kontext von Ausstellungen adressierbar zu machen. Diese Versammlungen, die sich insbesondere dadurch auszeichnen, dass sie ›technisch‹ sowie ›infrastrukturell‹ operieren und gleichzeitig nicht lediglich im Modus einer funktionalen Zusammenstel-

lung aufgehen, sondern eine ›Spannkraft‹ generieren, rücken in den Fokus dieses Moduls, indem vor diesem Hintergrund der Parameter des Agencements herausgearbeitet wird. Mit diesem Parameter wird es möglich sein, Materialprozesse sichtbar zu machen und explizit nach der jeweiligen Weise des ›Zusammen-Agierens‹ einer Ausstellung zu fragen. Damit gibt der Begriff des Agencements (angelehnt an das Konzept von Gilles Deleuze und Félix Guattari) Auskunft über die Existenzweise Ausstellung ausgehend von ihren technisch-materiellen Bedingungen, die jedoch nicht von affektiven Momenten abgekoppelt verstanden werden, sondern *per se* damit verbunden. Dadurch rücken nicht nur Verschränkungen in den Fokus, sondern ihre jeweiligen Qualitäten samt der im Zuge dessen produzierten Effekte und ›affektiven‹ Überschussmomente.

Nach einer dialogischen Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsprojekt »Down to Earth« zu Beginn des Kapitels erfolgt eine Diskussion von Begriffen und Konzepten des Versammelns, um auf diese Weise zu thematisieren, welche Leerstellen aber auch Produktivitätsmomente jeweilige Zugänge (hier insbesondere das Netzwerk) nach sich ziehen. Im Teil vier werden die im Zuge des ›Versammelns‹ akzentuierten Themenfelder weiter differenziert, indem der Begriff des Agencements nachgezeichnet und als Parameter im Kontext von Ausstellungen fruchtbar gemacht wird. Im fünften Teil erfolgt eine Fokussierung von Prozessen des Ökologisierens und Technologisierens, die es möglich machen werden, Materialprozesse und Praktiken als ›milieuabhängige‹ und ›milieugenerierende‹ Momente zu bestimmen. Im Zuge dessen gilt es schließlich die Notwendigkeit in den Fokus zu rücken, Ausstellungen mit all ihren Bedingungen, Implikationen, Effekten, ›blinden Flecken‹ aber auch emergierenden Handlungsmöglichkeiten ›befragbar‹ zu machen.

## 2. »Down to Earth«<sup>1</sup>

20 °C Raumtemperatur, 50 % Luftfeuchtigkeit: so lauten etwa die etablierten konservatorischen Anforderungen an einen Ausstellungsraum.<sup>2</sup> Jene Anforderungen werden zu einem explizit thematisierten Parameter der Ausstellung »Down to Earth«. Die vom 13. August bis zum 13. September 2020 im Gropius Bau in Berlin stattgefundene Ausstellung »Down to Earth. Klima Kunst Diskurs Unplugged«, die im Rahmen der Berliner Festspiele in der Reihe »Immersion« (vgl. Berliner Festspiele 2023a; s. auch Kap. \*Setting\_Verräumlichen\*) realisiert wurde, thematisiert unsere

1 Die nachfolgenden Ausführungen zu »Down to Earth« gehen z.T. zurück auf den Vortrag der Verfasserin bei der Jahrestagung der CfM an der Ruhr-Universität Bochum (29.09.-02.10.2020) im Rahmen des Panels »Unbestimmtheit im Experiment«.

2 Für eine weiterführende Diskussion zum Thema Richtwerte und Nachhaltigkeit s. Klee 2006.

gegenwärtige Situation im Hinblick auf das Klima und stellt die Bedingungen eines klimagerechten Ausstellens zur Verhandlung. Mit einem ›Ausstellungsparcours‹ aus Objekten und Installationen, der insgesamt über 20 ›permanente‹ (d.h. über die gesamte Dauer der Ausstellung präsente) künstlerische Positionen umfasst, einem *Working Space* sowie einem Programm aus täglich wechselnden (Live-)Veranstaltungen, initiiert das Ausstellungsprojekt eine breitgefächerte Auseinandersetzung mit Klima in einer Verschränkung mit Positionen zeitgenössischer Kunst (vgl. Berliner Festspiele 2020a).

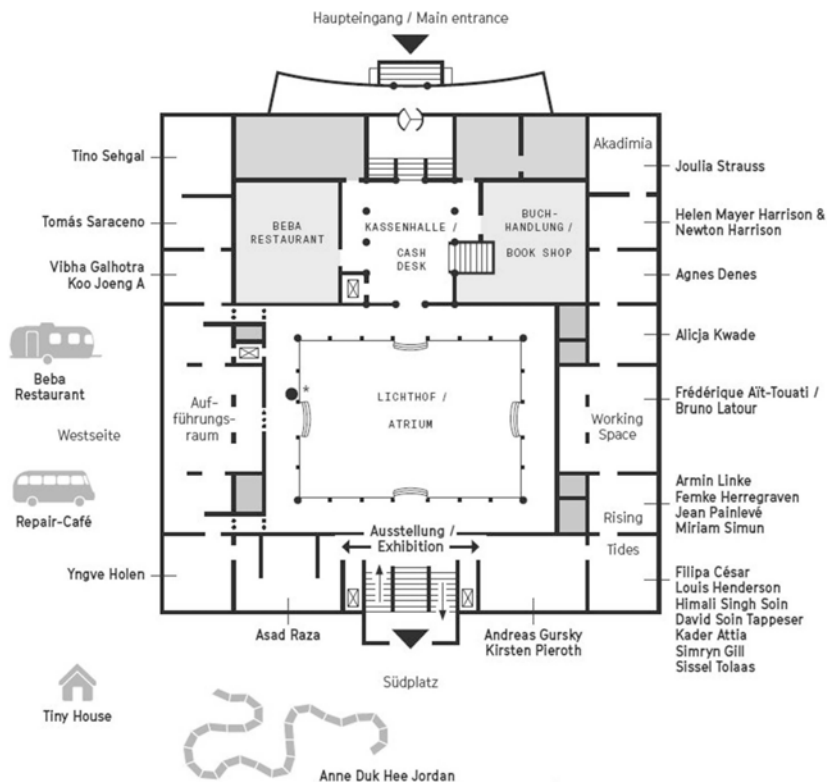


Abb. 22: Lageplan der Ausstellung (Screenshot), 2020. Foto: Berliner Festspiele 2020b / Archiv der Verfasserin.

Versuchen wir uns zunächst an einer systematisch-topografischen Beschreibung der Ausstellung und ziehen dazu den Lageplan heran (s. Abb. 22), dann wird ein räumliches Setting sichtbar, das sich hufeisenförmig (offen zur Seite

des Gebäudehaupteingangs hin) entlang der Gebäudeseiten im Erdgeschoss ausbreitet. Gleichzeitig zeigt sich das Setting nicht nur auf die Gebäudeinnenräume beschränkt, sondern dehnt sich auf den Außenbereich aus, der über einen Zugang an der Südseite – quasi am ›Scheitelpunkt‹ der Ausstellung – erreicht werden kann. Mag diese Beschreibung zunächst trivial erscheinen, reproduziert sich in dem darin enthaltenden Hinweis auf ein Innen/Außen-Verhältnis eine Spannungsebene, die die gesamte Ausstellung gewissermaßen durchzieht (und worauf wir erneut zu sprechen kommen werden).

Wechseln wir den Beschreibungsmodus und begeben uns in ein ›Mittendrin‹, dann gestaltet sich die Ausstellung, szenografisch betrachtet, zum einen als eine White Cube-Situation mit permanenten künstlerischen Arbeiten aus den Bereichen der Skulptur, Grafik, Fotografie, Performance und Installation<sup>3</sup>, zum anderen entzieht sie sich aber bestimmten gewohnten Ausstellungsnormativen, und zwar zugleich auf unterschiedlichen Ebenen. Zum einen wird der Versuch unternommen, nicht nur eine permanente ›Schau‹ zu realisieren, sondern ein Programm zu entwickeln, das Auftritte von Live-Art-Künstler:innen genauso wie Fachexpert:innenrunden zu den inhaltlichen Schwerpunkten des Ausstellungsprojekts ins Leben ruft und dabei hinsichtlich der Anzahl der Veranstaltungen sowie der beteiligten Personen auffallend stark ins Gewicht fällt (s. zum Programm Berliner Festspiele 2020b). Jene Ausweitung des Ausstellungsansatzes macht sich sogleich in der räumlichen Aufteilung bemerkbar, denn neben den Räumen, in denen ›feste‹ künstlerische Positionen verortet sind, fallen drei weitere Räumlichkeiten auf, die für sich eine ›andere‹ Form von Permanenz beanspruchen. Erstens ist es der Aufführungsraum auf der Westseite des Gebäudes, in dem täglich Live-Acts stattfinden. Zweitens handelt es sich um eine auf gemeinschaftliche Arbeitsprozesse ausgelegte Raumsituation: der von Frédérique Ait-Touati und Bruno Latour ins Leben gerufene *Working Space* auf der Ostseite (gewissermaßen ein architektonisch gespiegeltes Gegenstück zum ›Aufführungsraum‹ im Westteil des Gebäudes). Der mit Arbeitstischen und Schreibutensilien ausgestattete Raum dient dabei als eine Plattform für kollaborative Wissensproduktionen, die sich allem voran mit Fragen nach ›erdverträglichen‹ Lebensarten (s. hierzu auch Berliner Festspiele 2023b) beschäftigen. Und drittens ist im

---

3 Zu den ausgestellten Arbeiten (der ›Hauptausstellung‹) gehören: Asad Raza: *Absorption* (2020); Yngve Holen: *Cake* (2016); Vibha Galhotra: *Beehive* (2007); Koo Joeng A: *Your tree my answer* (2019); Tomas Saraceno: *Untitled* (2016/2020); Tino Sehgal: *This Situation* (2020); Andreas Gursky: *Antarctic* (2010); *Ocean II, VI* (2010); Kirsten Pieroth: *Berliner Pfütze (Neukölln)* (2020); Alicja Kwade: *Gegebenenfalls die Wirklichkeit* (2017); *TransForm* (2019); Agnes Denes: Grafiken und Fotodrucke von *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* (1982); Helen Mayer Harrison & Newton Harrison: *Making Earth* (1970); *Trummerflora: On the Topography of Terrors* (1988); Joulia Strauss: *Akadimia; Rainbow Snake: Sculpture as an Environment for Education* (2020); Anne Duk Hee Jordan: *Into the Wild* (seit 2020) (vgl. Berliner Festspiele 2020a).

Zuge dessen die von Joulia Straus realisierte *Akadimia* zu nennen, in der wechselnde Lectures und Gesprächsrunden, beispielsweise zum Thema von »alternativen Wissenspraktiken« geführt werden. Die für die vier Wochen errichtete *Akadimia* setzt sich mit der Thematik des Indigenen auseinander, bietet etwa Musik- und Kampfkunstworkshops, Lesungen etc. (vgl. Berliner Festspiele 2020) und macht sich im Raum vor allem an einer riesigen, aus unterschiedlichen Stoffen und Mustern geflickten Textilschlange (*Rainbow Snake: Sculpture as an Environment for Education*, 2020) bemerkbar, die – je nach Kontext – zum Sitzen einlädt und in unterschiedliche performative Situationen gebracht wird.<sup>4</sup>

Durch partizipative Momente sowohl im Kontext konkreter künstlerischer Arbeiten als auch durch das Einrichten eigens zwecks Austausch und kollaborativer Arbeit angedachter Räume wie dem *Working Space*, wird der Habitus des Distanziert-Betrachtenden zwar teils aufgebrochen, dennoch ist der Modus einer »gerichteten Rezeption« ebenfalls stark präsent. Auffallend ist die Gestaltung der Ausstellung, die sich weniger als ein Erlebnisparcours mit affektiv stark adressierenden Formationen realisiert, sondern viel eher auf einer referenziellen Ebene operiert.<sup>5</sup> So verweisen die versammelten Positionen zum einen etwa durch wiederkehrende Motive und Materialien (Wasser, Erde, Wachstumsprozesse, Schlangenform etc.) aufeinander, zum anderen werden die Arbeiten selbst teils in einem dokumentarisch-referentiellen Modus<sup>6</sup> in die Ausstellung hereingebracht. Damit zeigt sich das Projekt in einer Überlagerung zwischen Momenten des Ästhetischen und Epistemologischen, was sich u.a. darin bemerkbar macht, dass der Gestus des Projekts einen starken, nicht zuletzt diagrammatischen Verweischarakter besitzt, denn neben dem präsentischen »Zeigen« künstlerischer Arbeiten wird auch auf bereits in anderen Kontexten realisierte (oder eben auch nicht-realisierte) Arbeiten verwiesen. So wird beispielsweise Agnes Denes' Arbeit *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* (1982), bei der die Künstlerin 1982 neben dem damaligen World Trade Center sowie der Wall Street ein zwei Hektar großes Weizenfeld sähen ließ, aufgegriffen, indem Grafiken und Fotodrucke von Denes zu dieser Arbeit

- 
- 4 Die Arbeit ist im Kontext der von der Künstlerin ins Leben gerufenen *Avtonomi Akadimia* in Athen entstanden. Die skulpturalen Arbeiten beziehen sich außerdem auf den von Strauss im Entstehen begriffenen Film *Practices of Grounding* (vgl. Avtonomi Akadimia 2020).
  - 5 Die »zurückgenommene« Gestaltung macht sich vor allem im Vergleich zu anderen bereits realisierten Ausstellungen aus der Reihe »Immersion« bemerkbar, wie etwa bei »Welt ohne Außen« (2018) oder »Philippe Parreno« (2018) (s. Kap. »Setting\_Verräumlichen«).
  - 6 Für eine einschlägige Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dokumentarischen s. Publikationen im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« (vgl. Balke 2021).

gezeigt werden.<sup>7</sup> In einem quasi-dokumentarischen Modus werden auch zwei ökologisch-politisch angelegte Projekte des Künstler:innenduos Helen Mayer Harrison und Newton Harrison aufgegriffen, die die Thematik der Biodiversität sowie der Gemeinschaftlichkeit in den Fokus rücken: das Projekt *Making Earth* (1970), das sich auf Regenerierungsprozesse von Erde fokussiert sowie *Trummerflora: On the Topography of Terrors* (1988) – ein nicht realisiertes Konzept, das vorschlug, einen Trümmergarten auf dem Gelände der »Topographie des Terrors Berlin« entstehen zu lassen. Wie diese künstlerischen Positionen und ihr »dokumentarischer« Zeigemodus deutlich machen, inszeniert sich »Down to Earth« demzufolge nicht zuletzt im Modus einer epistemologischen Auseinandersetzung und generiert ein teils forschungsfoкусiertes, diagrammatisches Setting.

Ein weiterer Spannungsbogen im Hinblick auf eine ästhetisch-epistemologische Annäherung baut sich außerdem auf der Ebene einer weiteren Ausstellung, die sich so gesehen »innerhalb« von »Down to Earth« verortet, auf. Eine Eckraumsektion im Südosten des Gebäudes, bestehend aus zwei Parzellen, bildet eine Art Subausstellung mit dem Titel »Rising Tides«<sup>8</sup> und greift das breite Spektrum der Thematik des Ozeanischen auf: Karten, Verkehrswege, Technologien, Verschmutzung, Ressourcen, Identitäten, Kolonialismen u.v.m. Hier gibt es auch szenografisch einen Wechsel, denn inmitten der durchgehend weißen Räumlichkeiten gestaltet sich die Ausstellung »Rising Tides« in einer blauen Wandfarbe und verstärkt dadurch die intendierte Skalierungsbewegung: eine Ausstellung in einer Ausstellung, ein weiteres Innen in einem Innenraum, der zu einem Quasi-Außen wird.

Eine weitere Form des Verweisens und Entgrenzens findet außerdem, wie bereits mit dem Lageplan angedeutet, im Außenbereich auf der Südseite der Martin-Gropius-Anlage statt. Auf dem Südplatz verortet sich eine weitere künstlerische Arbeit: *Into the Wild* (seit 2020) von Anne Duk Hee Jordan (s. Abb. 23). Das als eine kontinuierlich erweiterte »soziale Skulptur« angelegte Projekt gestaltet sich als ein über 60 Meter langer, schlangen- bzw. zickzackförmiger Konferenztisch, bepflanzt mit Kräutern, Gemüse sowie essbaren Blüten. Die essbare Tafellandschaft lädt die Besucher:innen eventbezogen zu gemeinsamen Mahlzeiten ein und changiert dabei zwischen einer installativen künstlerischen Arbeit prozessualen Skulpturcharakters und einem kollektiven Funktionsträger. Doch bleibt die Außenrauminvolverung nicht nur auf diese Arbeit beschränkt, sondern es zeigen sich drei weitere »Stationen« auf der West- bzw. Süd-West-Seite: das *Tiny House*, das *Repair-Café* sowie

7 Mit Sicherheit können die Drucke ebenfalls als Teil der Arbeit betrachtet werden, gestalten jedoch eine andere Situation, je nachdem, welche materielle Form jeweils angenommen wird.

8 Kuratiert von Stefanie Hessler, umfasst Arbeiten von Armin Linke, Femke Herregraven, Jean Painlevé, Miriam Simun, Filipa César, Louis Henderson, Himali Singh Soin, David Soin Tap-peser, Kader Attia, Simryn Gill und Sissel Tolaas (vgl. Berliner Festspiele 2020).

das *Beba-Restaurant*.<sup>9</sup> Während *Beba*, das Restaurant-auf-Rädern im Außenbereich eine zusätzliche Mobilität und Flexibilität ermöglicht, bietet das *Repair-Café* – ebenfalls als eine mobile Station – eine Anlaufstelle für Besuchende, die kurzerhand ihre Elektrogeräte reparieren lassen möchten. Das *Tiny-House*-Projekt setzt sich wiederum mit der Thematik eines alternativen Bauens auseinander und bietet Workshops rund um die Fragen eines zugänglichen, ressourcensparenden Bauens an.



Abb. 23: Anne Duk Hee Jordan: *Into the Wild. An Edible Sculpture* (Installationsansicht »Down to Earth. Klima Kunst Diskurs unplugged«), Gropius Bau, Berlin, 2020. © Berliner Festspiele/Immersion / Foto: Eike Walkenhorst.

Der damit vollzogene ›Aufbruch‹ nach außen, das Situieren von künstlerischen Positionen im Bereich außerhalb des ›physischen‹ Ausstellungsraums sowie das Erweitern des zugehörigen Bereichs um anderweitig gewichtete Projekte, die sich auf den Reparatur-, Bau-, oder Gastrobereich konzentrieren, initiieren damit eine ›Entgrenzung‹, die zum einen Kategorien wie Drinnen und Draußen überlagert, zum

9 Wie der Lageplan zeigt, kommen im Innenbereich außerdem noch die Buchhandlung sowie eine festinstallierte Version des *Beba-Restaurants* hinzu, die indirekt die Frage aufgreifen, wo die Ausstellung ›beginnt‹ oder ›endet‹ und welche Formationen mit hinzugerechnet werden können oder auch müssen.



anderen aber ein umgebungsbezogenes Agieren<sup>10</sup> evoziert. Die architektonisch arrangierte ›Porösität‹ des Ausstellungssettings aber auch die einigen Arbeiten inhärenten Momente des Partizipativen verlagern ihre Schwerpunkte damit auf die Produktionsprozesse und rücken Zirkulationen als solche in den Vordergrund. Auf diese Weise operiert die Ausstellung mit Verfahren eines umgebungsinvolverenden Übertragens, Übersetzens bzw. Transformierens.

Bemühen wir uns um eine kunsthistorische Situierung, dann wird deutlich, dass Entgrenzungen als solche (sei es im Hinblick auf das räumliche ›Ausweiten‹ von Ausstellungen sowie den Einbezug des Umraums, das inhaltliche ›Ausdehnen‹ durch ein Begleitprogramm oder auch im Hinblick auf Momente des Partizipativen), bei Weitem kein Novum darstellen (s. Kap. \*Setting\_Verräumlichen\*). Dennoch gestaltet sich »Down to Earth« sowohl auf der Ebene ihres Displays als auch des Zeigemodus der präsentierten Arbeiten (dokumentarisch, interaktiv, partizipativ u.a.) in einer Spannung, die gleich mehrere Thematiken in sich bündelt. Die Ebene, die darin insbesondere in den Fokus rückt, ist die des in der Ausstellung vollzogenen, expliziten Handelns von techno-materiellen und infrastrukturellen (aber schließlich auch sozioökonomischen) Bedingungen des Ausstellens überhaupt, die sich zunächst am offensichtlichsten im Verzicht auf Strom bemerkbar machen. Ziehen wir das in Papierform produzierte sowie auch online zur Verfügung gestellte Booklet (vgl. Berliner Festspiele 2020) heran, dann zeigt sich darin, neben etablierten Kategorien wie der Liste der Beteiligten, der Beschreibung der künstlerischen Arbeiten sowie formalen Angaben wie etwa der Dauer der Ausstellung, dem Impressum etc., ein Ressort mit der Überschrift ›Statistiken‹. Thematisch aufgegliedert und über das Heft verteilt gibt das Ressort etwa statistische Werte zum ausstellungshausrelevanten Wasser-, Strom- oder Papierverbrauch an, bietet Übersicht über den produzierten Müll, getätigte Reisen etc. Darüber hinaus werden im Kontext der statistischen Angaben Fragen formuliert wie z.B.: ›Wie viele Flugstunden stecken in einer Ausstellung, wie viele Minuten spricht eine Aufsicht mit Besuchenden, wie viel Müll hinterlassen die Besuchenden pro Woche?‹ (Vgl. ebd. 25) Doch erschöpft sich der Ansatz des Ausstellungsprojekts »Down to Earth«, wie bereits angedeutet, nicht lediglich in dem Ziel, den Ressourcenverbrauch des Gropius Baus als Ausstellungshaus offenzulegen und das eigene Betriebssystem transparent zu machen (vgl. ebd., 19), sondern geht dazu über, einige der bereits ausgewerteten Punkte und Parameter (wie etwa Papier- und Stromverbrauch oder das Reiseverhalten) anders – d.h. auch selbstkritisch und selbstreflexiv, ›vertretbar‹ – zu

10 Hier werden unterschiedliche Formen von Partizipation sichtbar, denn eine Teilnahme an einem Workshop kann sich je nach Konzept und Situation teils als interaktiv teils als partizipativ im Sinne eines kritischen Empowerments gestalten. Auch das Verteilen der Erde kann im Sinne einer kollaborativen Praxis begriffen werden und rückt dabei die Notwendigkeit einer genaueren Analyse in den Fokus. Zur Unterscheidung der Begrifflichkeiten vgl. Lind 2007.



gestalten.<sup>11</sup> Doch wird dieser Prozess hin zu einem nachhaltigeren Ausstellen nicht lediglich auf der infrastrukturellen Ebene vollzogen, sondern greift inmitten der Ausstellungssituationen direkt ein bzw. initiiert diese überhaupt erst.<sup>12</sup> Auf dieser Ebene zeigt sich folglich ein verflochtenes Wechselverhältnis, bei dem die künstlerischen Arbeiten sowie die Ausstellungskonditionen und -parameter sich aufeinander einstimmen und sich gegenseitig bedingen. Was verändert sich, wenn wir plötzlich auf ›natürliche‹ Lichtverhältnisse angewiesen sind und sich diese dementsprechend (auch noch in solch einem hochgradig künstlichen Setting wie einem White Cube) stets verändern? Was passiert mit unserer ›Rezeption‹, wenn draußen Hitze herrscht und auf die Ausstellungsräume, die uns sonst als homogen-klimatisierte Räume vertraut sind, ausstrahlt? Wie wirkt es sich schließlich auf die künstlerischen Arbeiten, ihre Zusammenstellung und ›Erfahrungsebene‹ aus?

