

ZOOM-IN: EINLEITUNG

EINLEITUNG | S. 13

BEGRIFFLICH-HISTORISCHE REKURSION | S. 19

DISKURSE UM AUSSTELLUNG/DAS AUSSTELLEN | S. 22

EPISTEMOLOGISCHE VORBEDINGUNGEN | S. 26

DAS KURATORISCHE | S. 29

ANSATZ UND VORGEHENSWEISE DER ARBEIT | S. 31

MODULE | S. 38

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

Gelingens- und Misslingensbedingungen etc. operieren (vgl. ebd.).³ Entscheidend ist hierbei, dass es auch bedeutet, die jeweiligen Verknüpfungen und Phänomene ›ihrer‹ Existenzweise entsprechend zu ›messen‹, um, wie Latour es nennt, »Kategorienfehler« (ebd., 52) zu vermeiden.⁴ Die akteurielle Kraft, die sich in Ausstellungen ereignet, kann nur dann wirksam sein, wenn sich die Handlungsfähigkeit der jeweiligen Existenzweise entsprechend stabilisieren kann. Die grüne Flüssigkeit im Schlauch gestaltet sich folglich auf eine gänzlich andere Weise, wenn wir diese etwa ausgehend von der Existenzweise der Technik oder der Politik nach Latour denken. Mit der Existenzweise Ausstellung lassen sich aber entschieden andere Momente und Konfigurationen nachzeichnen, die mit der Situation ›Grüne-Flüssigkeit-Molton-Personen-im-Raum‹ einhergehen (die beispielsweise explizit und anders nach der Ebene des Ästhetischen fragen etc.). Was jene Konfigurationen jeweils dezidiert auszeichnet, wird im Verlaufe der Arbeit deshalb ausgehend von acht verschiedenen Perspektivierungen konkretisiert. Das Anliegen dieser Publikation wird demnach nicht darin bestehen, sich als ein Handbuch der Ausstellungstheorie oder ein Ratgeber zur Ausstellungspraxis zu präsentieren, eine ›Typologisierung‹ von Ausstellungsprojekten herauszuarbeiten oder einen Überblick über realisierte Ausstellungen zu liefern, sondern vielmehr einen Ansatz zu entwickeln, mit dem die mit Ausstellungen einhergehenden Prozesse und Praktiken adressierbar gemacht werden können, um diese polymodal bzw. polyfokal⁵ nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu verhandeln.⁶ Begreifen wir Ausstellung als ein komplexes Ensemble, dann wird es uns möglich, die besondere Art von Verknüpfungen und Handlungsweisen

-
- 3 Seinsmodus bedeutet in diesem Sinne nicht – und dies soll insbesondere betont werden –, dass Entitäten eine apriorische ›Klassifizierung‹ erfahren oder einen feststehenden ontologischen Status besitzen, sondern dass diese ihre jeweilige Handlungskraft – wie noch im weiteren Verlauf genauer erläutert wird – einem situativ bestimmten, sich metastabilisierten Modus entsprechend entfalten bzw. daraus hervorgehen.
- 4 Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Publikation von Birgit Mersmann (vgl. Mersmann 2019). Zwar wird hier ebenfalls eine Verknüpfung zwischen dem Begriff der Ausstellung und Latours Existenzweisenkonzept initiiert, indem etwa nach den Existenzweisen der Ausstellung als »Parlament der Dinge« (ebd., 33) gefragt wird, jedoch funktioniert die Verbindung auf eine andere Weise, da in der vorliegenden Arbeit die Ausstellung selbst *als* eine Existenzweise herausgearbeitet wird. Für eine weitere Auseinandersetzung mit Latours Konzept s. außerdem Laux 2016.
- 5 Der Begriff des Polyfokalen, der bei Werner Hofmann die Mehrsichtigkeit des Bildes bezeichnet (vgl. Hofmann 1998), meint im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit insbesondere den Einbezug mehrerer Blickwinkel.
- 6 Damit richtet sich die Arbeit in erster Linie an Diejenigen, die ein Interesse am Phänomen Ausstellung und seinem Handlungsmilieu mitbringen – sei es ausgehend von einem Moment der Rezeption, einer analytischen Beschäftigung oder auch im Kontext (eigener) kuratorischer Praxis.