Das Thematisieren und ›Umspielen‹ jener konservatorischen Ausstellungsbedingungen und Parameter macht sich insbesondere in zwei Ausstellungssituationen innerhalb von »Down to Earth« bemerkbar: den Installationen *Absorption* (2020) von Asad Raza sowie *Berliner Pfütze (Neukölln)* (2020) von Kirsten Pieroth. Bei Letzterer handelt es sich – wie der Titel unschwer errahnen lässt – um eine aus dem Berliner Stadtteil in den Ausstellungsraum überführte Wasserlache, die im Laufe der Ausstellung ›stabil‹ gehalten wird und nicht austrocknet (da sie immer wieder neu mit ›frischer‹ Flüssigkeit aus Neukölln nachgefüllt wird). Bei *Absorption*, der Installation von Asad Raza (2020) handelt es sich wiederum um einen einige Zentimeter hoch mit Erde befüllten Raum (s. Abb. 24). Da die Richtlinien des Kunstbetriebs lediglich sterilisierte Erde in Ausstellungsräumen zulassen, wurde hier unkultivierter Boden hereingebracht, der im Laufe der Ausstellung durch Haare, Kakao oder Holz wieder fruchtbar gemacht und dann (in Säckchen verpackt) an Besucher:innen weitergegeben wird, um distribuiert zu werden. Damit rücken die beiden installativen Arbeiten – der kontinuierlich wiederbefruchtete und nun weiter zirkulierende ›Erdboden‹ sowie das stetig aus dem alltäglichen Mittendrin nachgeschöpfte ›Stadtwasser‹ – die Thematik von Umgebung und Territorien auf eine zugleich sehr konkret-materielle Weise in den Fokus.

11 Der Kurator des Projekts Thomas Oberender betont im Video zur Ausstellung insbesondere die Entscheidung auf Flugmeilen zu verzichten (vgl. Berliner Festspiele 2020c [02:20–02:33]).

12 Durch das ›Umkehren‹ bzw. Offenlegen der infrastrukturellen Bedingungen erinnert der Ausstellungsansatz im übertragenen Sinne z.B. an das Projekt des Centre George Pompidou (Architekten: Renzo Piano/Richard Rogers, 1977 eröffnet (vgl. Centre Pompidou 2021)).



Abb. 24: Asad Raza: *Absorption*, 2020 (Installationsansicht »Down to Earth. Klima Kunst Diskurs unplugged«), Gropius Bau, Berlin, 2020. © Berliner Festspiele/Immersion / Foto: Eike Walkenhorst.

Das Territorium, Grenzziehungs-, aber auch Wachstumsprozesse, Wasser, Boden und vor allem Erde tauchen in vielen der zusammengekommenen Positionen in unterschiedlichsten materiell-medialen Verhältnissen auf und lassen nicht zuletzt einen direkten Bezug zum Titel des Ausstellungsprojekts aufbauen. So steht »Down to Earth« in direkter Referenz zu Bruno Latours ›Terrestrischem Manifest‹ (eng. Titel: »Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime«, 2018).<sup>13</sup> In seinem Essay spricht sich Latour für die Notwendigkeit aus, eine neue Karte zu entwerfen und zu ›landen‹ im Sinne von auf der Erde/dem Boden anzukommen, um die Orientierung bei der aktuellen Krise nicht zu verlieren (vgl. Latour 2018, 10). Die aktuelle Situation (politisch, ökonomisch, sozial) sei für Latour nicht abkoppelbar von der Thematik der Klimafrage und könne nicht angegangen werden, solange jene Frage nicht ins

13 Für passionierte oder schlicht geübte Latour-Leser:innen gestaltet sich durch die Erde als Akteur ein weiteres Element, das sich u.a. in Latours Konzept der zirkulierenden Referenz (Latour 2002) wiederfinden lässt. Hier werden beispielsweise Bodenstichproben im Amazonasgebiet (u.a. via eines Pedokomparators) untersucht und schließlich in eine Tabelle überführt. Damit liegt auch hier gewissermaßen der Reiz darin, dass eine konkret-materielle Ebene des Erdigen Teil eines weitgreifenden Transformationsprozesses wird, sodass eine Verflechtung zwischen Erde als Material und Erde als Träger von symbolischen Konnotationen schlechthin entsteht.

Zentrum gerückt werde (vgl. ebd.).<sup>14</sup> Folglich gehe es darum »gemeinsam herauszufinden, welches Territorium bewohnbar ist und mit wem wir es teilen wollen« (ebd., 18). Damit gehen wiederum zwei zunächst als widersprüchlich erscheinende Bewegungen einher, die Latour aber in der Konfiguration für ausschlaggebend hält: »Um zu beruhigen, müsste man zu zwei komplementären, durch die Herausforderung der Modernisierung aber widersprüchlich gewordenen Regungen fähig sein: sich einerseits an einen bestimmten Boden zu binden und andererseits weltbezogen zu werden.« (Ebd., 20) Mit eben jenem Spagat – oder, anders ausgedrückt, mit jener Faltung oder Doppelbewegung – setzt sich nicht zuletzt auch das Ausstellungsprojekt auseinander. So spricht die Künstlerin Jouilia Strauss in einem Video zur Ausstellung von »practices of grounding« (Berliner Festspiele 2020c [03:20-03:25]). Folglich werden durch das Ausstellungsprojekt nicht nur klimatische Prozesse oder etwa Praktiken des Grenzziehens angesprochen, sondern schließlich die eigenen Praktiken des Ausstellens hinterfragt und angegangen. Das eigene »Mittendrin« rückt folglich in jedweder Weise auf das Verhandlungsfeld.

Wie bereits angesprochen, gestaltet sich »Down to Earth« als Ausstellungsprojekt einerseits insofern als »habitualisiert-konventionell«, als es eine teils sehr klassische White Cube-Präsentationsweise und Szenografie fortschreibt. Andererseits bringt seine »unplugged«-Form – der Verzicht auf künstlich-homogene Beleuchtung zugunsten des Tageslichts, variierende Temperaturwerte statt geregelten 20 °C Raumtemperatur und 50 % Luftfeuchtigkeit – jedoch eine deutliche Verschiebung mit sich. Sind die partizipativen Formen wie etwa die rekultivierte »Erde-to-Go« oder Ausweitung der Ausstellung in den Außenbereich zwar keine für sich völlige Innovation beanspruchenden Formate, fokussiert das Ausstellungsprojekt mit seinem Ansatz dennoch anders zugespitzte Fragen nach der Existenzweise der Ausstellung in seiner explizit ökologischen Konfiguration. Denn indem das Projekt Knotenpunkte und Parameter des eigenen Betriebssystems thematisierbar macht, macht es Fragen diskursiv, die über ein etabliertes Verständnis davon, was eine künstlerische Position sowie auch überhaupt eine Ausstellung vermögen, hinausreichen. Damit wird deutlich, dass nicht lediglich die diskursiv sichtbaren und stabilisierten Entitäten wie »Kunstwerke« (was/wie sie jeweils auch immer sein mögen) eine entscheidende Rolle spielen, sondern dass die Ausstellung als eine Versammlung ins Blickfeld rücken muss. Mit dieser Verschiebung können wir eine doppelte Bewegung verzeichnen, denn während die inhaltlich-thematische

14 Latour führt aus: »Die hier vorgebrachte Hypothese lautet: Man versteht nichts von den seit fünfzig Jahren vertretenen politischen Positionen, wenn man die Klimafrage und deren Leugnung nicht ins Zentrum rückt. Ohne den Gedanken, dass wir in ein Neues Klimaregime eingetreten sind, [...] kann man weder die Explosion der Ungleichheiten, das Ausmaß der Deregulierungen, die Kritik an der Globalisierung noch, vor allem, das panische Verlangen nach einer Rückkehr zu den früheren Schutzmaßnahmen des Nationalstaats [...] verstehen.« (Ebd.)

Ausrichtung der Ausstellung den Gedanken pointiert, dass wir uns im Hinblick auf unsere klimatische Situation mittendrin und nicht ihr gegenüberstehend befinden (vgl. Berliner Festspiele 2020, 9), reproduziert sich jenes Verhältnis des Mittendrin ebenfalls im Kontext der Ausstellung als Setting: im Materiell-Partizipativen der Arbeiten. Damit gilt es in diesem Kapitel die Ausstellung im Modus eines Versammelns zu thematisieren, dieses jedoch nicht lediglich inventurhaft zu begreifen, sondern die Aufmerksamkeit auf die jeweils aufeinander eingestimmten und sich kontinuierlich einstimmenden Konfigurationen zu lenken. Damit rückt demzufolge auch die Frage nach den technischen Bedingungen in den Fokus, insofern als Ausstellungen als ›technische Ensembles‹ operieren. Was zieht es nach sich, infrastrukturelle Ausstellungskonfigurationen ins Blickfeld zu rücken? Welche Möglichkeiten entfalten sich durch das Verhandeln von ›eigenen‹ Praktiken und welche Ansätze können sich als fruchtbar erweisen, um all jene Thematiken ansprechbar zu machen? Wo ›landen‹ wir, wenn wir uns im Kontext des Ausstellens bewegen und welche Handlungsmöglichkeiten, aber auch zu hinterfragenden Implikationen kann ein Landen dabei evozieren?

### 3. Versammlungen

#### Begriffe/Konzepte

Im Band 270 des Kunstforum International mit dem Schwerpunkt »exhibit! Ausstellen als künstlerische Praxis« (2020) führen Gudrun Ratzinger und Franz Thalmair insgesamt neun Begriffe bzw. Benennungen an, durch die sie das Ausstellen beschreiben. Dazu zählen Ausstellen als: ›Schaustellen‹, ›Instituieren‹, ›Versammeln‹, ›Zirkulieren‹, ›Zusammenwirken von Dingen‹, ›Forschen‹, ›Aggregieren‹, ›Montieren‹ und ›as curators do?‹ (vgl. Ratzinger/Thalmair 2020a, 52). Verweist die Fülle an Begrifflichkeiten zum einen auf ein enorm breites Spektrum an unterschiedlichen Feldern, die mit dem Ausstellen einhergehen, fokussieren die von Ratzinger und Thalmair angeführten Benennungen zum anderen eine bestimmte Modalität, die sie allesamt eint: das Moment des Versammelns und Aufeinander-Einstimmens. So schreibt Beatrice von Bismarck im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Ausstellungen:

»If one takes the spatiotemporal structure of the exhibition seriously in its performance mode, it expands the circle of the elements that come together to form an exhibition. Not only does this bring into view alongside the exhibits – the works of art and the artifacts – the various means of display and the exhibition space with its aesthetic and functional qualities, the people who relate to these elements –

visitors, curators, and critics, for example – are just as much part of the exhibition situation.« (von Bismarck 2012, 291)

Damit assoziiert fächert sich ein Arsenal an Begrifflichkeiten auf, das im Zuge jenes ›coming together‹ ebenfalls genannt werden kann, wie etwa Arrangement, Assemblage, Ensemble, Gemeinschaft, Formation, Gefüge, Kollektiv, Konfiguration, Konstellation, Milieu oder Netzwerk. Wie diese Aufzählung bereits andeutet, bieten sich damit unterschiedliche Zugriffe an, die einerseits auf ähnliche Momente verweisen, andererseits aber jeweils unterschiedliche, teils äußerst feine Nuancen und Abschattierungen lancieren. Können manche dieser Begriffe als Synonyme oder zumindest als eng verwandt gesehen werden, liefern diese zugleich Referenzen zu unterschiedlichen theoretischen Ansätzen, d.h. mit den Termini werden teils unterschiedliche Denkrichtungen adressiert und begründet.<sup>15</sup> In kunstwissenschaftlicher Richtung macht sich das Interesse für Zusammenkünfte darin bemerkbar, dass solche Begrifflichkeiten wie etwa Kollektiv<sup>16</sup>, Agency<sup>17</sup>, Konstellation<sup>18</sup> oder (Kon-)Figuration<sup>19</sup> im Kontext von Kunst<sup>20</sup> und Ausstellungen fruchtbar gemacht werden. Daneben zirkuliert ein weiterer Begriff, der im Verlaufe der letzten Jahre auch innerhalb von Kunst und Kunsttheorie eine starke Verbreitung fand und dezidiert ein Vokabular des Versammelns herausarbeitete: der Begriff des Netzwerks

- 15 Etwa: Ensemble (Simondon); Milieu (Deleuze/Simondon); Kollektiv (Latour); Netzwerk (Latour); Assemblage (Deleuze/Guattari, DeLanda); Gefüge (Deleuze/Guattari); (Kon-)Figuration (Elias, Adorno), Konstellation (Adorno), um exemplarisch einige Termini zu nennen.
- 16 Für eine Auseinandersetzung mit dem Kollektiv bzw. dem Kollektiven im Kunstdiskurs sowie den damit einhergehenden Fragen nach Formen von Kooperationen und Kollaborationen vgl. Lind 2007; Geldmacher 2015 sowie von Bismarck 2015. Im Zuge dessen lässt sich ebenfalls der Begriff der Kooperation anführen. Für eine weiterführende Beschäftigung mit der Thematik von Kooperationen s. Gießmann et al. 2019.
- 17 Siehe hierzu Grave et al. 2018. Damit verknüpft lässt sich auch der Begriff der Partizipation anführen, s. etwa Blunck 2003; Bishop 2012.
- 18 Der Begriff der Konstellation wird etwa von Beatrice von Bismarck im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit dem Kuratorischen herausgearbeitet. Neben Kuratorialität, Transposition und Gastfreundschaft wird die Konstellation als ein grundlegender Aspekt des Kuratorischen herausgestellt. Siehe hierzu von Bismarck 2021.
- 19 Formation, von *forma* abgeleitet, verweist eher auf eine statische Zusammenfügung. Siehe hierzu die Ausführungen von Gottfried Boehm im Kapitel "Objekt\_Konfigurieren\*" sowie weiterführend Lyotard 1985a und 2011.
- 20 Wichtig zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass die Verwendung des Begriffs des Relationalen sich auf ökologische, materialästhetische, prozessontologische und zugleich ›more-than-human-worlds‹ fokussierende Ansätze stützt und sich damit von solchen Ansätzen wie z.B. dem Konzept »Relational Aesthetics« von Nicolas Bourriaud (1998) absetzt. Im Kontext dessen sei vor allem auf die Kritik von Claire Bishop (2004) an Relational Aesthetics verwiesen, laut der die Frage nach dem Ästhetischen durch das Ethische ersetzt werde. Siehe hierzu Bishop 2004.

im Kontext der Akteur-Netzwerk-Theorie, vertreten durch Bruno Latour, John Law und Michel Callon. So spricht Latour etwa in »Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie« (2010) vom »verteilen« und »neu versammeln« (*re-assembling*) und entwickelt im Zuge dessen einen neugewichteten Begriff des Kollektivs, der sich um eine Ahierarchisierung und Aufhebung einer dichotom gedachten Aufteilung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren bemüht (vgl. Latour 2010; insb. 424–453).<sup>21</sup> Dieser Ansatz brachte insofern eine diskursive Verschiebung mit sich, als über Kollektive oder Versammlungen zu sprechen nun nicht lediglich bedeutet, den Personenkreis zu erweitern (und neben Künstler:innen und Kurator:innen auch von Kritiker:innen etc. zu sprechen), sondern das Handlungsfeld in einem Spektrum zu begreifen, das jegliche Entitäten bzw. Relationen implizieren kann. Für uns stellt sich demnach die Frage, welche produktiven Momente, aber auch Leerstellen das Netz bzw. Netzwerk im Kontext von Ausstellungen nach sich ziehen kann. Dieser Überlegung gilt es nun in einem historisierenden Modus nachzugehen.

## Diesseits des Netzes

Wenn wir – zumindest »großflächig«-interdisziplinär betrachtet – nach einem Begriff Ausschau halten, der seit der letzten Jahrhundertwende auffallend viel Präsenz erfährt, dann rückt der Begriff des Netzwerks schnell ins Blickfeld. Nicht zuletzt aufgrund einer aktiven Diskussion der Akteur-Netzwerk-Theorie, die im Verlaufe des letzten Jahrzehnts in unterschiedlichen Disziplinen vorgenommen wurde, avancierte das Netzwerk zu einer überproportional vertretenen Figur, die jedoch ein recht komplexes Verhältnis im Hinblick auf seine Metaphorik mit sich bringt.<sup>22</sup> So spricht Erhard Schüttpelz in seinem Text »Ein absoluter Begriff: Zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts« (2007) vom Begriff des Netzes bzw. Netzwerks als von einem »semantische[n] Leitfossil« (Schüttpelz 2007, 25), das vor allem zwischen 1990 und 2010 eine dermaßen starke Besessenheit auslöste, dass das Netzwerk zu einem »absoluten Begriff« (ebd.) aufstieg.<sup>23</sup> Dabei verknüpfe der Begriff zwei Bewegungen miteinander: zum einen eine absolute, weltumspannende Geste und zum anderen ganz alltägliche und pragmatische, »lokale« Umgangsweisen (vgl. ebd.). Historisch betrachtet lasse sich das Netzwerk wie folgt beschreiben:

21 Mit dieser Ausrichtung stark verknüpft ist des Weiteren auch der Begriff der Agency, der aus der Soziologie kommend, durch Latour im Sinne einer nicht auf menschliche Entitäten eingeschränkten Handlungsfähigkeit neukonnotiert wurde. Für eine einschlägige Beschäftigung mit Agency-Konzepten s. Bethmann et al. 2012.

22 Zum diskutierten Begriff des Netzes s. Friedrich 2020. Für eine einschlägige Diskussion im Kontext der Kunstwissenschaft s. außerdem Hensel/Schröter 2012.

23 Siehe in diesem Kontext, als kritische Reflexion, auch Stäheli 2021.

»[D]as Netzwerkd Denken der Gegenwart ist aus zwei großen Forschungstraditionen entstanden, den ›mikrosoziologischen‹ Netzwerken seit den 1930er Jahren und den ›makrotechnologischen‹ Netzwerken der modernen Infrastruktur und Telekommunikation seit dem späten 19. Jahrhundert. Nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich beide ›Netzwerke‹ überkreuzt und ineinander versponnen, und aus dieser Überkreuzung entstand eine ganze Fülle von neuen Forschungen und Techniken.« (Ebd., 40)

Was Schüttpelz in seiner Auseinandersetzung vor dem Hintergrund dessen aber insbesondere hervorhebt, ist eine sich eingestellte Blindheit dem Begriff gegenüber, die mit seiner Verabsolutierung einhergehe. So zeichne sich auch die Akteur-Netzwerk-Theorie im Zuge dessen durch eine Divergenz in Hinblick auf ihre ›Genealogie‹ aus:

»Die ANT um Bruno Latour, Michel Callon, John Law und andere war niemals eine Netzwerktheorie im Sinn der mikrosoziologischen Forschung und beerbt keineswegs die offizielle Theorie der großen infrastrukturellen Netze, die durchgängig im Zeichen des ›Systems‹ gestanden hatte. Topologische Netzwerkdiagramme fallen in den Texten der ANT eigentlich nirgendwo ins Gewicht. Die ANT ist aber durchaus eine Netzwerkmethode – und zwar weniger eine Theorie als eine Heuristik [...].« (Ebd., 37)<sup>24</sup>

Demnach gehe es der ANT weniger darum zu fragen, wie ein Ablauf organisiert werden soll, sondern diese operiere im Modus »So ist die Welt organisiert.« (Ebd.) Was die ANT in den Fokus nimmt, sind Fragen von Handlungsmacht (*Agency*), die aber nicht bei einzelnen Akteuren verortet wird, sondern in den jeweiligen – wie die ANT betont – ahierarchischen Verbindungen. Schüttpelz beschreibt dies wie folgt: »Die historische und alltägliche Handlungsmacht, die *agency*, liegt weder bei den Personen noch bei den technischen Artefakten noch in den isolierbaren Zeichen oder Bedienungsanleitungen, sondern sie wird von einem Schritt zum nächsten und durch die Vernetzung der Aktionen gebildet und wieder aufgelöst.« (Ebd., 38)

24 Es kam, den Schilderungen zufolge, zu einer Überkreuzung, die schließlich zum ›absoluten‹ Status des einst janusköpfigen Netzwerkbegriffs verhalf. Diese Überlegung stützt Schüttpelz wiederum durch den Vorschlag, die Geschichte des Terminus Netzwerk als eine mehrfache Mediengeschichte zu betrachten (vgl. ebd., 40) und zeichnet im Kontext dessen drei paradigmatische Stellen nach, an denen sich die Überkreuzung zwischen dem Mikrosoziologischen und Makrotechnologischen vollzieht. Die Anfänge verortet Schüttpelz in der Medien- und Kommunikationstheorie und führt im Zuge dessen den Ingenieur und Informatiker Colin Cherry mit seinem 1957 erschienenen Buch »On Human Communication« an (vgl. ebd.). Als zweiter paradigmatischer Schnitt fungiere »Project Network Methods« der 1960er sowie 1970er Jahre. Als dritten Punkt markiert Schüttpelz schließlich die Entwicklungen der Akteur-Netzwerk-Theorie (vgl. ebd.).



Die Handlungsmacht werde »zwischen den beteiligten Größen immer wieder ›delegiert‹, verschoben, zusammengesetzt, auseinandergenommen oder als Einheit behandelt« (ebd., 39). Folglich interessiere sich die ANT überwiegend für das Zustandekommen von Kopplungen, worauf schließlich nicht zuletzt die Hauptkritik daran basiere (vgl. ebd.).<sup>25</sup> Zwar initiiere die ANT eine »neue Konzeption von ›Topografie‹, denn das Zustandekommen einer Kopplung muss prinzipiell ›vor Ort‹ beobachtet werden« (ebd.), dennoch ermögliche der Ansatz keine qualitative Befragung ebenjener Kopplungen. In der Art und Weise, wie der Begriff in gegenwärtigen Diskursen aufscheint, sieht Schüttpelz demzufolge einen radikalen Brisanzverlust, denn der Terminus habe sich, würden wir Schüttpelz' Gedanken weiter ausführen, in seinem Verständnis als ›alles ist mit allem verbunden‹ aufgelöst. Und eben jenes Verständnis laufe den Netzwerkforschungen des 20. Jahrhunderts zuwider: »Der Punkt aller Netzwerkforschungen des 20. Jahrhunderts bestand darin, dass niemals ›alles mit allem‹ vernetzt war, dass es ausschließlich um Beziehungen der Hierarchie und der Exklusivität ging, und zwar sowohl in der Infrastruktur als auch in der Mikrosoziologie, sowohl in der ANT als auch bei Manuel Castells.« (Ebd., 42; s. hierzu Castells 1996; ders. 2001)<sup>26</sup> Folglich komme es zu einem extremen reduktionistischen Überblenden:

»Nicht das Netz selbst, aber eine bestimmte Vorstellung vom Netz – in den drei dominanten Gebrauchsweisen: topologisches Netz, Mythos vom Internet, institutionalisiertes *networking* – scheint den früheren Fokus aller Netzwerkforschungen: Hierarchie und Exklusivität, zu überblenden – als ginge es im ›Netzwerk‹ nur noch um eine prinzipiell unbegrenzte und möglichst symmetrische Kraft der Integration.« (Ebd.)

25 Schüttpelz führt folgenden Punkt an: »Der gewichtigste – theoriebautechnische – Einwand gegen die ANT geschah durch Marilyn Stratherns Postulat, die ANT sei nicht in der Lage, das zu benennen, was ein (Aktor-)Netzwerk begrenzt oder seine Verflechtungen abschneidet, sie beobachte nur Zirkulationen, die ›nicht zerschnitten‹ [...] werden können.« (Ebd., 46) Schüttpelz bezieht sich hierbei auf Strathern 1996.

26 Was die ANT des Weiteren auszeichne, sei die ihr inhärente Kopplung zwischen Artefakten (konkrete Artefakte der (Medien-)Infrastruktur), Sozialbeziehungen und Diagrammen (operative Bilder) (vgl. ebd., 40). Würde es folglich darum gehen, aus unserer Gegenwart heraus nach dem Begriff des Netzwerkes zu fragen, dann gilt es diese drei nachgezeichneten Momente zu befragen: »Wenn man den aktuellen Gebrauch des Wortes ›Netzwerk‹ betrachtet, sollte man daher im Sinn dieser dreifachen Mediengeschichte fragen, welche Diagrammformen, welche Infrastrukturmedien, welche sozialen Organisationsformen und welche ihrer Kopplungen im Mittelpunkt stehen.« (Ebd., 41) Als eine Art gemeinsame Schnittstelle oder ein gemeinsamer Nenner, der unterschiedliche Disziplinen verbindet, könne insbesondere das Diagramm herausgestellt werden. Gegenwärtig über Netzwerke zu sprechen hieße folglich, den Fokus auf die Diagramme zu lenken (vgl. ebd.).

Die Produktivität des Begriffs könne dann, wenn, durch die Auslegung der mit ihm einhergehenden Metapher hergestellt werden. Doch es gehöre ebenfalls dazu diese Metapher ernst zu nehmen. Diese bringe, Schüttpelz' Zusammenstellung nach, vor allem folgende Aspekte und Konsequenzen mit sich: Das Netz sei eines primär nicht-menschlichen Ursprungs, es stelle eine Form der Falle dar, evoziere folglich ein Machtverhältnis und gehe von einer Beute aus. Die Netzwerktheorie sei außerdem darauf aus, weitere Netze einzufangen und müsse zu einem Diagramm führen, um das Netz, aber auch die Beute sichtbar zu machen (vgl. ebd., 43). Es gehe also überhaupt nicht darum, zur Metapher zurückzukehren, wenn das Netzwerk wieder begrifflich potent gemacht werden soll, sondern diese mit ihren Implikationen anzunehmen: »Nicht die Metapher hat also getrogen, sondern der Wunsch, ihr zu entkommen [...]«. (Ebd.)

Die Ausbreitung des Netzwerks als ›Figur‹ machen auch Julia Gelshorn und Tristan Weddigen in ihrem Artikel »Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft« (2008) zum Thema. Ausgehend von Tendenzen der bildenden Kunst des ersten Jahrzehnts der 2000er Jahre konstatieren die Autor:innen ein markantes Aufkommen jenes Denkbildes, das vor allem »eine Vielstimmigkeit und Globalität des Kunstdiskurses« (Gelshorn/Weddigen 2008, 55) evoziere. Demnach werde auf dieser Ebene ein Image generiert, das mit rhizomatischen Prozessen und kollektiven Praktiken operiert, sich jedoch, Gelshorn und Weddigen zufolge, als ein vermeintliches herausstellt. Vor allem durch seine visuelle Griffbarkeit habe der Begriff starken Anklang gefunden, doch lasse sich – ziehe man etwa biologische oder medizinische Felder heran – eine deutliche Emanzipation des Begriffs von seiner technisch-materiellen Konnotation vermerken:

»Die in Biologie, Medizin, Informatik, Ökonomie und Soziologie als ›retikular‹ bezeichneten Strukturen entsprechen jedoch meist nicht dem regelmäßigen Zusammenspiel von festen Knoten, einem durchlaufenden Strang und den daraus entstehenden Zwischenräumen, etwa eines Fischernetzes, und auch selten dem radialen Bau eines Spinnennetzes.« (Ebd., 57)

Kulturhistorisch betrachtet lasse sich das Netzwerk als Begriff bis ins 18. Jahrhundert hinein im Hinblick auf die innere Körperorganisation (im Sinne der Blut- und Nervenbahnen) übertragen und wurde dann als primär biologische Metapher im Laufe des 19. Jahrhunderts »in eine technische gewendet, um damit Kommunikations-, Verkehrs- oder Versorgungssysteme zu beschreiben« (vgl. ebd.). Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts komme wiederum die ›immaterielle‹ Konnotation hinzu, die es erlaubte, damit etwa sozioökonomische Prozesse beschreibbar zu machen. Und wie bereits mit dem Text von Schüttpelz herausgestellt, sehen auch Gelshorn und Weddigen im Netzwerk eines der Leitbilder der Moderne (vgl. ebd., 58). Im Zuge dessen kritisieren die beiden Autor:innen insbesondere eine Verwendung des

Begriffs, die eine biologisch-naturwissenschaftliche Herleitung (im Sinne einer legitimierenden Autorität) suggeriere (wie etwa beim Bild des Rhizoms), diese aber gleichzeitig zu einer inkonsequenten Übertragung werden lasse, die die jeweiligen Funktionsweisen übersteigt und begrifflich überstrapaziert. Eine Form des Übersteigens lasse sich außerdem etwa beim Begriff der Macht anführen, denn während das Netzwerk als Bild (und vor allem die ANT) eine Ahierarchisierung und Dezentralisierung »propagiere«, lasse dies jedwede Ungleichheiten und zu problematisierende Asymmetrien außen vor. Gelshorn und Weddigen führen hierbei folgenden Punkt an: »In diesem Sinne sprechen etwa Antonio Negri, Michael Hardt und Manuel Castells von einer ungleichen »Netzwerkgesellschaft«, die von Vernetzungsgesetzen einer postindustriellen und auf Informationstechnologie beruhenden Globalisierung geformt wird« (ebd., 59; vgl. DeLanda 1997; Negri et al. 1998; Castells 2001; Hardt/Negri 2003). Summa summarum ziehen die Autor:innen folgendes Fazit:

»Das visualisierte Netzwerk, obwohl meistens kaum les- und nutzbar, in jedem Moment veraltet und niemals abschließbar, verspricht eine plötzliche Übersicht über hyperkomplexe Sachverhalte und vermittelt den einfachen Eindruck, dass Komplexität herrsche, und dass dieses Unfassbare immerhin durch ein zeitgemäßes Unendlichkeitszeichen symbolisiert und so bezwungen werden könne. Das technoide, baukastenartige Netzwerkmodell reduziert und verharmlost Komplexität, macht sie greif- und nutzbar, wird zum Zeichen der Machbarkeit und Macht. Unser Dasein wird so zu einem hergestellten Weltbezug reduziert, und die scheinbare Neutralität des Netzwerks macht alles, auch den Menschen und das Immaterielle, beziehbar [...].« (Gelshorn/Weddigen 2008, 59f.)

Damit sprechen die beiden Autor:innen einen gewichtigen Kritikpunkt an, der in der Rezeption und Relektüre der ANT immer wieder in den Fokus rückt. Nichtsdestotrotz lassen sich Anknüpfungspunkte anführen, die wir der ANT – auch im kunstwissenschaftlichen Kontext – zugutehalten müssen. Während die proklamierte Symmetrisierung, wie bereits deutlich gemacht, einige nicht zuletzt auch ethische Probleme nach sich zieht, ermöglicht diese dennoch zunächst ein »gleichrangiges« Sichtbarmachen von Beteiligten, die aus »etablierten« Konstellationen von Thematisierungen meist herausfallen. So plädierte Bruno Latour etwa für eine »politische Ökologie« (vgl. Latour 2009), die nicht zuletzt das dualistische Subjekt-Objekt-Denken einer radikalen Kritik unterziehen sollte. Wurde die ANT seit der Zeit ihres markanten Popularitätsanflugs von vielen Stimmen kritisch reflektiert (s. etwa Ingold 2012, Hayles 2017) und auch von Latour selbst an einigen Stellen revidiert<sup>27</sup>, liefert der Ansatz der ANT dennoch eine bedeutende Umdenkgeste,

27 Das »Existenzweisen«-Projekt kann gewissermaßen als ein kritisches Umdenken oder Weiterdenken der ANT begriffen werden.

nämlich die Forderung nach einer uneingeschränkten Sensibilität für all diejenigen, die in die (wie man merkt nicht allzu ausdifferenzierte) Kategorie des Nicht-Menschlichen fallen. Damit tangieren wir die Thematik des Posthumanen (s. hierzu Braidotti/Hlavajova 2018), die uns im Weiterdenken zu Fragen von Materialität und Materialprozessen führt, die entscheidend konstitutiv für das vorliegende Kapitel sind.

Gestaltet sich der Zugriff der ANT demnach einerseits als ›reduktionistisch‹, ermöglicht dieser andererseits dennoch ein agiles Heranziehen von Verbindungen, denn wozu die ANT mit Latour aufruft, ist den Akteuren zu ›folgen‹ (vgl. Latour 2010). Was Latour im Zuge seines Begriffs der zirkulierenden Referenz (vgl. Latour 2002; s. Kap. \*Referenz\_Institutionalisieren\*) pointiert, ist die Möglichkeit respektive vielmehr die Notwendigkeit des Nachzeichnens von Transformationsketten und -prozessen: Wie wird Wissen generiert? Wie wird aus einer Bodenstichprobe im Wald eine Zahl in einer Exceltabelle etc.? Das Netzwerk bzw. explizit die ANT ermöglichen es uns folglich auch im Kontext von Ausstellungen Prozesse und Akteure in ihrer Mobilität zu thematisieren, heranzuziehen, ›darstellbar‹ zu machen, die schlicht und ergreifend einen ›nachrangigen‹ ontologischen Status genießen, solange wir im Modus einer strikten Hierarchisierung verbleiben: weder die Sockelformationen, noch der Papier- oder Wasserverbrauch eines Ausstellungshauses können in jenem Fall für sich beanspruchen, diskursiv, oder, ein wenig verfremdet angelehnt an Judith Butler gesprochen, ›von Gewicht‹ (vgl. Butler 1997) zu sein. Denn was auch das Konzept von »Down to Earth« gewissermaßen ostentativ in Szene setzt, ist die Beteiligung all jener Entitäten, die in der Logik einer Ausstellung als einer fertigen ›Show‹ in der Regel keinen Platz finden. Plötzlich wird die Klimaanlage im Gebäude nicht minder sichtbar als die explizit als solche markierten künstlerischen Positionen. Folglich zieht die durch das Netzwerk ermöglichte ›Diagrammatisierbarkeit‹ von Prozessen durchaus produktive Momente nach sich, evoziert aber zugleich sehr gewichtige Fragen: Wie wird etwas zu einem ›Netz‹? Was setzt es voraus oder (kritisch gedreht): inwiefern wird, trotz der ›versprochenen‹ Prozessontologie, doch überwiegend von gesetzten Entitäten ausgegangen? Und schließlich kommen wir nicht daran vorbei zu fragen: ›Wir haben es mit einer Versammlung, einem Netz zu tun, doch was kommt dann, was folgt daraus?‹

Fokussieren die Figur des Netzes sowie die Ansätze der ANT, wie auch Schüttelpelz herausstellt, in erster Linie den Umstand, dass Verbindungen vorliegen bzw. Verknüpfungen stattgefunden haben, bedarf es eines Zugriffs, der es ermöglicht die Qualitäten jener Verbindungen herauszustellen. Denn insbesondere in Bezug auf die Sphäre der Kunst sowie den damit einhergehenden Praktiken gestaltet sich die Frage nach den jeweiligen Qualitäten von Verbindungen von entscheidender Bedeutung. Vor allem im Kontext des Ästhetischen (und ganz explizit ist es bei Ausstellungen der Fall) bedarf es also einer weitergreifenderen Aussage, als nur der Feststellung, dass Entitäten ›da‹ sind und ko-existieren. Wenn wir im Kontext von Kunst-

ausstellungen folglich vom Versammeln sprechen, dann handelt es sich – soweit die These – um eine ganz spezifische Weise von Versammlungen, die, mit Karen Barad gesprochen, von stetigen Intraaktionen geprägt sind (d.h. sich durch Momente eines wechselseitigen Hervorbringens und Aufeinander-Einstimmens charakterisieren) und damit eine Spannkraft aufweisen, die über ein ›Nebeneinander‹ hinausreicht und zugleich (selbst-)reflexiv wird, denn in der Ausstellung wird das Versammelt-Werden als solches ›mitausgestellt‹. Um jene Spezifik des Versammelns von Ausstellungen, das allem voran von Materialprozessen ausgehend gedacht wird, aufzugreifen, soll der Fokus nun auf den Begriff des Agencements gesetzt werden.

#### 4. Agencement

Eine gewichtige Frage, der Ian Buchanan in seiner Monografie »Assemblage Theory and Method: An Introduction and Guide« (2021) nachgeht, lautet: »What makes an assemblage an assemblage and not some other kind of collection of things?« (Buchanan 2021, 3) In Analogie dazu lautet jene die vorliegende Publikation antreibende Frage: »Was macht eine Ausstellung zu einer Ausstellung und nicht zu einer anderen Form von Versammlung von Dingen?« Die Antwort, die die Arbeit darauf liefert, fokussiert dabei nicht etwa die Qualität der versammelten Dinge oder schlicht die institutionelle Rahmung, sondern rückt die Art und Weise der Versammlung als solche in den Vordergrund. Demnach zeichnet sich die Existenzweise Ausstellung dadurch aus, dass sie eine ganz spezifische Art von Konfigurationen (oder, mit von Bismarck gesprochen – von Konstellationen) (vgl. von Bismarck 2021) aufweist, die über ein ›Nebeneinander von Dingen‹ hinausgeht. Demzufolge rückt die Ausstellung als ›Geflecht‹ in den Fokus, denn die Existenzweise Ausstellung operiert mit Praktiken des Aufeinander-Einstimmens und Einstellens, das sowohl – im technischen Sinne – eine Funktionalität gewährleistet (denn die Ausstellung muss als ›Ensemble‹ mit entsprechender Beleuchtung, Einlasssystem etc. ›funktionieren‹), als auch darüber hinausgeht und eine ›Spannkraft‹ der Versammlung erzeugt, die nicht zuletzt affektiv im Sinne einer Figuration<sup>28</sup> operiert. Um diese polyvalente Weise der Versammlung aufzugreifen, gilt es nun einen Parameter herauszustellen, der hier im Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelt wird – den Parameter des Agencements.

#### Zwischen Maschine und Begehren

In »Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie« (1992) schlagen Deleuze und Guattari eine bestimmte Denkweise der ›sozialen Zusammenhänge‹ vor,

28 Siehe Ausführungen zur akteuriiellen Kraft der Figuration im Kap. \*Objekt\_Konfigurieren\*.

indem sie den Begriff des Agencements (dt. Gefüge, engl. *assemblage*) fruchtbar machen. Der im Verlaufe der letzten Jahrzehnte (etwa in der Philosophie und den Medienwissenschaften) stark reproduzierte Begriff fand vor allem Anklang als sog. Assemblage-Theorie (u.a. geprägt von Manuel DeLanda). Doch zeichnet sich diese Weiterverbreitung durch eine Inkonsistenz aus, die bereits mit der Übersetzung des Begriffs einhergeht. In seinem Beitrag »Agencement/Assemblage« (2006) thematisiert John Phillips die grundsätzliche Problematisierung von Konzeptübersetzungen, die sich auf eine besonders verbreitete Weise am Begriff Agencement nach Deleuze und Guattari nachzeichnen lasse:

»One of the earliest attempts to translate Deleuze and Guattari's use of the term *agencement* appears in the first published translation, by Paul Foss and Paul Patton in 1981, of the article »Rhizome«. The English term they use, *assemblage*, is retained in Brian Massumi's later English version, when »Rhizome« appears as the Introduction to *A Thousand Plateaus*. Since then many (though by no means all) translators and commentators have agreed, in a loose consensus, to keep to this early translation of *agencement* by *assemblage*, while acknowledging that the translation is not really a good approximation. *Agencement* is a common French word with the senses of either »arrangement«, »fitting« or »fixing« and is used in French in as many contexts as those words are used in English: one would speak of the arrangement of parts of a body or machine; one might talk of fixing (fitting or affixing) two or more parts together; and one might use the term for both the act of fixing and the arrangement itself, as in the fixtures and fittings of a building or shop, or the parts of a machine.« (Phillips 2006, 108)<sup>29</sup>

In der Übersetzung bringe Assemblage folglich anders gelagerte Konnotationen mit sich, was allein durch die Tatsache unterstrichen werden kann, dass das Wort Assemblage im Französischen durchaus existiert, von Deleuze und Guattari aber in diesem Kontext nicht als *terminus technicus* verwendet wurde.<sup>30</sup> Agencement bringt

- 29 Wie u.a. John Phillips problematisiert auch Ian Buchanan das Moment der Übersetzung und spricht sich im Zuge dessen aber für den Begriff des Arrangements aus, denn die alternativen Übersetzungsvorschläge, wie etwa Layout oder Ensemble, seien wiederum selbst unzutreffend und würden der Dynamik des Agencement-Begriffs nicht gerecht werden (vgl. Buchanan 2015, 383). Ein weiter Begriff, den Buchanan ins Spiel bringt und dessen konzeptuelle Nähe er verzeichnet, wäre außerdem der deutsche Begriff Komplex, der zugleich die oft außer Acht gelassene Verknüpfung zu Sigmund Freuds Arbeit sichtbar mache (vgl. ebd.).
- 30 Die mit dem Begriff angeführte kunsthistorische Referenz liefert indes eine weitere Diskursebene, die durchaus für Verwirrung sorgen kann. So verweist Stephan Geiger in seiner Monografie »The Art of Assemblage. The Museum of Modern Art, 1961« (2008), in der er sich mit der gleichnamigen Ausstellung aus dem Jahr 1961 auseinandersetzt, darauf, dass das Wort *Assemblage* erst durch die Verwendung von Jean Dubuffet in den früheren 1950er Jahren eine explizite Verbreitung erfuhr (vgl. Geiger 2008, 180) und sich erst im Laufe der 1960er Jahre stabilisierte sowie dann als Gattungsbegriff mehr oder weniger autonomisierte (vgl. ebd.,

folglich ein anderes Set an Verknüpfungen mit sich und lässt andere Kontexte entstehen, was durch die verwobene Übersetzung ins Englische eine erhebliche Verlagerung erfährt. Phillips stellt im Zuge dessen heraus:

»The most direct connection that *agencement* has for Deleuze would be to his work from the late 1960s on the philosophy of Spinoza and the *common notion*. It also has a very precise correspondence to the notions of *event*, *becoming* and *sense*, which Deleuze discusses at length in other works of the same period. A *common notion* represents the situation when two or more bodies have something in common. All bodies have in common the states of extension, motion and rest; but when two or more bodies come into contact or otherwise enter into a relationship they form a composition.« (Ebd., 109)

Die Betonung des Gemeinsamen und Ereignishaften bringt damit – wie bereits vor dem Hintergrund der zahlreichen ›Begriffe des Versammelns‹ diskutiert – einen weiteren Aspekt mit sich, weshalb es produktiv erscheint, Agencement als Terminus im Kontext von Ausstellungen fruchtbar zu machen.<sup>31</sup>

In ihrem Konzept sprechen Deleuze und Guattari von zwei ›Formen‹ von Zusammenkünften: dem Stratum und dem Agencement. Während Strata (als Schichten bzw. Gürtel), »Phänomene der Verdichtung auf dem Körper der Erde« (Deleuze/Guattari 1992, 696) bezeichnen, durch »Codierung und Territorialisierung auf die Erde« (ebd., 60) einwirken und dadurch zustande kommen, dass sie »Materialien formieren, daß sie Intensitäten in Resonanz- und Redundanzsysteme einschließen oder Singularitäten in ihnen fixieren, daß sie auf dem Körper der Erde mehr oder weniger große Moleküle bilden und diese Moleküle zu molaren Formationen zusammenschließen« (ebd.), liegen Agencements (Gefüge) zwischen den Schichten<sup>32</sup>:

---

181). Der letzte Durchbruch im internationalen Kontext erfolgte und manifestierte sich dann schließlich in der Titelwahl der Ausstellung (»The Art of Assemblage«) durch William C. Seitz. Generell konstatiert Geiger, dass sowohl Collage, Montage als auch Assemblage nach wie vor auch in der Forschungsliteratur allesamt eher von einer willkürlichen Verwendung zeugen (vgl. ebd., 176), was uns schließlich auch in diesem Kontext auf die Notwendigkeit einer Situierung und Begriffsschärfung hinweist.

31 Da der deutsche Begriff ›Gefüge‹ eine Konnotation impliziert, die stärker von einer Festigkeit ausgeht, wird im Folgenden der Begriff Agencement verwendet, der auf die im Französischen gebräuchlichen Färbungen und Implikationen verweist.