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

Gegenwärtig lässt sich eine Mannigfaltigkeit an Umdenkbewegungen und Zuspitzungen verzeichnen, die allesamt die Frage nach dem Ausstellen als einer Praktik aufwerfen und verschiedene Formen des ›Zusammenarbeitens‹ ausloten. So gestaltet sich auch die im Bereich des Ausstellens immer unabdingbarer werdende Digitalität nicht lediglich als Ersatz oder Überbrückungslösung, sondern weist Entwicklungen auf, die jene Sphäre des Digitalen als einen neuen Modus erarbeiten – sei es in Form von Online-Messen⁷, Ausstellungen im *Second Life*-Format⁸ oder virtuellen Rundgängen (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*), die zahlreiche Ausstellungshäuser und Galerien bereits vor dem pandemischen Zustand zu realisieren anfangen. Im Zuge dessen wird eine Fülle an interdisziplinären Fragen präsent. Diese umfassen die Ebene des Ästhetischen, denn es drängt sich die Frage auf, wie sich ein Ausstellen im Digitalen vor allem im Hinblick auf die körperlich-affektive Adressierung und Involvierung gestalten kann.⁹ Hinzu kommt die sozialpolitisch ausgerichtete Ebene des Zugangs, d.h. welche ›Demokratisierungsbewegungen‹, aber zugleich auch Ausschlüsse nimmt das Digitale vor? Daneben lassen sich ebenfalls Verschiebungen im Hinblick auf die jeweiligen Arbeitszusammenschlüsse und Kollaborationen verzeichnen: Wer arbeitet wie mit wem in welcher Konstellation? Eine weitere Thematik, die im Kontext des Ausstellens an Präsenz gewinnt, ist die (nicht zuletzt epistemologisch verstandene) Frage der Repräsentation, die sich in Hinblick darauf aufstellt, wer bzw. was unter welchen Bedingungen und mit welchem Impetus von wem institutionell sichtbar gemacht wird. Über das Ausstellen werden folglich *Gender*-, aber auch *Race*-Fragen verhandelt, die die hegemoniale Dominanz der institutionellen Matrizen radikal problematisieren und damit epistemologische Prozesse befragen. Operiert das Ausstellen mit Logiken von Machtstrukturen, zeichnen sich unterschiedliche Weisen ab, wie mit jenen Logiken umgegangen werden kann: ob in sich einfügender, reproduzierender, forcierender oder aber unterlaufender Weise. Diese Ebene der Aushandlung von Ordnungen verortet sich aber nicht nur im intersektionalen Bereich von *Race-Class-Gender*, sondern betrifft nicht zuletzt auch die Frage von symbolischen Ordnungen und Matrizen, die über den Besitz bzw. das Zeigen bestimmter Objekte

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

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

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

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

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

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

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

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

Begrifflich-historische Rekursion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diskurse um Ausstellung/das Ausstellen

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

-
- 11 Im Hinblick auf die Verwendung der Begrifflichkeiten der Exposition sowie des Expositorischen führt Werner des Weiteren folgende Konnotationen an: »Steht ›Exposition‹ bei Giedion also für spezifische bedeutungserzeugende Modi des Zeigens in Museen und Ausstellungen und die mit ihnen verbundenen visuellen Erkenntnismöglichkeiten, so verwendet Gottfried Korff die Bezeichnung des Expositorischen für die anschauliche Verdichtung von Inhalt und Form, die in Ausstellungsinzenierungen zur Geltung komme: ›Das Expositorische ist eine bewusst gestaltete, Sinn in komplexer Weise verdichtende Merkwelt (im Unterschied zur realen Wirkwelt [...]) – bewusst gestaltet in zweierlei Hinsicht, nämlich inhaltlich und inszenatorisch: inhaltlich nach Maßgabe des aktuellen Wissensstandes, wie ihn die konsistente Fachforschung überliefert, inszenatorisch nach Maßgabe aktueller Wahrnehmungsformen.« (Werner 2019, 32; vgl. Korff 2007a)
- 12 Die Bezeichnungen von ›Schaustellen‹ bis ›as curators do?‹ gehen auf einen Artikel von Gudrun Ratzinger und Franz Thalmeir im Kunstforum International zurück (vgl. Ratzinger/Thalmeir 2020a, 52). Siehe zu der begrifflichen Auseinandersetzung außerdem das Kap. *Agencement_Materialisieren*.
- 13 Auch die partizipativ angelegte Enzyklopädie Wikipedia – mag man es als einen ›Indikator‹ heranziehen – liefert symptomatischerweise lediglich erstaunlich kurze Einträge, sowohl zur

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

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

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

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

- 14 Exemplarisch sind hier folgende Publikationen mit einem historisierenden Ansatz anzuführen: Mai 1986; Drechsler 1996; Bollé 1988; Klüser/Hegewisch 1991; Pomian 1998; Ciric 2020.
- 15 Begleitet wurde jene Entwicklung zudem »von einer nicht geringen Zahl an einzelnen universitären Qualifizierungs- und Forschungsarbeiten, die – mittlerweile veröffentlicht – die Kunstausstellung aus verschiedenen Blickwinkeln (u.a. Partizipation, Publikum, Interaktion, Gender, Kurator/Künstler-Konflikt) betrachten« (ebd., 16). Hier sind folgende Publikationen exemplarisch zu nennen: Reichensperger 2013; Kazeem et al. 2009; Kravagna 2001; Döring et al. 2020; Hoffmann 2015. Hinzu kommen praxisorientierte Ansätze, die als »Praxishandbücher« verstanden werden können: Walz 2016; Schwarz/Teufel 2001; Alder/den Brok 2012; Pöhlmann 2013.