32 Verwiesen sei außerdem darauf, dass sowohl Strata als auch Agencements sich insbesondere durch eine Doppelgliederung auszeichnen: »Es gibt immer zwei Gliederungen, zwei Segmentaritäten, zwei Arten von Mannigfaltigkeit, von denen jede Formen und Substanzen ins Spiel bringt. Aber die Verteilung dieser beiden Gliederungsformen ist nicht konstant, noch nicht einmal innerhalb ein und desselben Stratums.« (Ebd., 63)



»Gefüge sind notwendig, damit Kraftzustände und Zeichenregime ihre Beziehungen verschränken. Gefüge sind notwendig, damit die Kompositionseinheit, die in einem Stratum eingeschlossen ist, die Beziehungen zwischen diesem Stratum und den anderen, die Beziehung zwischen diesen Strata und der Konsistenzebene organisiert und nicht beliebig sind. Maschinelle Gefüge *setzen* die abstrakte Maschine *in Gang*, ob sie nun auf der Konsistenzebene entwickelt wird oder in ein Stratum eingewickelt ist.« (Ebd., 100)<sup>33</sup>

Agencements entstehen zwar in den Schichten, operieren jedoch gänzlich anders und werden wirksam »in den Bereichen, wo Milieus decodiert werden: sie entnehmen den Milieus zunächst einmal ein *Territorium*. Jedes Gefüge ist vor allem territorial.« (Ebd., 698)<sup>34</sup> Das Territorium sei damit das Erste, was zu einem Agencement gemacht werde (vgl. ebd., 440), doch erst die Markierung bilde das Territorium, d.h. dieses resultiere wiederum selbst als Folge der Expressivität (vgl. ebd., 430): »Territorien gibt es, sobald es eine Expressivität des Rhythmus gibt. Ein Territorium wird durch das Auftauchen von Ausdrucksmaterien (Qualitäten) bestimmt.« (Ebd., 429)<sup>35</sup> Auf diese Weise entsteht durch das Agencement eine neue Beziehung, »die es in den Schichten noch nicht gab« (ebd., 698). Das Agencement lasse sich demnach wie folgt beschreiben:

»Auf einer ersten, horizontalen Achse enthält ein Gefüge zwei Segmente, ein Inhaltssegment und Ausdruckssegment. Einerseits ist es ein *Maschinengefüge* von Körpern, Aktionen und Passionen, eine Mischung von Körpern, die aufeinander reagieren; andererseits ein *kollektives Äußerungsgefüge*, ein Gefüge von Handlungen und Aussagen, von körperlosen Transformationen, die zu den Körpern hinzukommen. Und auf einer vertikal ausgerichteten Achse hat das Gefüge einerseits reterritorialisierte oder *territoriale Seiten*, die es stabilisieren, und andererseits *Deterritorialisierungspunkte*, die es fortreißen.« (Ebd., 124)<sup>36</sup>

- 
- 33 Strata werden demnach als »Rückstände« begriffen, nicht umgekehrt im Sinne eines Vorausgehenden, worin alles Andere seine Herkunft begründet (vgl. ebd., 82).
- 34 Beim Milieu-Begriff operieren Deleuze und Guattari vor allem mit dem von Gilbert Simondon entwickelten Begriff eines assoziierten Milieus: »Das assoziierte Milieu wird also definiert durch die Erschließung von Energiequellen (Atmung im weitesten Sinne), durch das Erkennen von Materialien, das Erfassen ihrer Anwesenheit oder Abwesenheit (Perzeption) und durch das Herstellen oder Nicht-Herstellen von entsprechenden Elementen oder Komponenten (Resonanz, Reaktion).« (Ebd., 74f.) Ein Organismus sei außerdem umso »deterritorialisierter« und d.h. auch »reproduktiver«, je mehr innere Milieus es aufweise (vgl. ebd., 78). Im Zuge dessen erweist sich auch der Begriff der Fluchtlinie als bedeutsam (vgl. Deleuze 1996).
- 35 Hier sprechen Deleuze und Guattari vom Ritornell als von einem territorialen Agencement (vgl. ebd., 426) (s. auch Kap. »Zeitlichkeit\_Rhythmisieren«).
- 36 Gewissermaßen als »Vorgängerin« des Agencements kann der Begriff der Wunschmaschine (franz.: *machine désirante*) angeführt werden, der vor allem im Werk »Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie« Bd. 1 (dt.: 1974) präsent wird. Im Hinblick auf diesen »Begriffs-

Im Zuge dessen spricht der Text von einer »Tetravalenz des Gefüges« (ebd., 699): Inhalt und Ausdruck, Territorialität und Deterritorialisierung (vgl. ebd., 699f.).<sup>37</sup> Das konkrete maschinelle Agencement sei jedoch nicht zu verwechseln mit der abstrakten Maschine (vgl. ebd., 99f.): »Abstrakte Maschinen werden in konkreten Gefügen wirksam: sie werden durch den vierten Aspekt der Gefüge definiert, das heißt, durch die Schnittkanten der Decodierung und Deterritorialisierung.« (Ebd., 706)<sup>38</sup> Etwas deutlicher wird das Verständnis des konkreten maschinischen Agencements in seinem Verhältnis zur abstrakten Maschine, wenn wir Deleuzes und Guattaris Auseinandersetzung mit der Unterscheidbarkeit zwischen Waffen und Werkzeugen heranziehen. Diese seien nämlich nicht im »essentialistischen« Sinne zu verstehen, sondern gestalten sich als Konsequenzen (vgl. ebd., 550):

---

wechsel« verweist Ian Buchanan darauf, dass die Bewegung von Wunschmaschine zu Gefüge nicht lediglich einfach als ein neuer Begriff für ein altes Konzept gesehen werden sollte, sondern vielmehr auf eine neue Problematik antworte: »The assemblage is intended to answer several types of question, ›how?‹, ›why?‹, ›when?‹ and not just a ›what?‹ question.« (Buchanan 2021, 13) Im Zuge dessen wirft Buchanan außerdem die Frage auf, wo »Tausend Plateaus« als Werk überhaupt beginnt und endet und wie es zu »Anti-Ödipus« ins Verhältnis gesetzt werden kann (vgl. ebd., 10).

37 Im primären Bezug zur Sprache stehend, lassen sich die beiden Ebenen folgendermaßen beschreiben: Unter Ausdruck kann eine kollektive, semiotische Maschine verstanden werden, die ein Zeichenregime schafft, während der Inhalt sich als eine sozio-technische Maschine gestaltet, die Kraftzustände oder Machtgebilde zu schaffen vermag (vgl. ebd., 90). Damit widersetzt sich dieses Konzept einer Reduzierung des Inhalts auf das Signifikat und des Ausdrucks auf den Signifikanten (vgl. ebd., 93) und betont vielmehr einen Zustand wechselseitiger Voraussetzungen – »bi-univoke, äußerliche und ›ungeformte‹ Beziehungen« (ebd.): »Wir sind niemals Signifikant oder Signifikat, wir sind Stratifikat.« (Ebd., 95) Damit lasse sich die Ausdrucksform nicht auf Wörter reduzieren, sondern gestalte sich – im Sinne des Zeichenregimes – als ein Komplex von Aussagen, und ebenso wenig lasse sich die Inhaltsform auf ein Ding reduzieren, sondern müsse viel eher als ein Zustand von Dingen begriffen werden. Deshalb sprechen Deleuze und Guattari von »zwei Mannigfaltigkeiten« (ebd., 94), die sich ständig überschneiden: »[...] ›diskursive Mannigfaltigkeiten‹ des Ausdrucks und ›nicht-diskursive Mannigfaltigkeiten‹ des Inhalts« (ebd.). Eine wesentliche Differenzierung, auf die Deleuze und Guattari verweisen, bestehe zwischen der Relation von Form und Substanz sowie Inhalt und Ausdruck. In der Letzteren sehen die beiden Autoren, in Anlehnung an Louis Hjelmslev, zwei Ebenen, die sich durch einen ›realen Unterschied‹ auszeichnen, während zwischen Form und Substanz kein realer Unterschied bestehe, sondern ein modaler oder mentaler (vgl. ebd., 65): »[D]a Substanzen nichts als geformte Materien sind, sind formlose Substanzen undenkbar, während das Umgekehrte in bestimmten Fällen denkbar erscheint.« (Ebd.) Die doppelten Gliederungen können demzufolge mal den Inhalt, mal den Ausdruck durchziehen.

38 Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen (De-)Codierung und (De-)Territorialisierung führen Deleuze und Guattari außerdem aus: »Es gibt keine einfache Entsprechung zwischen Code und Territorialitäten einerseits und Decodierung und Deterritorialisierung andererseits – im Gegenteil: ein Code kann Deterritorialisierung und eine Reterritorialisierung kann Decodierung sein.« (Ebd., 79)

»Aber es ist das Prinzip jeder Technologie, zu zeigen, daß ein technisches Element abstrakt und völlig unbestimmt bleibt, wenn man es nicht auf ein *Gefüge* bezieht, das es voraussetzt. In Bezug auf das technische Element kommt als erstes die Maschine, und zwar nicht die technische Maschine, die selber ein Komplex von Elementen ist, sondern die gesellschaftliche oder kollektive Maschine, das maschinelle Gefüge, durch das determiniert wird, was ein technisches Element in einem bestimmten Moment ist, wie seine Anwendung, seine Ausdehnung, sein Umfang etc. beschaffen sind.« (Ebd., 549)

Folglich können wir nicht von Waffen oder Werkzeugen sprechen, bevor man nicht das Agencement definiert habe (vgl. ebd.). Mag diese Ausführung zunächst weit von der Thematik von Ausstellungen entfernt erscheinen, setzt diese zugleich am Hauptstrang dessen an, was die Publikation herausstellt, denn ebenso wie Waffen und Werkzeuge als Konsequenzen innerhalb eines Agencements begriffen werden, gestalten sich solche Positionen wie Kunstwerke, Besucher:innen etc. ebenfalls als metastabile Resultate, die das Agencement bedingen und zugleich voraussetzen. Damit knüpfen wir folglich am nicht-essentialistischen Kunst- und Ausstellungsbegriff an.

Sprechen Deleuze und Guattari von einem maschinellen Agencement, mag dieser Umstand insofern missverstanden werden, als sei damit eine geschlossene, funktionszentrierte Apparatur gemeint. Doch relativiert sich dieses Missverständnis vor allem an dem Punkt, an dem wir, wie Deleuze und Guattari an mehreren Plateaus<sup>39</sup> verdeutlichen, den Begriff des Begehrens (vgl. Deleuze 1996a)<sup>40</sup> heranziehen:

»Gefüge sind passionell, sie sind Kompositionen des Begehrens. Das Begehren hat nichts mit einer spontanen oder natürlichen Bestimmung zu tun, es gibt nur ein Begehren, das Gefüge bildet und agiert, das zum Gefüge gemacht wird und Einflüsse aufnimmt, das maschinell ist, also zur Maschine gemacht wird. Die Rationalität oder die Wirksamkeit eines Gefüges gibt es nur, weil es Passionen oder Leidenschaften gibt, mit denen es umgeht oder spielt, weil es verschiedene Arten

39 Zum Begriff des Plateaus merken Deleuze und Guattari des Weiteren an: »Bateson bezeichnet die Regionen kontinuierlicher Intensität als *Plateaus*, die so gebildet werden, daß sie sich nicht durch eine Beendigung von außen unterbrechen lassen [...]. Ein Plateau ist ein Stück Immanenz. Jeder oK [organlose Körper, Anm. d. V.] besteht aus Plateaus. Jeder oK ist selber ein Plateau, das mit den anderen Plateaus auf der Konsistenzebene kommuniziert. Es ist ein Bestandteil des Übergangs.« (Deleuze/Guattari 1992, 217)

40 Begehren wird zumindest bei Deleuze auf eine Weise verstanden, die nicht *per se* menschlich bzw. subjektzentriert gedacht wird, sondern die Ebene des Affektiven umfasst.

von Begehren gibt, die es ebenso konstituieren wie es sie konstituiert.« (Deleuze/Guattari 1992, 551)<sup>41</sup>

Damit eröffnet uns der Begriff bzw. das Konzept des Agencement die Möglichkeit, sowohl Momente einer technisch-maschinellen sowie materialzentrierten Annäherungen in den Fokus zu rücken, als auch das Begehren, die Affektion.<sup>42</sup> Agencements sind demnach, wie auch Ian Buchanan herausstellt, nicht definiert durch ihre Komponenten (vgl. Buchanan 2021, 47), sie sind »multi-layered« (ebd., 48) und produzieren »something other than themselves« (ebd., 47). Gleichzeitig – und hierin sieht auch Buchanan einen gewichtigen Punkt, der häufig bei der Relektüre außen vor gelassen werde – seien Agencements, wie bereits erwähnt, nicht ohne Begehren denkbar (vgl. ebd., 51). Dies unterscheidet das Konzept des Agencements u.a. auch von dem eines Systems (vgl. ebd., 56). Das Begehren sei primär, es selektiere »materials and gives them the properties that they have in the assemblage. This is because desire itself is productive.« (Ebd.) Was Deleuze und Guattari folglich mit Materialismus meinen, sei das produktive Begehren (vgl. ebd.). Das Gefüge intendierte als Konzept

41 Im Kontext des Begehrens scheint in der Konzeption von Deleuze und Guattari des Weiteren der Begriff des organlosen Körpers (oK) von besonderer Bedeutung zu sein, denn Begehren sei nicht möglich, ohne dabei einen oK zu schaffen (vgl. ebd., 206). Dennoch sei ein oK nie etwas, was man erreichen könne, er sei stets ein Komplex von Praktiken, sodass wir immer schon bereits auf ihm seien (vgl. ebd.). Um einen oK zu bilden, sei jedoch auch ein Agencement benötigt (vgl. ebd., 217). Demnach sei der oK notwendigerweise ein Ort, eine Ebene, ein Kollektiv, was zugleich die Konsequenz nach sich ziehe, dass es nicht »meinen« oK gibt (vgl. ebd., 221). Außerdem sei der oK von seinen Doubles zu trennen (etwa vom faschistischen, totalitären, krebsartigen Körper) (vgl. ebd., 227). Im Hinblick auf das Agencement muss außerdem beachtet werden, dass die »Organlosigkeit« dessen nicht impliziert, dass die Organe die Feinde des oK seien. Der oK widersetze sich viel eher dem Organismus bzw. der Organisation des Organismus (vgl. ebd., 218). Organismus aufzulösen bedeute nicht sich umzubringen, sondern »den Körper für Konnexionen zu öffnen, die ein ganzes Gefüge voraussetzen, Kreisläufe, Konjunktionen, Abstufungen und Schwellen, Übergänge und Intensitätsverteilungen, Territorien und Deterritorialisierungen, die wie von einem Landvermesser vermessen werden« (ebd., 219).

42 Außerdem lässt sich eine gewisse Fraktalität nachzeichnen, denn während wir, wie bereits skizziert, das Agencement der Ausstellung beschreiben können, lassen sich darunter auch »größere« Formationen fassen. So können etwa, wie Deleuze und Guattari herausstellen, die unterschiedlichen Zeitalter der Kunst wie das klassische, romantische und »moderne« ihrerseits als Agencements beschrieben werden, die jeweils wiederum unterschiedliche Maschinen und unterschiedliche Beziehungen zu ihnen einschließen (vgl. ebd., 473). Deleuze und Guattari führen weiter aus: »Die Gefüge können sich zu sehr großen Komplexen gruppieren, die »Kulturen« oder sogar »Zeitalter« bilden; aber trotzdem, sie differenzieren das Phylum oder den Strom, indem sie es in einer bestimmten Ordnung oder auf einer bestimmten Ebene in lauter verschiedene Phyla teilen und selektive Diskontinuitäten in die ideale Kontinuität der Materie-Bewegung einführen.« (Ebd., 562) Siehe hierzu Leroi-Gourhan 1945.

nicht auf Ensembles von materiellen Dingen zu verweisen: »It was always about the organization of desire.« (Ebd., 71) Deshalb sei es, nach Buchanan, eine Fehlbezeichnung, wenn wir von Deleuze und Guattari als Neo-Materialisten sprechen, viel eher seien sie »*expressive materialists*« (ebd., 77). Dabei gehe es jedoch nicht darum, dass Begehren in eine »maschinische« Existenzweise überführt werde: »The machine is not an object of desire. *The assemblage does not make desire into a machine. The assemblage is desire in its machinic modality.* And, what's more, this is the only modality in which it can be apprehended.« (Ebd., 62)

Kehren wir erneut zu Deleuzes und Guattaris Konzept des Agencements zurück und ziehen dabei u. a. Buchanans Pointierungen heran, dann baut sich für die Frage nach Ausstellungen sowie – allgemein gesprochen – nach Kunst eine besondere Spannungsebene auf. Wie bereits herausgestellt, zeichnet sich das Agencement durch seine Dopplung zwischen einer maschinischen Ebene und einer Begehrensebene aus.<sup>43</sup> Darunter werde demzufolge also nicht nur ein Aspekt des Technischen gefasst, sondern auch eine sozio-psychologische Dimension, die nicht auf eine Ansammlung von physischen Elementen bzw. Materialien reduziert werden könne (vgl. Buchanan 2021, 149). Was das Maschinische ausmache, sei das Nicht-Funktionieren (vgl. ebd., 65). In der Referenz zu Man Rays Collage *dancer/danger* (1972) führt Guattari, wie Buchanan herausstellt, aus, dass Rays Collage (eine Formation aus Zahnrädern, die keinen physikalischen Bewegungsablauf ermöglichen) gerade deshalb als Agencement (respektive Wunschmaschine) anzusehen sei, weil sie nicht lediglich »funktioniere« (vgl. Guattari 1995). Statt einer technisch-physikalischen Kausalität »arbeite« die Collage aber als Kunstwerk: »It works by creating an association (that is, a refrain) between the human dancer and the inhuman machine, and thereby brings them into a new kind of relation which Deleuze and Guattari would later call the assemblage, but in their first works they called the desiring-machine.« (Buchanan 2015, 384) Mag diese Überbetonung des Nicht-Funktionierens in Bezug auf Kunst und künstlerische Positionen zunächst mindestens diskussionswürdig erscheinen, scheint es Buchanan an dieser Stelle vor allem darum zu gehen, das Agencement als Konzept von der Figur der Maschine im Sinne eines mechanischen Agierens zu entkoppeln: »And again, what is crucial is that these machines do not work. In other words, the obvious mechanical explanation of various machines is precisely *not* what Deleuze and Guattari had in mind when they conceived of the concept of the assemblage and its forerunner the desiring-machine. Yet this is

43 Buchanan formuliert das Verhältnis zwischen der maschinischen und der expressiven Seite wie folgt: »The machinic side concerns bodies (broadly defined as anything capable of entering into a casual or semi-casual relation with something), while the expressive side concerns the incorporeal transformation of those bodies (broadly this might be understood as the application of labels on those bodies).« (Buchanan 2021, 151)

precisely how assemblage tends to be treated.« (Ebd.) So führt Buchanan weiter aus:

»This is how the assemblage works. It always benefits someone or something outside of the assemblage itself (the body without organs); along the same lines, the assemblage is purposeful, it is not simply a happenstance collocation of people, materials and actions, but the deliberate realisation of a distinctive plan (abstract machine); lastly, the assemblage is a multiplicity, which means its components are both known and integral to its existence, not unknown and undecided.« (Ebd., 385)

Verlagern wir den Fokus wieder auf »Down to Earth«, gestaltet sich die Thematik des »Funktionierens« auf eine ambivalente Weise. So zeichnet sich das Ausstellungsprojekt, wie bereits skizziert, eben dadurch aus, dass die Funktionsweisen eines Ausstellungsraums, die mit solchen Parametern einhergehen wie etwa der Luftfeuchtigkeit, den Lichtverhältnissen etc. gewissermaßen der Kontrolle entzogen werden. Durch das damit einhergehende Markieren und Infragestellen des eigenen »Systems« generiert das Ausstellungsprojekt ein Setting, zu dessen Hauptmodus eine »regulierte Deregulierung« gehört. Indem die normierten szenografisch-infrastrukturellen Bedingungen »ausgeschaltet« werden, ergibt sich auf diese Weise eine Situation einer markierten Neukonfigurierung, die das Agencement der Ausstellung erst ins Bild bringt. Durch das Sichtbarmachen von techno-materiellen Bedingungen werden also die Anordnungen, Parameter sowie die normierten Regulierungspraktiken reflektiert. Auf diese Weise wurde das Ausstellungsetting zu einer »generativen«, konfiguriert-konfigurierenden Situation, die die »Deregulierung« – oder, mit Deleuze und Guattari gesprochen, die Decodierung und Deterritorialisierung – explizit zu ihrem Projektmodus machte. Damit wurde das Agencement markierbar, das andere Verknüpfungen schafft sowie andere Funktionsweisen nach sich zieht: ein Agencement, das seine Funktionsweisen sowie sein (mit Simondons Begrifflichkeiten gesprochen) »assoziiertes Milieu« nicht nur in Szene setzt<sup>44</sup>, sondern die Modi entsprechend praktizierend mitverändert.

Allgemein gesprochen gestaltet sich das Agencement von Ausstellungen als territorialisiert und territorialisierend, denn es materialisiert sich in einer hoch-

44 Den Begriff der Inszenierung bzw. des *Staging* machen auch Bruno Latour und Isabelle Stengers in ihren Auseinandersetzungen im Kontext von Laborsituationen fruchtbar (s. hierzu Latour 2001 und Stengers 2001). Gewissermaßen findet bei »Down to Earth« ein Staging auf mehreren Ebenen statt – als Staging von »Gaia«, von künstlerischen Arbeitsprozessen, von »Präsenzmodalitäten«, und nicht zuletzt auch vom Ausstellungsetting als Agencement. Was jenem Inszenieren zugleich inhäriert, ist eine Verschränkung zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit. Die angesprochene »regulierte Deregulierung« vollzieht sich also in einer Faltung, als ein Prozess von ineinandergreifenden, metastabilen Konfigurierungen.

gradig normierten und gleichzeitig codierten und codierenden Form (s. Kap. \*Referenz\_Institutionalisieren\*). Das Territorium lasse sich dabei, wie Buchanan beschreibt, als ein Akt, eine Passage und weniger als Raum begreifen (vgl. Buchanan 2021, 98). Stellt das Territorialisieren einen Prozess dar, der, wie Buchanan hervorhebt, auf jegliche Lebenssphären beziehbar ist (vgl. ebd., 96), ergibt sich ein entscheidender Unterschied von Kunstausstellungen insbesondere daraus, dass jenes Territoriale explizit durch künstlerische Positionen sowie deren Formationen mitverhandelt wird. Deterritorialisierend sind Ausstellungen aber im gleichen Zug ebenfalls, denn sie entziehen sich – im Verhandeln darüber – Habitualisierungen, erzeugen Überschüsse und Fluchtlinien. Gleichzeitig können Ausstellungen – betonen wir allem voran das Reformatierende – insofern als reterritorialisiert bzw. reterritorialisierend<sup>45</sup> beschrieben werden, als sie zwischen dem Ungeordneten und dem Durchgetakteten (mit Deleuze und Guattari gesprochen: dem Glatten und dem Gekerbten; s. Kap. \*Setting\_Verräumlichen\*) oszillieren. Gelingt eine Neu-konfiguration, gelingt ein ›Neuanfang‹, kann – wie Buchanan es bezeichnet – neue Erde geschaffen werden (vgl. ebd., 89). Das Territorium transformiere Kräfte des Chaos in Kräfte der Erde, das Territorium gestalte sich als »new earth« (vgl. ebd., 105). Und an dieser Stelle fällt es schwer, sich der Versuchung zu entziehen, eine direkte materialisierte und insofern buchstäbliche Übertragung auf »Down to Earth« zu vollziehen, denn was das Ausstellungsprojekt, neben dem ›Reterritorialisieren‹ von Ausstellungsparametern (Licht, Temperatur, Wasserverbrauch etc.) macht, ist ein konkretes Wiederbegründen, Wieder-Produktiv-Werden-Lassen, Zirkulieren-Lassen, Distribuieren von rekultivierter Erde, wie diese auf eine einerseits fraglos auch symbolische, zugleich aber hyperkonkrete Weise in der Ausstellungssituation von *Absorption* von Asad Raza geschieht. Die Reterritorialisierung geht von statten in einer Überlagerung zwischen einem diagrammatisch-referenziellen Verhältnis einerseits und einem konkret-materiellen Rekultivieren andererseits. Damit landen wir erneut bei der Doppelfaltung des Agencements: der maschinischen Einstellung, dem konfigurierenden Intraagieren sowie dem affektiv-materiellen Adressieren und Emergieren. Die einerseits recht ›nüchterne‹ Displayform der Ausstellung – der sich steril zeigende White Cube, in dem sich die Arbeiten teils auf eine indexikalisch-dokumentarische Weise zeigen (wie etwa die Fotografien der Weizenfeld-Arbeit von Agnes Denes oder die Projekte von Helen Mayer Harrison und Newton Harrison) – überlagert sich andererseits mit hypermateriellen Situationen (wie etwa der Arbeit *Absorption* oder dem ›Konferenz Tisch‹ von *Into the Wild*), die u.a. durch die expliziten partizipativen Elemente, eine extreme körperliche Involvierung initiieren, die zugleich andere Praktiken des Umgangs implementieren.

45 Für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Reterritorialisierung (im Sinne einer politischen Notwendigkeit) s. Guattari/Negri 2015.



Damit gestaltet sich die Ausstellung in einer doppelten Faltung von Intensitätserzeugung – der Ebene des Begehrens – und einem konfigurierenden Aufeinander-Einstimmen von sich metastabilisierenden Elementen und Praktiken.

### **(Re-)Materialisieren: Handlungsmacht**

George E. Marcus und Erkan Saka beschreiben das Agencement in ihrem Text (2006) folgendermaßen: »Assemblage is thus a resource with which to address in analysis and writing the modernist problem of the heterogeneous within the ephemeral, while preserving some concept of the structural so embedded in the enterprise of social science research.« (Marcus/Saka 2006, 102)<sup>46</sup> Des Weiteren führen die beiden Autoren aus:

»Assemblage thus seems structural, an object with the materiality and stability of the classic metaphors of structure, but the intent in its aesthetic uses is precisely to undermine such ideas of structure. It generates enduring puzzles about ›process‹ and ›relationship‹ rather than leading to systematic understandings of these tropes of classic social theory and the common discourse that it has shaped. It offers an odd, irregular, time-limited object for contemplation.« (Ebd.)

Das Agencement lasse sich demnach am besten verstehen »as an evocation of emergence and heterogeneity amid the data of inquiry, in relation to other concepts and constructs without rigidifying into the thingness of final or stable states that besets the working terms of classic social theory« (ebd., 106). Das Agencement biete die Möglichkeit Heterogenität aufzugreifen, ohne dabei zu einem rigiden Konzept zu werden. Ong Aihwa und Stephen J. Collier fassen diesen Punkt wie folgt zusammen: »An assemblage is the product of multiple determinations that are not reducible to a single logic. The temporality of an assemblage is emergent. It does not always involve new forms, but forms that are shifting, in formation, or at stake.« (Aihwa/Collier 2004, 12; zit.n. Marcus/Erkan 2006, 104) Das Agencement folgt und produziert demnach keine monokausale Logik, lässt aber eine Differenzierbarkeit von Handlungsfeldern und Verhältnissen zu. Was das Agencement als Ansatz bzw.

46 Die Thematik des Heterogenen greift auch Paul Rabinow in seinen Ausführungen (»Anthropos Today«, 2003) auf: »Assemblages are secondary matrices from within which apparatuses emerge and become stabilized or transformed. Assemblages stand in a dependent but contingent and unpredictable relationship to the grander problematizations. In terms of scale they fall between problematizations and apparatuses and function differently from either one. They are a distinctive type of experimental matrix of heterogeneous elements, techniques, and concepts. They are not yet an experimental system in which controlled variation can be produced, measured, and observed. They are comparatively effervescent, disappearing in years or decades rather than centuries.« (Rabinow 2003, 56)

Tool wiederum etwa von der Akteur-Netzwerk-Theorie unterscheidet – zumindest der hier vorgeschlagenen Lesart und Gewichtung nach – ist nicht zuletzt die implizite Potentialität, damit Machtstrukturen und Handlungsräume adressierbar zu machen.<sup>47</sup> Ein entscheidender Aspekt, der damit in den Fokus rückt, ist die Frage nach den *im* und *durch* das Agencement produzierten Eingrenzungen, aber auch nach Ermächtigungsmechanismen und damit auch eine genuine Frage des Politischen (s. Kap. \*Referenz\_Institutionalisieren\*). So schreibt auch DeLanda: »Once a larger scale assemblage is in place it immediately starts acting as a source of limitations and resources for its components. In other words, even though the arrow of causality in this scheme is bottom-up, it also has a top-down aspect: an assemblage both constrains and enables its parts.« (DeLanda 2006, o.S.) Agencements operieren demzufolge mit einer »upward causality« sowie einer »downward causality« (ebd.), ohne diese jedoch in einem hierarchischen Sinne zu verstehen, sondern viel eher als eine *Zoom-In*- bzw. *Zoom-Out*-Bewegung. So betonen etwa auch Annika Mattissek und Thilo Wiertz in ihrem Artikel (2014) in Anlehnung an Stephen Legg (vgl. Legg 2011) die Produktivität von sog. »flachen Ontologien« und Assemblage-Theorien bzw. der damit einhergehenden Debatte:

»Die Attraktivität dieser Debatte liegt unseres Erachtens darin, dass sie es erlaubt, kritische Erklärungen sozialer Wirklichkeiten um die Dimension des Materiellen

---

47 Das Verhältnis zwischen der Assemblage-Theorie nach DeLanda und der ANT lasse sich, wie auch Andrew Ball herausstellt, vor allem auf die Differenz im Hinblick auf die Konnotierung des Relationalen zurückführen. Bei DeLanda werden Entitäten demnach als autonom verstanden, wogegen sich die Entitäten der ANT erst aus der Relation »ergeben« (vgl. Ball 2018, 242f.). Betont DeLanda folglich eine »Autonomie« von Entitäten, die sich in einem Agencement formieren, ist die vorliegende Arbeit bestrebt, diese Unabhängigkeit nicht in einem »absoluten« Sinne (s. Kap. \*Intimität\_Exponieren\* zum Begriff der *différance* bzw. dem Verhältnis zwischen Relationalität und Alterität/Alterisierung), sondern als eine Faltung bzw. Doppelbewegung zu verstehen, in der Autonomie und »intrinsische« wechselseitige Genese zusammenkommen. DeLanda kontrastiert wiederum zwei Arten von Relationen, indem er auf das Verhältnis zwischen »filiations« und »alliances« eingeht (DeLanda 2016, 2). Während beim ersten Prinzip – dem Prinzip der Abstammung bzw. Herkunft (filiacion) – die Identität der Relata selbst durch die Relation verhandelt wird (denn man könne sich nur identifizieren »im Verhältnis zu«), werden Relata beim Prinzip der Allianz (alliance) autonom gedacht. Spricht DeLanda eingangs beim ersten Prinzip von »relations of interiority« und beim zweiten von »exteriority« (ebd.), schlägt er im Verlaufe seiner Auseinandersetzung eine begriffliche Feinjustierung vor: »The terms »interiority« and »exteriority« are somewhat misleading because they suggest a spatial relation, a relation internal or external to something. A better choice would be intrinsic and extrinsic, but the intent is clear: if a relation constitutes the very identity of what it relates it cannot respect the heterogeneity of the components, but rather it tends to fuse them together into a homogeneous whole.« (Ebd.)

zu erweitern und gleichzeitig zentrale Prämissen politisch-geographischer Forschung beizubehalten: die Abkehr von essentialistischem und deterministischem Denken und die Betonung von Machtverhältnissen.« (Mattissek/Wiertz 2014, 158)

Demzufolge seien die Verschränkungen mit Foucaults Ansätzen zu Gouvernamentalität und seinem Dispositiv-Begriff besonders fruchtbar (s. Kap. \*Referenz\_Institutionalisieren\*). Damit stellen die Autor:innen in erster Linie die Verknüpfung zwischen der symbolischen sowie der materiellen sozialen Wirklichkeit heraus (vgl. ebd., 159). Materielle Konstellationen und Konfigurationen sowie deren Verschiebungen evozieren demzufolge »Verschiebungen im symbolischen Raum, ebenso wie symbolische Transformationen materielle ›Effekte‹ generieren, die häufig über linear-kausale bzw. deterministische Wirkungen hinausgehen und sich einer vollständigen Kontrolle und Vorhersehbarkeit entziehen« (ebd., 160).<sup>48</sup> Für Ausstellungen gilt folglich, dass die Ebene des Zusammenwirkens und Aufeinander-Einstellens sich schon immer auch auf einer sowohl materiellen als auch semantischen Ebene abspielt und durch das Fokussieren des Agencements aber erst ›benennbar‹ wird. So macht das Kapitel deshalb das Agencement-Konzept auf eine Weise fruchtbar, die es erlaubt, eine Ökologisierung und (Re-)Materialisierung von Macht im Sinne einer Handlungsmacht vorzunehmen.<sup>49</sup>

48 Im Zuge dessen pointieren Marcus und Saka vor allem das Vermögen der Assemblage-Theorie Zwischenräume adressierbar zu machen: »Die Assemblage-Theorie bietet damit einen theoretischen Rahmen an, der den *Zwischenraum* von symbolischen Ordnungen und ökologischen, technischen oder körperlichen Prozessen zu einem zentralen Schauplatz der Forschung werden lässt.« (Marcus/Saka 2006, 162)

49 In »The Assemblage Theory« (2016) vollzieht Manuel DeLanda eine Relektüre von Deleuzes und Guattaris Agencement-Konzept, wie dieses u.a. in »Tausend Plateaus« erarbeitet wurde und entwickelt im Zuge dessen eine Parametrisierung der Begriffe Territorialisierung und Codierung. Die beiden Parameter der (De-)Territorialisierung sowie der (De-)Codierung gestalten sich dabei folgendermaßen: »The first parameter quantifies the degree of territorialization and deterritorialization of an assemblage. Territorialization refers not only to the determination of the spatial boundaries of a whole – as in the territory of a community, city, or nation state – but also to the degree to which an assemblage's component parts are drawn from a homogenous repertoire, or the degree to which an assemblage homogenizes its own component.« (DeLanda 2006, o.S.) Der zweite Parameter quantifiziert wiederum »an assemblage's degree of coding and decoding. Coding refers to the role played by language in fixing the identity of a social whole. In institutional organizations, for example, the legitimacy of an authority structure is in most cases related to linguistically coded rituals and regulations.« (Ebd.) Daraus ergibt sich folgende Korrelation: »The more despotic or totalitarian a state apparatus the more everything becomes coded: dress, food, manners, property, trade. Because many archaic states allowed the communities over which they ruled to keep their own social codes, superimposing on them a dominant code, Deleuze and Guattari refer to this operation as ›overcoding‹.« (Ebd.) Wie auch Andrew Ball in seinem Text zu DeLandas »Assemblage Theory« (2018) herausstellt: »When the ›control knob‹ of territorialization is set at a high value,

Im Anschluss an bisherige Diskussionen wird deutlich, dass der Parameter des Agencements Konfigurationen ins Blickfeld rückt, jedoch nicht um diese lediglich zu benennen, sondern auch die Modalitäten und Bedingungen deren Geworden-Seins und Werdens bzw. Ereignens zu befragen. Das Explizieren der eigenen Ausstellungspraktiken bei »Down to Earth« ermöglicht es folglich die ästhetischen, aber auch ethisch-politischen Implikationen dessen herantreten zu lassen.<sup>50</sup> So schaffen die im Katalog benannten Verbrauchswerte (Wasser, Papier, Strom etc.) gewissermaßen eine doppelte Referenz. Zum einen vollziehen diese eine Ökologisierung der eigenen Bedingungen, indem sie Angaben zu weiteren beteiligten Entitäten *qua* konkreter Zahlen sichtbar machen, zum anderen lassen sie über jene Zahlen eine Form der Messbarkeit zu, die uns zumindest theoretisch Aussagen dahingehend treffen lassen, wie »nachhaltig« oder »ökologisch vertretbar« sich bestimmte Konfigurationen gestalten. Das Ausstellungsprojekt führt demzufolge, so evident oder trivial diese Beobachtung an dieser Stelle auch sein mag, sowohl auf der »strukturellen« bzw. »formalen« als auch auf der »inhaltlichen« Ebene eine ökologisierende Bewegung aus – durch das »Offenlegen« der Parameter in einem medienökologischen Sinne sowie durch das Befragen und Ändern der Werte im Hinblick auf ethisch-politische Implikationen im Kontext des Klimas.

Die kritische Schlussfolgerung von Buchanan, dass das Konzept des Agencements recht wenig aussage, wenn es lediglich in seiner Funktionalität verstanden werde, auf das Versammelt-Werden zu verweisen (vgl. Buchanan 2021, 113), führt zu der Konsequenz, Ausstellungen nicht nur als Ansammlungen zu lesen, sondern zwangsläufig nach ihren multiskalaren Konnotationen, Bedingungen und Effekten Ausschau zu halten. Folglich geht es nicht nur darum, lediglich zu identifizieren, welche Akteure oder Entitäten in Prozesse involviert sind, sondern auch weshalb und auf welche Weise (vgl. ebd., 122).<sup>51</sup> Anschließend an die bereits skizzierten

---

the assemblage exhibits a high degree of stasis, fixity, homogeneity, normalization, and self-replication. Conversely, when deterritorialization values are high, the assemblage exhibits mobility, flux, heterogeneity, destabilization, novelty, and a loss of unity. The values of each parameter are tied to two classes of traits found in every assemblage: expressive or symbolic components, and material or physical components.« (Ball 2018, 243) [Bei dem hier sowie in Folge zitierten Artikel handelt es sich um einen von Manuel DeLanda auf researchgate.net hochgeladenen Beitrag (2006). Dieser unterscheidet sich jedoch von dem gleichnamigen Artikel, der im Sammelband »Deleuze and the Social« publiziert wurde (DeLanda 2006a) und weist keine Seitenangaben auf.]

50 Das Fokussieren des Agencements vollzieht ebenfalls eine differenzierend-abgrenzende Geste. Buchanan bringt es wie folgt auf den Punkt: »Not everything we encounter is an assemblage or part of an assemblage – some stones are just stones, even the stones that happen to be in our pockets, just as some cigars are just cigars.« (Buchanan 2021, 73)

51 In seiner Auseinandersetzung stellt Buchanan heraus, dass das Konzept des Agencements häufig aufgrund von zwei Faktoren missinterpretiert werde: Erstens, als sei es ein »stand-alone concept« und zweitens, als würde es nur aus einer Art von Komponenten, nämlich »the

Überlegungen soll deshalb das Agencement in einem ökotechnologischen Sinne fokussiert werden, indem zunächst der Modus des Technischen aufgegriffen wird, der uns nicht zuletzt zu Fragen nach Materialprozessen und Praktiken führen wird.

## 5. Ökologisieren/Technologisieren

### Technologische Bedingung

Wie bereits durch das Eingehen auf den Begriff Agencement bei Deleuze und Guattari sowie dessen Relektüre angesprochen, gestalten sich Ausstellungen als dynamische Ensembles oder Arrangements, die jedoch nicht lediglich als ›technische Patchworks‹ verstanden werden, sondern als Konfigurationen mit einer eigenen Spannkraft, die sich situativ ereignen. Damit zeigt sich insbesondere die Thematik des Ökologischen, d.h. des Umgebungsbezogenen von Relevanz. In »Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen« (2014) benennt Bruno Latour einen Scheideweg, auf dem wir uns befinden: »Zwischen Modernisieren und Ökologisieren müssen wir uns entscheiden.« (Latour 2014, 40) Geben wir das Modernisieren auf – und zum ›modern sein‹ gehöre allem voran der Glaube daran, sich von seiner Vergangenheit emanzipieren zu müssen, »um zur Freiheit voranzuschreiten« (ebd., 41) –, dann sei es an uns ein anderes Koordinatensystem zu entwickeln. Was jenes Koordinatensystem voraussetze, sei nicht zuletzt ein Umdenken im Hinblick darauf, was Technik heißt. Zunächst stellt Latour heraus, dass es ein Irrglaube sei, technische Systeme würden ›aus‹ Technik bestehen (vgl.

---

machinic« (ebd. 5) bestehen. Fällt bei Manuel DeLanda das Stratum gewissermaßen ›unter‹ das Gefüge, betont Buchanan u.a. das Verwebungsverhältnis zwischen Strata und Gefüge. Letztere werden in erster Linie als »a way of *problematizing appearances*« (ebd., 26) begriffen. Ohne Stratifikation könnten wir nicht als Gesellschaft funktionieren, es gäbe weder ein ›wir‹ noch ein ›Ich‹ (vgl. ebd., 50f.). Gewissermaßen in der Betonung einer Differenz zu *New Materialism* (bzw. konkret: Jane Bennetts Ansatz) sei Stratifikation ein Prozess von »giving form to matters« (ebd., 38), nicht einfach nur »vibrant matter« (ebd., 39). Und jene ›formgebende‹ Ebene faltet sich in das ein, was Deleuze und Guattari als Agencement bezeichnen und was zugleich aber, wie auch Buchanan betont, nicht lediglich als eine (fertige) Ansammlung von (fertigen) Dingen begriffen werden soll. Demnach sei es eine Fehldeutung, das Agencement als ein Patchwork zu behandeln (vgl. ebd., 113). Zusammenfassend lässt sich die Kritik an der ›unvorsichtig-ungenauen‹ Lesart des Assemblage-Konzepts mit Buchanan wie folgt auf den Punkt bringen: »Therefore, rather than opening a problem up it tends to close it down. Instead of a new understanding of the problem, it simply gives us a currently fashionable way of speaking about it. [...] If everything is or must be an assemblage then the term loses precision, indeed it loses its analytic power altogether.« (Ebd. 391)

Heidegger 1988)<sup>52</sup> und genauso wenig gäbe es überhaupt irgendeinen Bereich, den wir als einen genuin technischen begreifen können (vgl. Latour 2014, 303). Deshalb sei es auch irreführend, dass Simondon in seiner Schrift »Existenzweise technischer Objekte« von technischen Objekten spreche, da man, Latour zufolge, viel eher nach »Wesen der Technik« fragen müsse (vgl. ebd., 310): »Niemals wird man den technischen Existenzmodus *im* Objekt selbst finden, man muß immer *neben* ihm suchen: zunächst zwischen ihm und der noch rätselhaften Bewegung, deren Spur es nur ist; sodann innerhalb seiner: neben jeder der Komponenten, deren momentane Assemblage es nur ist.« (Ebd., 316)

Als Existenzweise ist die Ausstellung auf eine ganz besondere Weise mit dem Technischen verbunden, denn es handelt sich, wie bereits herausgestellt, um Versammlungen, die eigene Praktiken ausführen und eigenen Operationslogiken folgen, zugleich aber auch eigene Weisen des »Ausschweifens« entstehen lassen. Ausstellungen hantieren mit etwas, das wir hier zunächst als den Modus des Technischen bezeichnen können (s. auch [TEC] nach Latour im Kap. »Objekt\_Konfigurieren«). Das Technische spiele sich dabei so gesehen transversal ab, denn ob wir die Ebene des Displays oder der infrastrukturellen Versorgung ins Blickfeld ziehen: stets handelt es sich um Konfigurationen, die eine wechselseitige Bedingtheit erzeugen. *Parerga* wie etwa Sockel oder Begleithefte stellen sich so gesehen »technisch« auf die künstlerischen Werke ein, sie legen ein Ein-Stimmen an den Tag, das jedoch keine vorgängigen Positionen voraussetzt. Der Modus des Technischen ist in diesem Sinne das, was jenes wechselseitige Ein-Stellen und Hervorbringen von Positionen, die zugleich mit einer Quasi-Funktionalität operieren, bedingt. Denn nicht zuletzt zeichnen sich die Versammlungen der Existenzweise Ausstellung durch einen metareflexiven Zug aus, der stets Verhandlungsmomente und Neupositionierungen evoziert.

In seinem Einführungstext zum Band »Die technologische Bedingung« (2011) spricht Erich Hörl, in Anlehnung an Heidegger (vgl. Heidegger 1959; ders. 1987), von einem mit der Kybernetik einhergehenden, neuen, grund- und bodenlosen »Grund und Boden«. Demzufolge befinden wir uns in einem »Sinnregime, das die originäre Technizität des Sinns exponiert, stets humane und nichthumane Handlungsmächte zusammenfügt, das *vor* der Differenz von Subjekt und Objekt operiert, das ohne Ende prophetisch und supplementär, eher immanent als transzendental und in unerhörtem Maße distribuiert, ja ökotechnologisch ist« (Hörl 2011, 10). Was Hörl damit konstatiert, ist eine gegenwärtige Verschiebung, die ausgehend von einem technologischen Modus grundsätzlich das, was wir als Sinn begreifen, reorganisiert und schließlich auch eine Reorientierung der Sinnkultur initiiert:

52 Hierbei bietet vor allem folgender Gedanke eine Anschlussfähigkeit: »So ist denn auch das Wesen der Technik ganz und gar nichts Technisches.« (Ebd., 5)

»Zentraler für die Bestimmung der zeitgenössischen Situation scheint vielmehr das, was ich in Abwandlung einer Formel Husserls *die technologische Sinnverschiebung* nenne: die Destruktion und Ablösung der überlieferten signifikativen und hermeneutischen Sinnkultur durch diejenige der Technologie, die das, was Sinn heißt, von Grund auf reorganisiert und damit die ganze Sinnkultur reorientiert.« (Ebd., 11; vgl. Hörl 2010)

Demzufolge werde Sinn »unter der technologischen Bedingung [als] eine Größe von transversalen Koexistenzialgefügen, die die etablierten ontologischen Hierarchien durchkreuzen« verstanden (Hörl 2011, 11), womit nicht zuletzt auch neue Objektkulturen einhergehen (vgl. ebd., 12). Eine Notwendigkeit eines Umdenkens und ›Umwertens« markiert bereits Gilbert Simondon in seiner Monografie »Existenzweise technischer Objekte« (2012), der vor allem das Ungleichgewicht im Hinblick auf den Umgang mit technischen Objekten, die lediglich auf ihren Gebrauch bzw. Funktionalität zurückgeführt werden (vgl. ebd., 14), problematisiert. An Simondons Überlegungen anknüpfend zeichnet Hörl in seiner Analyse eine »subjekt- und objektgeschichtliche Zäsur« (ebd., 15) vor, denn die Evolution technischer Objekte habe die Sinnkultur selbst grundlegend transformiert. Die Reichweite Simondons Ansätze mache sich dabei etwa in seinem Begriff des ›transindividuellen Kollektivs« (vgl. ebd., 21; s. hierzu Simondon 2005) bemerkbar, denn eine solche Form einer kollektiven Gruppe beinhalte Anordnungen aus »psychischen, technischen und kollektiven Individuen, wie sie durch technische Aktivität hervorgebracht wird« (Hörl 2011, 20f.). Das Schema dieser basalen Anordnung sei bei Simondon die Montage, worin Hörl wiederum einen Anknüpfungspunkt zum Begriff des Agencements von Deleuze und Guattari sehe. Als ein »neues, postsignifikatives, nicht mehr am Despotismus des Signifikanten orientiertes sinnkulturelles Schema« (ebd. 21) operiere das Agencement auf der Ebene von Kollektiven und Anordnungen, gleichwohl es, wie Hörl betont, eine markante Unterscheidung zwischen Deleuze und Guattari einerseits sowie Simondon andererseits gäbe:

»Bei Simondon ist es jedenfalls *zuerst* die technische Aktivität, die das Kollektiv modelliert, je und je ein technisches Milieu der Transindividuation schafft und darin eine neue, die von mir so genannte technologische Sinnkultur inauguriert. Technische Aktivität – das gilt es heute auch ein Stück weit gegen Simondons emphatische Anrufung des Technikers gegen den Arbeiter festzuhalten – ist zunächst und zumeist verteilte Handlungsmacht, gar nicht mehr zurechenbar auf die Einheit eines Akteurs, eines Subjektes, eher Ausdruck einer zerstreuten, einer, wie wir gleich sehen werden: *ökotechnologischen Subjektivität*.« (Ebd.)

Die technologische Bedingung, unter der Hörl »die von der Kybernetik als drittem Naturzustand eingeleitete neue sinngeschichtliche Situation im Gegensatz zur vorhergehenden technischen Bedingung [versteht], die für den organischen und dann



mechanischen Naturzustand charakteristisch gewesen ist« (ebd., 23), evoziert folglich ein Verständnis von Objektkulturen, aber auch von Subjektivität, die milieubezogen und zugleich milieustiftend – d.h. also ökotechnologisch – begründet werden:

»In kybernetischen Verhältnissen, so meine These, in denen die Formung von Objekten als Kernaktivität menschlicher und nichtmenschlicher Akteure zurücktritt – und das ist ein ganz entscheidendes Charakteristikum der technologischen Bedingung –, verschiebt sich zugleich auch der Status und Sinn von Systemen, also das, was Objekt überhaupt heißt, und zwar hin zu systemischen, aktiven, intelligenten und kommunizierenden Objekten.« (Ebd., 25)<sup>53</sup>

Demzufolge haben wir es – weiterführend gedacht – mit Praktiken zu tun, die sich in einer selbstverständlichen Unauffälligkeit und Hintergründigkeit abspielen, im Modus eines »technologischen Unbewussten«<sup>54</sup> (vgl. ebd., 29). Jene Praktiken, die integrativ auf der Ebene »verschiedener psychischer, kollektiver und technisch-medialer Subjektivierungsmilieus« (ebd., 33) agieren und damit eine kybernetische Subjektivität ermöglichen, können demnach medienhistorisch in einen Paradigmenwechsel eingeschrieben werden, der auf »die lang dauernde skripturale Subjektivität der Epoche der Schrift« (ebd.) folge. Der ökotechnologische Ansatz, den Hörl in seinem Text konturiert, ermögliche es folglich, die Aufmerksamkeit auf das »Ineinandergreifen von individuell-mental, kollektiv-sozialen und umweltlichen Prozessen« (ebd., 34) zu lenken, denn erst im Zuge der ökologischen Bedingung können Prozesse, Phänomene und deren Zusammenhänge als Resultate von metastabilisierenden Praktiken beschreibbar gemacht werden und damit überhaupt erst ins Blickfeld rücken (s. hierzu Bateson 2017; Guattari 1994). Hörl spricht in diesem Kontext etwa von einer »metastabilen Relationalität« (Hörl 2011, 34), die lesbar geworden ist.

Bei »Down to Earth« macht sich diese Verschiebung besonders bemerkbar, denn das Ineinandergreifen unterschiedlicher Prozesse wird sowohl auf der Ebene der Ausstellungsnarration, des »Sujets« deutlich (denn die Ausstellung thematisiert gerade Aspekte von Umweltbedingungen und deren Auswirkungen) als auch auf der impliziten Ebene, die sich zeigt, sobald wir unsere Aufmerksamkeit auf Momente des Interagierens lenken. Das besonders Spezifische am Moment des Interagierens

53 Hörl führt weiter aus: »Unter der technologischen Bedingung lässt sich der neue Sinn des Sinns mit Thrift als Emergenz aus verteilten, entäußerten »Intelligibilisierungen« [*intelligencings*] und »infovoren Geographien« [...] begreifen und stellt heute keine Frage der Hermeneutik mehr dar, sondern ist eine Sache von »Ökologien der Information« [...] [*ecologies of intelligence*].« (Ebd., 32) Hörl bezieht sich hier auf Thrift 2005a.

54 Vom technologischen Unbewussten spricht Hörl in Anlehnung an den Begriff des technischen Unbewussten nach Thrift 2005b.

bei »Down to Earth« zeichnet sich des Weiteren vor allem durch den Aspekt der Materialität aus. Mit der rekultivierten Erde, der verdunstenden Wasserlache oder den stetig wachsenden Konferenztischkräutern (die vereinfachende Adressierung der künstlerischen Arbeiten sei an dieser Stelle verziehen) zeichnet sich die Ebene der Materiellen auf eine beinahe zu hyperpräsente Weise ab, da sie nicht zuletzt zu einer direkten körperlichen Involvierung, zur Berührung animiert. Das Interagieren im Modus des Technischen impliziert folglich – und darin besteht sein unverkennbarer Vorzug – Materialprozesse und lässt es zu, diese sichtbar und ansprechbar zu machen. Diese Ebene des Materiellen gilt es nun expliziter in den Fokus zu rücken.

## Materie/Material/Materialität

Schauen wir uns ein wenig in der Forschungslandschaft um, dann macht sich bemerkbar, dass sich seit den späten 1990ern bzw. 2000er Jahren eine bestimmte Tendenz abzeichnet, die u.a. auch das Konzept des Agencements aufgreift und den Fokus vermehrt auf Materie bzw. Materialität legt – die Rede ist dabei vom sog. *New Materialism*. Der »Neue Materialismus«, dessen Bewegungsfeld sich vor allem in der Tradition der *science* und *technology studies* situieren lässt (vgl. van de Tuin 2018, 277), steht dabei im Verhältnis zu einigen anderen Strömungen und Begrifflichkeiten, die sich im Kontext des sog. *material turn* verorten lassen.<sup>55</sup> Dazu gehören etwa *material feminism* (s. hierzu etwa Alaimo/Hekman 2008), *posthuman feminism* (s. Braiddotti/Hlavajova 2018), *Praxeologie* (s. hierzu Hillebrandt 2014; Schäfer 2016), *Spekulativer Konstruktivismus* (vgl. Stengers 2008), die ANT oder auch – obgleich einer unverkennbaren Ambivalenz bzw. partiellen Divergenz – die *Object Orientated Ontology*<sup>56</sup>, um nur exemplarisch einige der Ansätze zu nennen. Lassen sich die jeweiligen Strömungen dabei teils nur schwer definitorisch konturieren und trennscharf voneinander abgrenzen, zeichnen sich dennoch je unterschiedliche Gewichtungen und Fokussierungen ab, die wiederum eigene diskursive Milieus prägen. Im Kontext von posthumanistisch-kritisch-feministischen Ansätzen hat sich *New Materialism* seit um 2000 aber weitestgehend »etabliert« und diskursive Präsenz erlangt. Ist es einerseits – vor allem in Anbetracht der existierenden Strömungsverflechtungen – problematisch, würden wir von *New Materialism* als von einer homogenen und

55 In diesem Kontext lassen sich weitere *turns* nennen, wie z.B. der *ontological turn*. Siehe hierzu etwa Heywood 2017 oder McNeil 2010. Pia Garske geht außerdem auf den sog. *naturalistic turn* ein (vgl. Garske 2014). Siehe hierzu auch Gunnarsson 2013. Diskutiert wird außerdem, wie z.B. Susanne Lettow in ihrem Artikel herausstellt (vgl. Lettow 2017), das Verhältnis zwischen *New Materialism* und *Historical Materialism*.

56 Zum Verhältnis zwischen *New Materialism* und OOO s. etwa Leach 2016. Für weitere Ausführungen s. außerdem das Kap. »Objekt\_Konfigurieren«.

klar abgrenzbaren Strömung sprechen<sup>57</sup>, lassen sich andererseits einige Punkte anführen, die die unterschiedlichen Ansätze auszeichnen und einen (s. hierzu Goll et al. 2014). Im Kontext des Poststrukturalismus, Posthumanismus und der (feministischen) Wissenschaftstheorie verortet, lässt sich *New Materialism* in seiner Hinwendung zum Material sehen, mit der zugleich eine Verschiebung bzw. ein erneutes Reflektieren von Mechanismen von Wissens- und Bedeutungsproduktion einhergehen. Was *New Materialism*, grobmaschig formuliert, auszeichnet, ist das Bestreben, eine Perspektive aufzuzeigen, die den Menschen dezentriert und es auf diese Weise vermag, weitere ›Akteure‹ und Prozesse ins Blickfeld zu rücken. In ihrer Einführung zum Band »New Materialism. Ontology, Agency, and Politics« (2010) stellen Diana Coole und Samantha Frost vor allem heraus, dass *New Materialism* bestrebt sei, die Produktivität und Widerständigkeit von Materie zu betonen (vgl. Coole/Frost 2010, 7).

Wie Iris van der Tuin in ihrem Beitrag »Neo/New Materialism« im *Posthuman Glossary* (2018) beschreibt, gestalte sich *New Materialism* als »a research methodology for the non-dualistic study of the world within, beside and among us, the world that precedes, includes and exceeds us« (van de Tuin 2018, 277). Folglich gehe damit ein nicht-dualistisches Verständnis von der Umwelt einher, das nicht in solchen dichotomen Verhältnissen wie Materie-Bedeutung, Körper-Geist, Natur-Kultur aufgehe (vgl. ebd.), sondern stattdessen einen prozessontologischen Ansatz befürworte, der ein materialisiertes und materialisierendes Werden in den Fokus rücke. So spricht etwa Jane Bennett in ihrer Monografie »Vibrant Matter. A Political Ecology of Things« (2010), als eine der »prominenteren« Vertreter:innen des *New Materialism*, von ihrem Ziel, »to theorize a materiality that is as much force as entity, as much energy as matter, as much intensity as extension« (Bennett 2010, 20). Die ›thing-power‹,

57 Innerhalb des *New Materialism* lassen sich ebenfalls Positionen anführen, die in einigen Punkten stark divergieren und teils, wie z.B. Pia Garske (2014) und Iris van der Tuin (2018) in ihren Artikeln deutlich machen, zu Konfliktmomenten werden. Hierzu gehört etwa auch die Frage nach dem Verhältnis zum sog. *linguistic turn*. So bezeichnet van der Tuin es in ihrem Beitrag als stark reduktionistisch, *New Materialism* lediglich als eine kritische Antwort auf den *linguistic turn* zu sehen (vgl. van der Tuin 2018, 277) und verweist dabei auf Vicky Kirby und ihre neomaterialistische Theorie von ›embodied subjectivity‹ (vgl. Kirby 1997), in der sich Kirby u.a. mit Ferdinand de Saussure auseinandersetzt (vgl. van der Tuin 2018, 277). Garske geht in diesem Kontext außerdem explizit auf Divergenzen zwischen Karen Barad und Elisabeth Grozs ein, denn Letztere sei »mit Inhalten ihrer früheren Arbeiten zu französischer poststrukturalistischer/feministischer Theorie dem Referenz- und Theoriekorpus des ›linguistic turn‹ durchaus selbst zurechenbar.« (Garske 2014, 114) Barad machte ihre Position wiederum in ihrer seitdem viel zitierten ›Gegenüberstellung‹ von Sprache und Materie deutlich: »Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter.« (Barad 2003, 801) Verwiesen sei außerdem auf den Artikel von Sara Ahmed, der eine gewichtige Spaltung der Denkbewegung des *New Materialism* initiierte (vgl. van der Tuin 2018, 278; Ahmed 2008).

für die sich Bennett in ihrem Ansatz ausspricht, impliziert vor allem eine Abkehr vom Verständnis von Dingen als von präexistenten, stabilen, abgetrennt-autonomen Entitäten, sondern betont ihre verteilte *Agency*: »[A]n actant never really acts alone. Its efficacy or agency always depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces.« (Ebd., 21) In ihren Überlegungen greift Bennett aber auch explizit den Begriff des *Agencements* auf und spricht von einer »*agentic assemblage*« (ebd.), mit der zugleich einige paradigmatische Fragen einhergehen:

»How does the agency of assemblages compare to more familiar theories of action, such as those centered around human will or intentionality, or around intersubjectivity, or around (human) social, economic, or discursive structures? And how would an understanding of agency as a confederation of human and nonhuman elements alter established notions of moral responsibility and political accountability?« (Ebd.)

Karen Barad schlägt in ihrer Monografie »Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken« (2012) wiederum einen »*posthumanistischen, performativen*« Ansatz zum Verständnis technisch-wissenschaftlicher und anderer natürlich-kultureller Praktiken vor, der insbesondere die dynamische Kraft der Materie anerkennt und berücksichtigt« (Barad 2012, 11f.). Materie sei demnach »weder fest und gegeben noch das bloße Endergebnis verschiedener Prozesse. Materie wird produziert und ist produktiv, sie wird erzeugt und ist zeugungsfähig. Materie ist ein Agens und kein festes Wesen oder eine Eigenschaft von Dingen.« (Ebd., 14f.) Mit jenem performativen, prozesshaften und »aktivitätsbetonenden« Ansatz geht einher, dass Phänomene nicht lediglich präexistieren und dann die entstehenden Beziehungskonstellationen auf ihre Weise prägen, sondern selbst aus Konfigurationen – aus »Intraaktionen« – resultieren: »Relata existieren nicht schon vor den Relationen; vielmehr entstehen Relata-in-Phänomenen durch spezifische Intraaktionen.« (Ebd., 20) Dabei wird Intraaktion von Barad als ein terminologischer Gegensatz von Interaktion beschrieben, die ihrerseits »die gängige Existenz von unabhängigen Entitäten und Relata voraussetzt« (ebd., 19). Barads Ansatz lehnt folglich die »repräsentationalistische Fixierung auf Wörter und Dinge« (ebd., 18) ab und begreift Phänomene im Sinne einer »*ontologische[n] Unzertrennlichkeit/Verschränkung*« intraagierender »Agentien« (*agencies*)« (ebd., 19). Statt eines Repräsentations- und eines Korrespondenzverhältnisses vollziehen sich folglich sog. »agentielle Schnitte«, aus denen Phänomene resultieren (können) (vgl. ebd., 20). Zusammengefasst gesprochen werden Phänomene also »durch komplexe Handlungsintraaktionen mehrerer materiell-diskursiver Praktiken oder Apparate der Produktion von Körpern hervorgebracht« (ebd., 21), wobei Apparate als »spezifische materielle (Re-)Konfigurationen der Welt [verstanden werden,] [...] die

sich materialisieren und Relevanz erlangen« (ebd.). Phänomene müssen demzufolge stabilisiert werden (vgl. ebd., 28) und Bedeutung gestalte sich als eine »fortlaufende Leistung der Welt« (ebd., 36), eine fortlaufende Materialisierung (vgl. ebd., 40), die aber immer schon diskursiv sei (vgl. ebd., 41).<sup>58</sup> Von Unterschieden zu sprechen, impliziere demzufolge, die Aufmerksamkeit auch hier auf ihre Produktion – auf die Schnitte – zu lenken: »diejenigen Unterschiede, die bedeutsam werden, erlangen ihre Bedeutsamkeit durch die iterative Produktion verschiedener Unterschiede« (ebd., 15). Mit ihrem Ansatz hebt Barad demzufolge ein Verständnis von Materialität hervor, das Materie nicht als feste Substanz, sondern ein »intraaktives Werden«, eine »dynamische Artikulation/Konfiguration der Welt« (ebd., 41) begreift und betont damit einen der besonders gewichtigen Anknüpfungspunkte des *New Materialism*.<sup>59</sup> Bieten die Ansätze des *New Materialism* und damit einhergehend das Denken von ›flachen Ontologien‹ (vgl. Schatzki 2016) sowie das ›Spekulative‹, in dessen Nicht-Abgeschlossenheit gerade die Chance für Dynamik und das Nicht-Dogmatische gesehen werden kann<sup>60</sup>, einige produktive Momente und Verschiebungen, gehen damit zugleich, wie bereits angedeutet, einige Punkte einher, die durchaus in ihren Konsequenzen reflektiert werden müssen und bereits einige kritische Relektüren erfahren haben (s. hierzu Sullivan 2012).

Ohne an dieser Stelle eine Diskussion kritischer Stimmen entfalten zu können, sei aber, zumindest in sehr verkürzter Form, ein Punkt angesprochen, der vor allem die Frage nach Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht betrifft und damit die ethisch-politische Dimension des Ansatzes befragt. Wie etwa Garske in ihrem Artikel »What's the ›matter‹? Der Materialitätsbegriff des ›New Materialism‹ und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit« (2014) problematisiert, muss die radikal verteilt gedachte Möglichkeit von Verantwortung, wie diese u.a. Karen Barad vorstellt, im Hinblick auf ihre Konsequenzen befragt werden. Im

58 Bennett bezieht sich des Weiteren auf Hannah Arendts Unterscheidung zwischen ›cause‹ und ›origin‹: »A cause is a singular, stable, and masterful initiator of effects, while an origin is a complex, mobile, and heteronomous enjoiner of forces [...]« (Bennett 2010, 33f.) Van der Tuin spricht wiederum von ›conclusions‹ und sieht darin, in Anlehnung an Bergson, »unstoppable creative evolution« (van der Tuin 2018, 277).

59 Im Zuge der Betonung einer konfiguralen Verflechtung zwischen Ethik, Ontologie und Epistemologie entwickelt Barad einen Ansatz der ›Ethico-onto-epistemology‹ (vgl. Barad 2012b, 52).

60 Siehe hierzu etwa den Artikel »Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis« (2013), von Andreas Folkers, der das Produktive bzw. das ›Neue‹ am *New Materialism* wie folgt auslegt: »Neu ist der neue Materialismus dann nicht darin, dass er eine neue Vision der Gesellschaft hat, sondern darin, dass er auf das Neue, das Ankommende gefasst ist. In dieser spekulativen Haltung liegt das politisch wichtige Moment des neuen Materialismus.« (Folkers 2016, 31)

Zuge dessen konstatiert Garske, dass *New Materialism* insbesondere für »Perspektiven, die diese Theorie für konkretes politisches Handeln nutzbar machen und dabei kritisch befragen wollen, [...] nicht (problemlos) anschlussfähig zu sein« scheine (Garske 2014, 118).<sup>61</sup> Garske beklagt folglich die Ortlosigkeit und dadurch auch eine Totalisierung des Barad'schen Verantwortungsbegriffs, denn die gewissermaßen unbegrenzten Möglichkeiten von Intraaktion lassen kaum eine Adressierbarkeit zu (vgl. ebd., 123). Ein weiterer, wesentlicher Punkt, auf den wir im Verlaufe der Arbeit immer wieder zu sprechen kommen, betrifft außerdem die Frage nach einer Symmetrisierung, die sich im Zuge des *New Materialism* vollzieht und – zunächst sehr grob gesprochen – das Verhältnis zwischen belebter und unbelebter Materie ins Auge fasst. Diesen Punkt spricht auch Garske an: »Diese Gleichstellung bedeutet zugleich, dass theoretisch nicht mehr zwischen zielgerichteten, intentionalen Handlungen [und] (sic!) kontingenten Ereignissen [...] unterschieden werden kann.« (Ebd., 125)<sup>62</sup> Die u.a. von Barad entwickelte ethisch-ontologisch-epistemologische Denkweise muss folglich insofern weitergedacht werden, als die Frage der Unterscheidbarkeit und Möglichkeit von Verantwortung aufs Neue gestellt werden kann. So gesehen muss die Auseinandersetzung weitergehen und schließlich das Geworden-Sein kritisch reflektieren im Hinblick auf die Frage nach Differenzen und ethisch-politischen Effekten und Bedingungen. Ein solches Reflektieren im Kontext von Ausstellungen bietet uns deshalb – so der Ansatz – das Agencement.

Aus den angeführten Überlegungen ergeben sich für uns Fragen im Hinblick darauf, was es nach sich zieht, im Kontext von Kunstausstellungen über Materiali-

61 In ihren Überlegungen schlägt Garske vor *New Materialism* durch stärker bzw. »anders« an Marx orientierte Ansätze zu kontrastieren und plädiert »für einen aktualisierten gesellschaftstheoretisch fundierten Materialismus« (ebd., 113). In Bezug auf Barads Konzeption führt sie des Weiteren aus: »Auch bei der Lektüre von Barad stellt sich die Frage, wie ein Handeln, das auf Ziele ausgerichtet ist, die eine konkrete Situation bzw. eine momentane Intraaktion innerhalb eines Phänomens überschreiten (z.B. Befreiung, Gleichberechtigung, die Abschaffung von Zwang), in ihrem Gedankengebäude Platz findet. [...] Eben das Bestreben, über unmittelbar sichtbare Phänomene hinaus gesellschaftliche Strukturen sichtbar und änderbar zu machen und einzelne Handlungen nicht isoliert, sondern in ihrer gesellschaftlichen Kontextualität zu verstehen, ist aber ein Kernbestandteil kritisch-materialistischer, an Marx orientierter Analyse.« (Ebd., 119)

62 Hier fokussiert Garske einen von ihr herausgestellten Gegensatz zwischen Barad'schem und Marx'schem Verständnis von Materialismus: »Marx begreift menschliche Tätigkeit als »gegenständliche«, die mit Materie – um an diesem Punkt mit Barad zu sprechen – intraagiert. Der Unterschied zu Barad ist aber, dass mit Marx diese »Intraaktion«, ihre Entstehung und ihre Folgen, aus der Perspektive von Menschen und der (ungleichen) Verhältnisse zwischen ihnen betrachtet werden können.« (Ebd.) Garske führt weiter aus: »Marx selbst verwendet den Begriff des »Historischen Materialismus« nicht, sondern erst Engels in seiner »Einleitung [zur englischen Ausgabe (1892) der »Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft«]« (Engels 1972).« (Ebd., 125)

tät zu sprechen. Lässt sich, großschrittig betrachtet, seit etwa den 1960ern Jahren ohnehin ein explizites Umdenken und Umkonnotieren des Materiellen in der Kunst markieren (vgl. Rübel et al. 2017; ders. 2012), macht sich spätestens seit um 2000 eine Hinwendung zur Materialität im neomaterialistischen Sinne bemerkbar, die die aktive Eigensinnigkeit des Materials, aber auch eine Dezentrierung der Figur des Menschen als des ›formgebenden‹ und somit auch Bedeutung generierenden ›Schöpfers‹ kritisch reflektiert. Diese Tendenzen machen sich einerseits in kunsttheoretischen Überlegungen sichtbar, die von immer stärker rezipierten posthumanistischen Ansätzen zeugen, der Verbreitung des Agency-Begriffs (vgl. z.B. Grave et al. 2018) oder z.B. auch dem Präsent-Werden der Bildaktttheorie (vgl. Bredekamp 2015)<sup>63</sup>, die schließlich auch vorschlägt, die materielle Ebene ›ernst‹ zu nehmen und Handlung in einem weder metaphorischen noch animistischen Sinne dem Bild zuzusprechen.<sup>64</sup> Andererseits werden jene Tendenzen sowohl auf der Ebene der Kunstproduktion als auch deren Zeigemodalitäten, d.h. auch in Ausstellungskonzepten spürbar. Die Ebene der Kunstproduktion macht sich allem voran in künstlerischen Ansätzen bemerkbar, die explizit Materialprozesse fokussieren und vermehrt Fragen nach geteilter respektive kollektiver und u.a. ›nicht-menschlicher‹ Autor:innenschaft aufwerfen (z.B. Pierre Huyghe *After ALife Ahead*) (s. Kap. \*Setting\_Verräumlichen\*). Auf der Ebene von Ausstellungskonzeptionen macht sich die thematische Präsenz von Neomaterialismus zum einen in einer teils diskursanalytischen und reflektierenden Herangehensweise (wie z.B. bei der *documenta* 13; vgl. Barad 2012a), zum anderen aber auch in den eigenen Versuchen, das Ausstellen als ein materielles Versammeln zu begreifen (wie es etwa für »Down to Earth« festgehalten werden kann). Bei all den Ansätzen und Ausführungen wird deutlich, dass die Ebene des Materiellen nicht lediglich von feststehenden Positionen ausgehen kann, weil Materialien und Materialprozesse in Milieus bzw. als Milieus ins Blickfeld rücken müssen, was nun im weiteren Verlauf im Sinne einer materialökologischen Betrachtung herausgestellt wird.

In seinem Text »Toward an Ecology of Materials« (2012) setzt sich Tim Ingold mit der Frage nach Materialität bzw. Materialien auseinander und schlägt dabei einen ›materiell-ökologischen‹ Ansatz vor. Geknüpft an den sog. ›material culture turn‹, der als Phänomen Ende der 1970er Jahre verortet wird (vgl. Ingold 2012, 428), konstatiert Ingold eine Polarisierung zwischen zwei akademischen Feldern – »ecological anthropology and material culture studies« (ebd.) – und wirft dabei die Frage auf, weshalb diese, trotz einer im Laufe der letzten Jahrzehnte zu verzeichnenden Relativierungen der eigenen Positionen und den damit einhergehenden Kompatibili-

63 Eine weitergreifende Diskussion des Bildakts findet außerdem im Kapitel \*Präsenz\_Erscheinen\* im Kontext des herausgearbeiteten Ansatzes des Ausstellungsakts statt.

64 Siehe hierzu des Weiteren Publikationen im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs »Materialität und Produktion« (vgl. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2021a).



tätspotentialen, es bislang zu keiner Annäherung gebracht haben. Auf diese Frage hin zeichnet Ingolds Text drei Antworten vor:

»First, material culture studies continue to operate with a conception of the material world, and of the nonhuman, that focuses on the artifactual domain at the expense of living organisms. Second, the prevailing emphasis on materiality obstructs our understanding of the fields of force and circulations of materials that actually give rise to things and that are constitutive of the web of life. And third, once things have been cut off from their source of vitality in flows of energy and materials, their generation, liveliness, and capacities for perception and response are stopped up.« (Ebd.)

Ingolds Ansatz besteht folglich darin, den Fokus auf die »active materials that compose the lifeworld« (ebd., 429) zu setzen. Zunächst stellt Ingold dabei heraus, dass es ein Irrtum wäre zu glauben, dass es eine Zeit gegeben habe, in der wir nicht in einer Beziehung mit Artefakten stünden. Dies treffe dabei sowohl auf die Menschen, als auch auf die ›Non-Humans‹ zu (vgl. ebd.).<sup>65</sup> Der Unterschied läge lediglich darin, welche ›Non-Humans‹ und auf welche Weise diese die jeweilige Bildfläche betreten, denn während manche ›neu‹ in den Fokus rücken, geben andere wiederum ihre Positionen auf bzw. verschwinden (vgl. ebd., 430). Als einen besonders problematischen Punkt im Hinblick auf das Bestreben des ›Ins-Bild-Holens‹ des Non-Humans stellt Ingold jedoch die Thematik der Symmetrisierung heraus, die den meisten der Ansätze innewohne:

»With its geometrical connotations, the concept of symmetry is less than apposite, since precisely what is *not* implied is a relation between terms that are equal and opposite. [...] What is most remarkable about this principle of symmetry, however, is that it rests on a claim to human exceptionalism, along with a vision of progress from the animal to the human and from the hunting and gathering of our earliest ancestors to modern industrial society, which could have come straight out of the nineteenth century. Paradoxically, an approach that deontologizes the division between the human and the nonhuman and that establishes in its place a level playing field is justified on the grounds that in the manner of their engagement with material things and in the progressive history of this engagement human beings are fundamentally different from all other living kinds. Hardly could a symmetrical approach rest on a more asymmetrical foundation!« (Ebd., 430f.)

---

65 Im Zuge seiner Argumentation führt Ingold Michel Serres an: »The only assignable difference between animal societies and our own resides ... in the emergence of objects. Our relationships, social bonds, would be as airy as clouds were there only contracts between subjects. In fact, the object, specific to the Hominidae, stabilizes our relationships. [...]« (Serres 1995, 87; zit.n. Ingold 2012, 429)

Das Problem zeige sich außerdem auf der Ebene dessen, welcher Status etwa Tieren oder Pflanzen zukomme – nämlich der des Quasi-Humanen oder von Pseudo-Objekten (vgl. ebd., 431). Auch stelle sich die Frage nach dem Status im Hinblick darauf, dass Material schlicht mit Artefakten gleichgesetzt werde, was eine grundlegend anthropozentristische Reduktion beinhalte. Im Anschluss an die Überlegungen von Michael B. Schiffer (vgl. Schiffer/Miller 1999) greift Ingold eine erweiterte Differenzierung auf:

»Accordingly, he [Schiffer, Anm. d. V.] expands his definition of material to encompass ›any form of matter or energy,‹ of which – apart from people – he posits two kinds. One comprises *artifacts* (things shaped or modified by human activity, including domesticated plants and animals); the other comprises *externs* – a blanket category that covers everything else that is given independently of people, including ›sunlight and clouds, wild plants and animals, rocks and minerals, and landforms.« (Ingold 2012, 431)

Demnach sollen die ›Externen‹ ebenso mitbedacht werden, jedoch »not just as a residue, but as the fundamental conditions for life – including, but not exclusive to, human life« (ebd.). Um folglich *material culture studies* und *ecological anthropology* wieder zusammenzubringen, gelte es:

»[...] to reverse the assimilation of living nonhuman organisms to pseudoartifacts, by raising artifacts to the status of things that, similarly to organisms, both grow and are grown. To do this, however, requires a change of focus, from the ›objectness‹ of things to the material flows and formative processes wherein they come into being. It means to think of making as a process of growth, or ontogenesis.« (Ebd.)

Auf diese Weise kehrt Ingold explizit zu der Frage, was überhaupt damit gemeint sei, wenn von einer materiellen Welt oder Materialität gesprochen werde, was sich schließlich in einer Duplizität des Verständnisses zeigt:

»In every case, there seem to be two sides to materiality. On one side is the brute materiality or ›hard physicality‹ [...] of the world's ›material character‹; on the other side is the socially and historically situated agency of human beings who, in appropriating this physicality for their purposes, project on it both design and meaning in the conversion of naturally given raw material into the finished forms of artifacts.« (Ebd., 432)<sup>66</sup>

66 Ingold bezieht sich hier auf Olsen 2003, 88. Das Verhältnis von Materie und Form – der Aristotelische Hylemorphismus – wurde folglich in der Geschichte des modernen Denkens, so Ingold, sowohl weiter verfestigt, als auch zunehmend aus dem Gleichgewicht gebracht (vgl. ebd. 432), was sich schließlich wie folgt zusammenfassen lasse: »Culture furnishes the forms,

Mit einem Rückgriff auf Alchemie und die jener Disziplin inhärenten Unterscheidung zwischen Eigenschaften, d.h. »objektiv« messbaren Parametern und Qualitäten im Sinne von subjektiven Merkmalen (d.h. Gold könnte alles sein, was einen bestimmten Glanz mit sich bringt etc.), ruft Ingold, mit Bezug auf Deleuze und Guattari, dazu auf, die Eigenschaften nicht als Attribute zu behandeln, sondern als deren Historien (vgl. ebd., 434). Dies zieht wiederum die Verschiebung nach sich, Materialien in der Folge von Korrespondenzbeziehungen zu sehen, die nicht von präexistenten, eigenschaftsinhätierenden Substanzen ausgehen:

»Materials are ineffable. They cannot be pinned down in terms of established concepts or categories. To describe any material is to pose a riddle, whose answer can be discovered only through observation and engagement with what is there. To know materials, we have to follow them – to »follow the matter-flow as pure productivity« – as artisans have always done [...]. Their every technical gesture is a question, to which the material responds according to its bent. In following their materials, practitioners do not so much interact as co-respond with them [...]. Production, then, is a process of *correspondence*: not the imposition of preconceived form on raw material substance, but the drawing out or bringing forth of potentials immanent in a world of becoming [...].« (Ebd., 435; vgl. Deleuze/Guattari 2004, 454; Ingold 2011a, 6; Ingold 2011b, 10)

In der Betonung der Vitalität des Materials und der daraus resultierenden Notwendigkeit diesem zu folgen – d.h. um das Benennbar machen zu können, was der Text als Korrespondenz herausstellt – schlägt Ingold vor, statt von einem Netzwerk, von einem »*meshwork*« zu sprechen<sup>67</sup>:

nature the materials; in the superimposition of the one upon the other, human beings create the material culture with which, to an ever-increasing extent, they surround themselves.« (Ebd. 432) Als eine Position, die jene Orientierung an den Hylemorphismus radikal in Frage gestellt hat, lässt sich etwa die von Simondon anführen. Simondons Postulat der Individuation zufolge müsse die Erzeugung der Dinge als ein Prozess der Ontogenese begriffen werden, was zugleich eine formgebende Aktivität der Materie voraussetzt (vgl. ebd. 433). So verweist Ingold auf die Pointierung, die Deleuze und Guattari im Hinblick auf die Frage nach Materialität/Materie-Form in »Tausend Plateaus« (Deleuze/Guattari 2004, 451f.) aufwerfen: »The trouble with the matter-form model, argue Deleuze & Guattari [...], is that in assuming »a fixed form and a matter deemed homogeneous« it fails to acknowledge, on the one hand, the variability of matter – its tensions and elasticities, lines of flow and resistances – and, on the other hand, the conformations and deformations to which these modulations give rise. Whenever we encounter matter, Deleuze & Guattari [...] insist, »it is matter in movement, in flux, in variation,« with the consequence that »this matter-flow can only be followed.« (Ebd. 433) Siehe hierzu außerdem den Begriff der Überfahrt bei Étienne Souriau (Stengers/Latour 2015 sowie Souriau 2015a).

67 Siehe hierzu Timothy Mortons Ausführung zum Begriff »*mesh*« (vgl. Morton 2010), den Morton allerdings stärker im Kontext einer *Object Oriented Ontology* entwickelt.

»Crucially, these paths of movement and lines of flow do not connect: They are not between one pre-existing entity and another but perpetually on the threshold of emergence. They are the lines along which materials flow and bodies move. Together, these entangled lines, of bodily movement and material flow, compose what I have elsewhere called the meshwork, as opposed to the network of connected entities [...]. And this meshwork – to which I return below – is nothing other than the web of life itself. To study its lines, in short, is to adumbrate an ecology of materials.« (Ingold 2012, 435)<sup>68</sup>

Ingolds Ansatz betont damit allem voran Momente des Werdens (vgl. ebd.) und regt eine Verknüpfung zwischen einem Denken an, das die Verbindungen in den Vordergrund rückt, und einem, das das Material in seiner semantischen Fluidität ernst nimmt:

»With Barad [...], it has been to give ›matter its due as an active participant in the world's becoming.‹ What perdure are the materials of life, not the more or less solid and inertial forms they throw up. Artifacts and monuments are the cast-offs of history, but materials, to recall Barad's [...] summation, are ›ongoing historicity.‹ Materials are not *in* time; they are the stuff of time itself.« (Ebd., 439; vgl. Barad 2003, 803; 821)

Demnach seien auch Dinge nie abgeschlossen, was Ingold letztlich dazu führt, von einem ›Leck‹ zu sprechen, von ›leaky things‹ (Ingold 2012, 438).<sup>69</sup> Die prozessuale

68 Im Zuge dessen markiert Ingold eine gewichtige Differenz bzw. Diskrepanz zwischen seinem Konzept des ›meshworks‹ und dem Netzwerk nach Bruno Latour (und kontrastiert damit SPIDER durch Latour'sche ANT), denn Letztere lasse jenes dynamische Werden außen vor: »Latour's nonhumans, however, are resolutely inanimate. What draws them together are not trails of movement or growth, or of perception and response, but mutual, interactive effects in a network of effects that comprises the overall field of action. This is why Latour's political ecology fails as *ecology*. Although purporting to merge the politics traditionally reserved for human society with the ecology once limited to entities deemed natural into a single field of negotiation and contestation, it instead offers no more than a skeleton of the affairs of real human and nonhuman organisms, bound as they are within a web of life.[...] This is precisely what distinguishes the ›network‹ of Latourian Actor Network Theory (ANT) from the ›meshwork‹ of my own account, and which I have introduced under the contrasting acronym of SPIDER – standing for Skilled Practice Involves Developmentally Embodied Responsiveness [...].« (Ebd., 436f.)

69 Jener Ansatz korrespondiert wiederum mit einem enaktivistischen Körper- bzw. Kognitionsansatz (vgl. ebd.). Demzufolge seien es nicht nur die Dinge, die sich durch ihre ›Leakiness‹ auszeichnen. So zieht Ingold Andy Clarks' (vgl. Clark 1997, 53) und Andrew Jones' (vgl. Jones 2007, 255) Überlegungen heran, die jeweils in Anlehnung an Gregory Bateson von einem *extended mind* sprechen: »In a nutshell, the theory postulates that the mind, far from being co-extensive with the brain, routinely spills out into the environment, enlisting all manner of extrasomatic objects and artifacts in the conduct of its operations. It, too, is a ›leaky organ‹

Korrespondenz bzw. die Responsivität, die Ingold in seinem Ansatz stark macht, initiiert folglich eine grundlegende Verschiebung in Hinblick auf Materialien und Materialität, denn in der künstlerischen Praxis wie Theorie gehe es nicht darum, »über« das Material zu verhandeln, sondern »daraus« (oder, stärker mit Nancy<sup>70</sup> und Haraway<sup>71</sup> gesprochen, *mit* Materialien zu denken).<sup>72</sup> Der Ansatz einer Ökologie von Materialien kann demzufolge in dem Sinne verstanden und fruchtbar gemacht werden, dass nicht lediglich das Versammelt-Werden von Entitäten bzw. Artefakten jeglicher Art im Fokus steht, sondern dass Prozesse bzw. Formationen des Material-Werdens selbst – als »*meshwork*« – sichtbar (und handelnd) werden, und zwar in einer besonderen Berücksichtigung von materiellen Dynamiken und sich ereignenden und formierenden Eigenschaften (die wiederum *qua* ihrer Aktivitäten Metastabilisierungen erfahren).

Versuchen wir etwa die Ausstellung »Down to Earth« als *meshwork* statt eines Netzwerks zu »diagrammatisieren«, dann verlagert sich der Fokus von »isolierbaren« Entitäten wie der Klimaanlage oder dem Begleitheft hin zu Materialprozessen, zum Wasser der *Berliner Pfütze (Neukölln)*, das immer wieder verdunstet, zu den Erdklumpen von *Absorption*, die sich den Spatenstichen widersetzen und dadurch stetig die Situationen mittransformieren, immer wieder andere Körperbewegungen und Körperhaltungen produzieren, andere Praktiken verlangen. Verstehen wir das Material folglich, wie Ingold es vorschlägt, als »matter considered in respect of its occurrence in processes of flow and transformation« (ebd., 439), dann ergibt sich für uns daraus

---

[...] that mingles with the world in the conduct of its operations. Thanks to this leakage, the world becomes a kind of ›distributed mind‹ [...].« (Ingold 2012, 438)

- 70 Nancy schlägt einen höchst spannungsgeladenen Begriff der Struktion vor, den er wie folgt beschreibt: »What I am calling here ›struction‹ would be the state of the ›with‹ deprived of the value of sharing, bringing into play only simple contiguity and its contingency. It may be, to take back the terms that Heidegger wants to distinguish in his approach to the ›with‹ (the mit in the Mitdasein as the ontological constitution of the existent), a ›with‹ that is uniquely categorial and not existential: the pure and simple juxtaposition that does not make sense.« (Nancy 2013, 5)

- 71 Haraway spricht etwa von einem *Becoming-With* (vgl. Haraway 2016, 16).

- 72 In jener ko-responsiven Bewegung sieht Ingold vor allem eine Verknüpfung zu Merleau-Ponty (vgl. Merleau-Ponty 1968, 138ff.): »In a sentient world, by contrast, things open up to the perceiver even as perceivers open up to them, becoming mutually entangled in that skein of movement and affect which Merleau-Ponty [...] famously called ›the flesh‹, but which I have characterized, more accurately I think, as the meshwork. In the meshwork, the ›flesh‹ of phenomenology is unified with the ›web of life‹ of ecology. Thanks to their entanglement in the meshwork, my seeing things is the way things see through me, my hearing them is the way they hear through me, my feeling them is the way they feel through me. By way of perception, the world ›coils over‹ [...] upon itself: The sensible becomes sentient, and vice versa.« (Ebd., 437) Siehe hierzu auch Kap. \*Körper\_Hervorbringen\*.

die Chance, eine Sensitivität für Prozesse zu entwickeln, d.h. nicht lediglich ›inventurhaft‹ Entitäten ins Blickfeld zu rücken, sondern nach ihrem Werden zu fragen, nach Aktivitäten und Widerständen, nach Momenten von wechselseitigen Hervorbringungen und Praktiken.<sup>73</sup>

## Ökologien von Praktiken

In ihren »Introductory notes on an ecology of practices«<sup>74</sup> (2005) beschäftigt sich Isabelle Stengers mit der Thematik der ›Ungleichberechtigung‹ von verschiedenen Disziplinen bzw. Feldern ›angehörenden‹ Praktiken. Im Zuge dessen konstatiert sie eine ausschließende Logik, die bestimmte Praktiken für etabliert und damit auch für ›wahr‹ erklärt, und anderen wiederum ihre Wirkmächtigkeit abspricht, wie dies etwa – wie Stengers als ihr Ausgangsbeispiel aufgreift – für die Physik im Kontrast zur Magie gelte. Ausgehend von ihren Beobachtungen im Kontext der Physik und deren mit bestimmten Normativen verknüpften Geltungsansprüchen, schlägt Stengers vor, den Fokus auf die jeweiligen Praktiken zu lenken, ohne diese *per se* in eine Logik des ›Entweder bist du für oder gegen uns‹ zu überführen. Folglich gehe es um

»[...] the demand that no practice be defined as ›like any other‹, just as no living species is like any other. Approaching a practice then means approaching it as it diverges, that is, feeling its borders, experimenting with the questions which practitioners may accept as relevant, even if they are not their own questions, rather than posing insulting questions that would lead them to mobilise and transform the border into a defence against their outside.« (Stengers 2005, 184)

Im Zuge dessen entwickelt Stengers eine Ökologie der Praktiken, die sie als ein Tool begreift. Zugleich stellt sie den Punkt heraus, dass Tools sich nie als neutral erweisen und schließlich sowohl Situationen generieren, als auch von Situationen selbst hervorgebracht werden:

»What I call an ecology of practice is a tool for thinking through what is happening, and a tool is never neutral. A tool can be passed from hand to hand, but each time the gesture of taking it in hand will be a particular one – the tool is not a general means, defined as adequate for a set of particular aims, potentially including

73 Siehe für eine weitere Auseinandersetzung etwa den Begriff der ›mutual inclusion‹ bei Brian Massumi (vgl. Massumi 2014).

74 Der Text wird als ein Kommentar zu Brian Massumi gerahmt: »Prepared for an ANU Humanities Research Centre Symposium in early August 2003, these notes may be considered as a comment on Brian Massumi's proposition that ›a political ecology would be a social technology of belonging, assuming coexistence and co-becoming as the habitat of practices.« (Stengers 2005, 183)

the one of the person who is taking it, and it does not entail a judgement on the situation as justifying its use. Borrowing Alfred North Whitehead's word, I would speak of a decision, more precisely a decision without a decision-maker which is making the maker. Here the gesture of taking in hand is not justified by, but both producing and produced by, the relationship of relevance between the situation and the tool.« (Ebd., 185)

Folgen wir jenem ökologischen Verständnis weiter, dann stabilisiert sich darin ein bestimmter Begriff von Macht, und zwar Macht im Sinne einer situationsbezogenen und generierenden Aktualisierung (vgl. ebd.). Machtverhältnisse, Tools und Situationen seien demzufolge nicht lediglich ›da‹ und interagieren miteinander, sondern bilden ein intrakomplexes Bündel: »An ecology of practices does not have any ambition to describe practices ›as they are‹; it resists the master word of a progress that would justify their destruction. It aims at the construction of new ›practical identities‹ for practices, that is, new possibilities for them to be present, or in other words to connect« (ebd., 186). Die von Stengers beschriebene Ökologie von Praktiken setzt also an einem Punkt an, der das prozessuale Aufeinander-Einstimmen in den Fokus rückt. Damit lässt sich eine Verknüpfung zu dem nachzeichnen, was auch Simondon in seinen Überlegungen im Hinblick auf sog. ›assozierte Milieus‹ herausarbeitet (vgl. Simondon 2012, 58). Die Nähe zum Begriff des Milieus macht auch Stengers in ihrem Ansatz explizit, jedoch zunächst in primärer Anbindung an Deleuzes Überlegungen:

»An ecology of practices may be an instance of what Gilles Deleuze called ›thinking par le milieu‹, using the French double meaning of milieu, both the middle and the surroundings or habitat. ›Through the middle‹ would mean without grounding definitions or an ideal horizon. ›With the surroundings‹ would mean that no theory gives you the power to disentangle something from its particular surroundings, that is, to go beyond the particular towards something we would be able to recognise and grasp in spite of particular appearances.« (Ebd., 187)

Der Konnotation des Begriffs des Milieus zufolge müsse Ökologie also als eine »etho-ecology« (ebd.) verstanden werden, denn jegliche Phänomene müssen in Abhängigkeit von ihrer Umgebung gedacht werden, ohne dabei jedoch gänzlich die Macht in die Umwelt verlagert zu begreifen (vgl. ebd.).<sup>75</sup>

75 Nicht außer Acht gelassen werden darf in Stengers Überlegungen auch der primäre politische Impetus, der den Ansätzen inhäriert. So differenziert Stengers zwischen einem ›major key‹, der bestimmte kapitalistische Logiken und Konzepte reproduziert und demnach etwa Fortschrittsnarrationen folgt, sowie einem ›minor key‹, der sich jener Logiken und teils Instrumentalisierungen zu entziehen vermag. Die Ökologie von Praktiken funktioniere, Stengers zufolge, im Modus eines ›minor key‹ (vgl. ebd., 186), was jedoch nicht bedeute, den ›major key‹ als seinen Kontrahänten lediglich zu vermeiden (vgl. ebd., 186f.). Stengers führt weiter aus:



Ein weiterer entscheidender Ansatz, den die Überlegungen liefern, macht sich in dem bemerkbar, was Stengers als »[s]ocial technology of belonging« (ebd., 189) bezeichnet: »Because of the fact I belong, I am able to do what I would not be able to do otherwise. In other words, addressing people as they belong means addressing them in the terms which Bruno Latour called ›attachments‹.« (Ebd.) Die Betonung des ›Angehörens‹ oder der Zugehörigkeit bzw. das Fokussieren der Technologien, die jenes Angehören überhaupt erst realisieren bzw. initiieren, ermöglicht einen Ansatz, der Adressierbarkeit wieder explizit zu machen erlaubt.<sup>76</sup> Schauen wir uns also konkrete Ausstellungssituationen an, dann sind wir damit in der Lage, die Frage aufzuwerfen, wer/was und in welcher Form/Formation mit ›von der Partie‹ ist und welche situativen Dynamiken und Konfigurationen dazu geführt haben, dass bestimmte Entitäten mit zur Ausstellung ›gehören‹, während andere ›herausfallen‹. In Anknüpfung an Foucault wird es folglich möglich, die Frage nach Diskursivität und Macht<sup>77</sup> aufzuwerfen, diese zugleich aber in einem konkret-materiellen Sinne zu verhandeln, die auch das Non-Humane in den Blick nimmt, ohne dabei von manifesten und präterminierenden Kausalitätslogiken auszugehen.<sup>78</sup>

»The ecology of practices is Leibnizian because, in order to address practices, we have to accept the critical test of abstaining from the powerful drug of Truth [...] either. The first point with the ecology of practices as a tool for thinking is that any tool always relates to a practice, in this case the tool relates to a practice which makes Leibniz's advice ›Dic cur hic‹ crucially relevant.« (Ebd., 188f.)

- 76 Als eine genuine Praktik der ›technology of belonging‹ kann etwa die Diplomatie benannt werden. Demzufolge gehe es um Artikulationen, die lokale Verschiebungen von Logiken und Zusammenhängen in Gang setzen (vgl. ebd., 193). Die Diplomatie kann also als eine Praktik des Verhandelns gelesen werden, die nicht auf absolute Kongruenzen aus ist, dennoch die Sicht- und Markierbarkeit von Positionen in derer Auslotung ermöglicht.
- 77 Die sozialen Technologien der Zugehörigkeit werfen folglich auch Fragen danach auf, wer/was auf welche Weise in welchem Setting eine ›Ermächtigung‹ erlangen kann und was diese wiederum nach sich zieht. Während Stengers einerseits aktiv von ›Empowerment‹ spricht, warnt sie zugleich vor dem ausufernden Gebrauch dieses Begriffs (vgl. ebd., 194). Für Stengers sei der Begriff aber in erster Linie mit dem verknüpft, was einen der ›Ausgangspunkte‹ ihrer Überlegungen im Hinblick auf Singularität von Praktiken und deren normativen Einbettungen bildet – der Frage nach Magie als Praktik bzw. Technik (vgl. ebd., 195). Magie, oder, um genauer zu sein, das Ritual weise eine transformative Macht auf, die vor allem insofern von Bedeutung sei, als es auf Verschiebungen von eigenen Aufstellungen aufmerksam mache (vgl. ebd.): »What the ritual achieves could perhaps be compared to what physicists describe as putting ›out of equilibrium‹, out of the position which allow us to speak in terms of psychology, or habits, or stakes. Not that they forget about personal stakes but because the gathering makes present – and this is what is named magic – something which transforms their relation to the stakes they have put up.« (Ebd.)
- 78 Von Bedeutung ist an dieser Stelle außerdem ein weiterer Punkt, auf den Stengers eingeht, nämlich die Unterscheidung zwischen ›belonging‹ und ›causes‹: »However, what is most important is that a technology of belonging is not a technology of causes. The point is emphatically that causes are causes for those who are obliged to think by them. Those do indeed

In ihrem Text »Wirksamkeit verpflichtet. Herausforderungen einer Ökologie der Praktiken« (2016) greifen Karin Harrasser und Katrin Solhdju den von Stengers entwickelten Ansatz weiter auf und pointieren im Zuge dessen die Konsequenzen, die ein solches Umdenken im Hinblick darauf, wie Praktiken normativ verhandelt werden, nach sich zieht. Die Forderung, die damit einhergeht, laute demnach »eine Haltung zu entwickeln, die es erlauben würde, ganz unterschiedliche Praktiken und das, was für sie auf dem Spiel steht, entsprechend den ihnen je immanenten Kriterien, entsprechend also ihrer jeweiligen Ökologie (von *oikos* = Haushalt) einzuschätzen« (Harrasser/Solhdju 2016, 75). Denn die jeweiligen Binnenlogiken sowie die »materiellen und ideellen Infrastrukturen ihrer Durchführung« (ebd.) erweisen sich insofern als »reak, als sie eine Form von Wirksamkeit produzieren:

»Wenn magische Kräfte nicht weniger real/wahr sind als die Schwerkraft – auch wenn ihre Fabrikation ganz anderen Kriterien gehorcht –, dann scheint es angebracht, unsere epistemologischen Kategorien neu zu justieren. Oder anders: Wenn Wahrheit milieuhabhängig ist, dann muss jeder epistemologischen Konzeption zwangsläufig eine Recherche in den *oikos* der je zur Disposition stehenden Praxis vorausgehen, die fragt, welches die Requisiten und Medien ihrer Wirksamkeit sind.« (Ebd.)<sup>79</sup>

Wissen impliziere und fordere demnach eine Situierung ein (vgl. ebd., 77). Sich Praktiken im ökologisch-epistemologischen Sinne anzunähern, bedeutet »das Gefüge all der Wesen greifbar werden zu lassen, von denen jemand in der Existenz gehalten wird« (ebd., 78). Dies heißt ebenfalls »jeweils adäquate Techniken [auszumachen] [...], um mit ebendiesen Wesen in einen Handel einzutreten, Verhandlungen aufzunehmen [...]« (ebd., 79).<sup>80</sup> Problematisch ist folglich, wie auch schon Stengers herausstellt, eine Art der Privilegierung von bestimmten Praktiken,

---

belong and the cause does not belong to them. Manipulation of causes is not impossible – Hitler probably did it, marketing does it everyday – but it may be precisely what technology of belonging must resist.« (Ebd. 191)

79 Ihren Ansatz der ökologischen Epistemologie verorten Harrasser und Solhdju in einer Nähe zur pragmatistischen Denktradition von William James: »Der Pragmatismus kennt »keine Dogmen und keine Vorschriften außer seiner Methode«, deren Besonderheit darin besteht, sich an die von ihr verfolgten Handlungen und deren Akteure anzuschmiegen, möglichst jeden ihrer Schritte mitzuverfolgen und deren jeweilige praktische Wirkungsmacht begrifflich zu fassen. Das aber heißt, dass die pragmatistische Recherche prinzipiell niemals zu einem endgültigen System führen kann, ja darf, müssen doch die von ihr vorgeschlagenen Begriffe ihrerseits »im Strom der Erfahrung arbeiten«, um sich als wirksam zu erweisen.« (Ebd., 76)

80 An dieser Stelle beziehen sich die beiden Autor:innen auf die ethnopsychiatrische Strategie von Tobie Nathan (vgl. Nathan 2007, 39). Der Ansatz, das Gefüge greifbar zu machen, scheint aber darüberhinausgehend auch im Kontext von Konfigurationen des Human-Non-Humanen produktiv zu sein.

die ohnehin bereits »etabliert« sind und damit einen »gesicherten« normativen Status für sich beanspruchen. Praktiken zu »ökologisieren« bedeutet aber gerade die Aufmerksamkeit für ihr Aufeinander-Einstimmen zu schärfen:

»Ökologisch ist also an Praktiken, dass sie ihre Wirkungen in einem je spezifischen Milieu entfalten. Anteil an diesem Milieu haben auch solche Agentien, die wir als Medien im engeren Sinn begreifen: materielle Vermittlungsinstanzen oder (mit Nathan und Latour gesagt) *faitiches*, gut hergestellte, wirklichkeitsgenerierende Agenten. Diese umfassen technische Infrastrukturen ebenso wie Ritualgegenstände, also alle materiellen Vermittler, die im steten Fluss der Interaktionen, Wechselwirkungen und erprobenden Handlungen einige Beziehungen stabilisieren, routinisieren, kommunizierbar und überlieferbar machen.« (Ebd., 82)

In ihren Überlegungen pointieren Harrasser und Solhdju vor allem das Verständnis von Ökologie als einem Instrument, das es ermöglicht Situationen in ihrer Singularität zu begreifen, die eine Wirksamkeit im Hinblick auf ein bestimmtes Milieu aufweisen (vgl. ebd.), womit wir erneut einen Bogen zum Begriff der Existenzweise nach Latour schlagen können, denn auch hier gilt es jede Entität, jedes Ereignis in der jeweils eigenen Weise – den jeweiligen Trajektorien zufolge – zu lesen (s. Kap. \*Objekt\_Konfigurieren\*).

Im Hinblick auf Ausstellungen wird die Produktivität der Sensibilisierung für Formationen, die im Zuge einer Ökologisierungsbewegung ins Blickfeld rücken, sehr deutlich. Sich explizit mit den jeweiligen Konfigurationen zu beschäftigen, Materialien in ihrer Eigenaktivität ernst zu nehmen, bedeutet, mit Ingold gesprochen, Materialisierungsprozesse zu befragen und schließlich, wie Stengers herausstellt, auch Praktiken aus ihrer diskursiven Rigidität herauszuholen und in aller Dynamik zu reflektieren. Und dies ist zum Teil auch das, was »Down to Earth« als Projekt initiiert: das Ernstnehmen von Materie und Materialprozessen, das Sichtbarmachen von akteuriiellen Zusammenhängen, das Hinterfragen von »eigenen« Praktiken. So evoziert beispielsweise die von Jouilia Strauss im Kontext von »Down to Earth« realisierte *Akadimia* ein ganz explizites Befragen von etablierten Wissensproduktionen und Produktionsformen, die schließlich eine Beschäftigung mit dem eigenen »Tun« sowie dessen Bedingungen anstreben (vgl. Berliner Festspiele 2020c [01:30–01:50]). Die Thematisierung von »eigenen« Praktiken wirft dabei nicht zuletzt auch die Frage nach »*technologies of belonging*«, wie Stengers es nennt, auf, und macht für uns erneut bemerkbar, dass wir es im Hinblick auf Ausstellungen schon immer auch mit Prozessen des Ausschließens und Konstituierens, des Verortens aber auch Diskursivierens zu tun haben.

In unserem Kontext dem Milieu »treu« zu sein (vgl. ebd., 86) würde folglich implizieren, die Aufmerksamkeit für die jeweiligen Praktiken des Ausstellens (des Erscheinens, des Zeigens, des Zirkulierens, des Hervorbringens etc.) zu schärfen –

im Sinne von singulären materiellen Situationen, ephemeren Formationen, von Ereignissen. Was Harrasser und Solhdju zunächst ganz allgemein fordern, nämlich: »Statt die Produktion überall gleichermaßen gültiger Resultate anzustreben, müsste eine solche Praxis rückgebunden an diejenigen/dasjenige bleiben, die ihre Hervorbringung ermöglicht haben« (ebd.), gilt deshalb umso stärker für unsere Frage nach Ausstellungen. Entscheidend ist dabei jedoch, nicht in die ›Fallen‹ etablierter Vorstellungen zu tappen. Zu einer dieser Fallen gehört dann zweifelsohne, wie Stengers, Harrasser und Solhdju mit Nachdruck zeigen, Praktiken zu normieren und nach der gleichen Schablone ›auszuwerten‹. Und eine andere Falle schleicht sich ein, wenn Praktiken im Sinne eines intendierten, menschenzentrierten, kontrollierbaren Tuns begriffen werden. Im Kontext von Ausstellungen Praktiken zu thematisieren, kann vor dem Hintergrund dessen dementsprechend also nicht bedeuten, ›Objekte‹ zu ›präsentieren‹, d.h. davon auszugehen, dass man abgegrenzte Entitäten mit ›stabilen‹ Eigenschaften als Kurator:in ›zeigt‹, und sich damit feststehender Repräsentationslogiken bedient, sondern dass jene Logiken und Zeigemodi sich just aus dem jeweiligen Milieu heraus spezifizieren (müssen). Würden wir Kunst-Produzieren, Kunst-Rezipieren, Kunst-Zeigen oder Kunst-Sein dementsprechend als gesicherte Handlungsweisen begreifen, blieben ganz entscheidende Momente dessen verkannt, was Ausstellung, aber auch Kunst überhaupt vermögen: nämlich das Aushandeln, das Explizieren/Implizieren, das Selbstbefragen. Eben jene Momente – so gesehen ›doppeltökologisierend‹ – bringt die Ausstellung »Down to Earth« (buchstäblich, mit Erde füllend) aufs Parkett.

In seinem Text »Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung« (2011) spricht sich Mark B.N. Hansen für eine ›radikale Ökologisierung‹ aus und betont, dass die Frage nach der Handlungsmacht<sup>81</sup>

81 N. Katherine Hayles setzt sich in ihrer Monografie »Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious« (2017) ebenfalls mit der Frage nach Handlungsmacht auseinander, indem sie vor allem versucht, die bereits skizzierte, stark problematisierte Frage nach dem Symmetrisierungsanspruch von solchen Ansätzen wie etwa des *New Materialism* oder der ANT aufzugreifen. Sie ebenfalls durchaus kritisch der Quasi-Symmetrisierung gegenüber positionierend, schlägt Hayles vor, statt etwa von Netzwerken, von »nonconscious cognitive assemblages« zu sprechen (vgl. Hayles 2017, 2), denn wir befinden uns »in a period of increasing complexity, sociality, and interconnections between technical nonconscious systems« (ebd., 215). Der Ansatz besteht darin, Kognition radikal umzudenken und es auf diese Weise zu ermöglichen, Interaktionen zwischen humanen und technischen bzw. nonhumanen ›Systemen‹ in den Fokus zu rücken, um schließlich »the political, cultural, and ethical stakes of living in contemporary developed societies« (ebd., 1f.) konturieren zu können. Da Hayles im Zuge dessen von Agencements (*assemblages*) spricht, ergibt sich daraus ein Verständnis dessen als »well-defined interfaces and communication circuits between sensors, actuators, processors, storage media, and distribution networks, and which include human, biological, technical, and material components« (ebd., 2). Damit bildet sie ein »theoretical framework that integrates consciousness, nonconscious cognition, and material processes into a perspective that en-

im Zuge dessen grundlegend überdacht werden muss: »Insbesondere müssen wir Handlungsmacht/Handlung als die Wirkung globaler Aktivitätsmuster quer durch alle Skalen in Netzwerken neu durchdenken, wo schlechthin keine bestimmten Individuen oder Knotenpunkte, Komplexitätsebenen oder -stufen privilegiert werden.« (Hansen 2011, 365f.) So schlagen auch Alexander Galloway und Eugene Thacker, wie Hansen anführt, vor, Netzwerke nicht nach ihren Knoten, sondern nach ihren »Kan-ten« zu definieren (vgl. ebd., 366). Im Zuge dessen, d.h. als Folge der Notwendigkeit sowohl die Netzwerke als auch die Involvierung des Menschlichen zu überdenken, spricht sich Hansen dafür aus

»[...] eine *radikal umweltliche Sichtweise* einzuführen, der zufolge menschliche Handlungsmacht, wie jede andere Handlungsform auch, über verschiedene Skalen und operative Bereiche gestreut ist und in eine multiskalare kosmologische Gesamtsituation oder einen multiskalaren kosmologischen Augenblick, die ihr Geschehen begründen, eingeschlossen bzw. diesen immanent ist, ihnen innewohnt.« (Ebd.)

Menschliche Handlungsmacht soll also als eine »Konfiguration des Elementaren« und zugleich »innerhalb größerer Konfigurationen des Elementaren« (ebd., 366f.) begriffen werden.<sup>82</sup> Dies ziehe ebenfalls die Notwendigkeit einer »Neukonzeptualisierung von Subjektivität« (ebd., 367) nach sich, »und zwar Subjektivität nicht nur verstanden als eine verstreute, verteilte und multiskalare Subjektivität, sondern als

---

ables us to think about the relationships that enmesh biological and technical cognition together« (ebd., 11). Worin sich der Ansatz aber vor allem etwa von einigen Bewegungen des Neuen Materialismus unterscheidet, ist sein explizites Neuverorten und Entsymmetrisieren von Materialprozessen (vgl. ebd., 3). Als Folge einer kritischen Auseinandersetzung und teils Abgrenzung vom Neuen Materialismus kommt Hayles zu folgender Schlussfolgerung: »In conclusion, a robust account of material processes should not be the end point of analysis but rather as essential component of a multilevel approach that ranges from the inorganic to the organic, the nonhuman to the human, the nonconscious with consciousness, and the technical with the biological.« (Ebd., 84)

- 82 Beim Begriff des Elementaren bezieht sich Hansen auf Alexander Galloway und Eugene Thacker, denen zufolge Netzwerke insofern elementar seien, als »ihre Dynamiken auf Ebenen ›oberhalb‹ und ›unterhalb‹ jener des menschlichen Subjekts operieren. Das Elementare ist eben dieser Umgebungsaspekt von Netzwerken, dieser Umweltbezug – all das, was wir als individuierte menschliche Subjekte oder Gruppen nicht direkt kontrollieren oder beeinflussen. Das Elementare bedeutet jedoch nicht ›das Natürliche‹ (eine Vorstellung, die wir nicht verstehen). Das Elementare bezieht sich auf die Variablen und die Variabilität der Skalierung von der Mikroebene zur Makroebene, auf die Weise, wie ein Netzwerkphänomen sich plötzlich zusammenziehen und eine durch und durch lokale Handlung zu einem globalen Muster werden kann und umgekehrt. Das Elementare verlangt uns die Ausarbeitung einer ganzen Klimatologie des Denkens ab.« (Hansen 2011, 365; Galloway/Thacker 2007, 157)

eine, die dem sensorischen Angebotscharakter der heutigen Netzwerke und Medienumgebungen innewohnt, inhärent ist« (ebd.). Anstelle einer Quasiautonomie »konstituieren wir uns selbst als Subjekte durch die Operation einer Unzahl multiskalarer Vorgänge, von denen einige (wie die neuronale Verarbeitung) eher »verkörpert« scheinen, andere wiederum (wie die rhythmische Synchronisierung mit materiellen Ereignissen) eher »verweltlicht« (ebd.). »Unsere« Subjektivität zeichne sich folglich durch ihre »unmittelbare Mitteilhabe oder Beteiligung an der polyvalenten Handlungsmacht unzähliger Subjektivitäten [aus]. Unsere ausgesprochene menschliche Subjektivität operiert demnach als mehrwertiges Gefüge größenvariabler Mikrosubjektivitäten, die je unterschiedlich, doch mit erheblichen Überschneidungen funktionieren.« (Ebd., 371)<sup>83</sup> Radikal ist Hansens Ansatz demzufolge insofern, als dieser vorschlägt, nicht nur Material oder Praktiken ökologisiert zu denken, sondern tatsächlich auch die Produktion von Subjektivität in diesem Sinne zu begreifen. Er pointiert damit die Notwendigkeit, Prozesse von wechselseitigen Hervorbringen und Produktionen als multiskalare Vorgänge zu begreifen, die unentwegt immer wieder neue, milieuabhängige Stabilisierungen generieren. Praktiken zu denken heißt folglich auch, diese im Sinne jener polyvalenten Handlungsmacht zu begreifen, wodurch deutlich wird, dass Materialprozesse der Installations-Erde oder des Booklet-papiers nicht minder involviert sind, als die Kurator:innen oder die Besucher:innen im Raum – auf welche Weise und mit welchen Effekten und Bedingungen – das sind die Fragen, die es situativ und divergenzensensitiv zu entfalten gilt.

---

83 Hansen strebt mit seinem Ansatz eine »Wiederverankerung menschlicher Erfahrung innerhalb von Medien-Netzwerken (Umgebungen)« (ebd., 369) an. Dabei bezieht er sich auf Alfred North Whiteheads spekulative Philosophie (vgl. Whitehead 1987) und dessen Ansatz, bei dem jeder Empfindungsakt die Gesamtheit des Universums mit einschließe (vgl. Hansen 2011, 374f.): »Angesichts meines Ziels, Medien an umweltliche Handlungsmacht [environmental agency] zu koppeln, ist es von Bedeutung, dass die »empirische« Seite des Erfassens die eigentliche Grundlage für die Idee des Superjekts [superject] bildet, das Whitehead zufolge das unhintergehbare Korrelat des Subjekts in jeder Hinsicht darstellt. Superjekt bezeichnet die »Kraft« vergangener Konkretisierungen (wirklicher Einzelwesen, die »Erfüllung« erlangt haben, indem sie all ihre Erfassensprozesse ausschöpfen, d.h. vervollständigen), insofern sie weiterhin als Elemente in neuen Konkretisierungen wirken, aber – entscheidend – auch in *Kompositionen von Gesellschaften*. Über das Superjekt kann die umgebende Umwelt Handlungsmacht direkt ausüben, das heißt unabhängig von und in Anschluss an die Genese, die sie wirklich werden ließ. Um noch genauer zu sein: Erfassensprozesse können ihre ganze und »eigene« Handlungsmacht nur dann ausüben, sobald sie »objektiviert« oder Teil der zu erfassenden Daten werden, die neuen Konkretisierungen zur Verfügung stehen.« (Ebd., 377f.)

## 6. Fazit

Ausstellungen als Aggregate, als Kollektive, als Netzwerke, als Ensembles, als ephemere Formationen: die Aufzählung könnte unschwer fortgesetzt werden. Worauf allerdings jenes doch recht markante ›als‹ in dieser Aufzählung verweist, ist vor allem der Umstand, dass wir es mit Konfigurationen und Versammlungen zu tun haben, wenn es um Ausstellungen geht. Konfigurationen, die unterschiedliche Zeitverhältnisse generieren, Materialisierungen vollziehen, Räume entstehen lassen, politisch und/oder epistemologisch werden u.v.m. Demzufolge ›sind‹ Ausstellungen nicht einfach, sondern gestalten sich als Resultate von mannigfaltigen, multiskalaren Prozessen des Versammelns, Einstellens und Verhandelns (und prägen diese Prozesse zugleich mit). So ist das Kapitel der Frage nachgegangen, wie jener Komplexität von Prozessen begegnet werden kann, um diese einerseits beschreibbar, andererseits aber auch analysierbar zu machen. Im Zuge dessen machte das Kapitel einen bestimmten Parameter der Existenzweise Ausstellung fruchtbar – den Parameter des Agencements. Als eine ›doppelgliedrige Figur‹, die einerseits durch das Maschinische (d.h. Momente des Zusammenkommens und Aufeinander-Einstellens) und andererseits durch das Begehren (d.h. Momente des Affektiv-Prozesshaften) beschrieben werden kann, reflektiert das Agencement Materialisierungs- und Konfigurationsbewegungen und macht damit ihre infrastrukturellen sowie techno-affektiven Bedingungen befragbar.

So wurde im Verlaufe des Kapitels, ausgehend von der Ausstellung »Down to Earth« (2020) in Berlin, auf unterschiedliche Begriffe bzw. Konzepte – darunter insbesondere das Konzept des Netzes bzw. Netzwerks – eingegangen, die die Thematik von Versammlungen im weitesten Sinne aufgreifen. Dabei wurden neuralgische Stellen problematisiert, die die Thematik einer ›Symmetriesierungsbestrebung‹ bzw. einer ›Differenzignoranz‹ umfassen. Im Anschluss daran wurde das Konzept des Agencements nach Deleuze und Guattari herangezogen, um dieses als einen Parameter produktiv zu machen, der es ermöglicht, nach Qualitäten von Verbindungen im techno-ökologischen Sinne zu fragen. Darauf folgend wurde der ›ökologische‹ bzw. ›ökotechnologisierende‹ Zugang anhand diverser theoretischer Konzepte explizit gemacht, um schließlich auf die Thematik von Materialprozessen sowie Praktiken einzugehen. Im Zuge dessen wurde herausgearbeitet, dass diese als ›radikal umweltbezogen‹ verstanden werden müssen. Mit den angeführten Diskursen und Ansätzen wurde herausgestellt, dass die Existenzweise Ausstellung sich allem voran durch Konfigurationen auszeichnet, die techno-affektiv operieren und gleichzeitig – und darin besteht einer der wesentlichen Unterscheidungs Momente von Kunstausstellungen – ihre eigenen Bedingungen des Zusammen-Agierens mit verhandelt: ob, wie bei »Down to Earth«, indem die technische Raumregulierung ›ausgeschaltet‹ und Infrastrukturen transparent gemacht werden oder bei einer White Cube-Ausstellung, die an den Logiken einer ausblendenden Quasi-



Neutralität festhält. Stets geht es demzufolge nicht nur um Versammlungen, sondern um die Art und Weise dessen, welche Verbindungen geknüpft werden und mit welchen Qualitäten. Als Existenzweise hantiert die Ausstellung folglich mit Konfigurationen, aber auch mit Konfigurationen jener Konfigurationen.

Indem die im Gropius Bau in Berlin realisierte Ausstellung »Down to Earth« als Dialogpartnerin herangezogen wurde, konnten im Verlaufe des Kapitels Fragen aufgeworfen werden, die die Funktionsweisen und Bedingungen des Ausstellens sowie deren Effekte (selbst-)kritisch ins Blickfeld rücken und darüber hinaus Handlungsfelder für sich erproben, die jene Bedingungen und Effekte zu reflektieren sowie anders zu gestalten ermöglichen. Ob im Hinblick auf die Frage nach dem Energie- und Ressourcenverbrauch, der Nachhaltigkeit von Ernährungskonzepten, der Ethik von politischen Entscheidungen und Territorialisierungsstrategien oder auch Technologien eines in jeglicher Form »erdverträglichen« Handelns – »Down to Earth« wirft ein breites Spektrum an Fragen auf, die aber gerade dann produktive Impulse setzen können, wenn sich ihre akteurische Kraft *qua* Existenzweise entfalten kann und eine metareflexive Auseinandersetzung in Gang setzt, die Momente des Ästhetischen mit denen des Ethisch-Epistemologischen verknüpft. Und aus eben diesem Grund zeigt sich das Projekt von besonderer Spannung im Kontext unserer Auseinandersetzung, denn die Ausstellung gestaltet sich – durch das Thematisieren der normierten Parameter wie etwa Licht, Temperatur etc. sowie das (zumindest ansatzweise) Transparent-Machen der techno-ökonomischen Bedingungen – in einem Agencement, das eine explizite Neukonfigurierung und Rematerialisierung der eigenen Verhältnisse realisiert.