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

Als Phänomen weist die Ausstellung historisch betrachtet ebenfalls eine Vielfalt von Bezügen auf, denn die historische Entstehung dessen, was uns heute vor allem im Kunstkontext als Ausstellung vertraut ist, entzieht sich einer linearen Genealogie und zeichnet eine ganze Fülle an ›Vorfahren‹ und Entwicklungssträngen auf. So lassen sich im Zuge dessen Bezüge aus dem Bereich des Sammelns anführen, wie sich dieser etwa in den vormodernen, nach Logiken der Ähnlichkeit und Seltenheit funktionierenden Wunderkammern (vgl. te Heesen 2021, 34f.) manifestiert, aus dem auf Geselligkeit und Diskursivität ausgelegten Kontext des Pariser Salons (vgl. Holten 2018) oder auch, wie bereits erwähnt, der Sphäre des Sakral-Rituellen. Auch religiös aufgeladene bzw. rituelle Praktiken, wie sich diese beispielsweise in Grabbeigaben oder Reliquiensammlungen zeigen, weisen Logiken des Zeigens und (Re-)Präsentierens auf und bezeugen nicht zuletzt auch eine theatrale¹⁶ Dimension des Ausstellens (vgl. Döring 2018, 73).¹⁷ Was hier folglich im Hinblick auf die historische Dimension mitschwingt, sind die Praktiken des Sich-Vergewisserns und des temporär-ehrfürchtigen Aufbewahrens. Thematiken und Fragen, die sich an dieser Stelle abzeichnen, verknüpfen das Ausstellen mit einem zeitlichen Aussetzen, einem Herausnehmen, welches eine besondere ›auratische‹ Aufladung impliziert und ein Verhältnis herbeiruft, das im gleichen Zug sowohl Nähe als auch Distanz produziert. Das Ausstellen konstituiert bzw. operiert demnach mit einem paradox gefalteten Außen, es ›zeigt‹ etwas, macht sichtbar, sehenswert, stellt zur Schau, (re-)präsentiert.

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

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

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

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

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

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

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

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

Epistemologische Vorbedingungen

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

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

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

polyvalente Zugriffe nach, die erneut explizit machen, dass das Sprechen über Ausstellungen bisweilen überwiegend durch das Fokussieren einer bestimmten Ebene respektive eines Faktors erfolgt. Lassen sich vereinzelt etwa literaturwissenschaftliche (s. hierzu Buschmann 2010)¹⁹, filmwissenschaftliche²⁰, theaterwissenschaftliche²¹ oder semiotische (vgl. Scholze 2004)²² Ansätze²³ anführen, zeigt sich die methodische Situation um Ausstellungen bislang – wie wir es an dieser Stelle verallgemeinernd bezeichnen können – entweder in einer primär ›adaptierten‹ (wie etwa im Falle von Film-, Literatur- und Theaterwissenschaften) oder aber einer ›collagierten‹ Form. Die ›adaptierten‹ Ansätze schlagen eine Übertragbarkeit von Methoden vor und nähern sich der Ausstellung auf eine Weise an, die sich indes des Vokabulars und der Faktoren anderer medialer Formate und Phänomene bedient. Hierbei macht sich die Problematik bemerkbar, dass im Zuge dessen Entlehnungen stattfinden, die nicht die notwendige Sensitivität für medien- und formspezifische Nuancen von Ausstellungen liefern können. So geraten vor allem auch semiotische Annäherungen in Kritik, da diese keine primäre Auseinandersetzung mit Momenten des Sensorischen ermöglichen (vgl. Kahlenbach 2008). Auch literaturtheoretisch orientierte Ansätze gestalten sich dahingehend als problematisch, wie auch Angela Jannelli und Thomas Hammacher herausstellen, da diese die Thematik des

-
- 19 Wie Knop zusammenfassend ausführt, versucht Buschmanns Ansatz »aufbauend auf der neuen Kulturgeografie und Rezeptionsästhetik, die dreidimensionale Struktur ›Ausstellung‹ als Text zu lesen« (Knop 2015, 175) und schlägt dabei die Analyse folgender Ebenen vor: Erzähler:in bzw. Stimme und Perspektive, Ereignis und Plot, Zeitstruktur und Ereignisfolge, Unterscheidung zwischen synthetischer und analytischer Erzählung, Leser:in im Museum, Leser:in im Raum, Transtextualität, Hypertexte, Metatext (vgl. ebd., 178). Jedoch bleibe »die narrative Lesbarkeit der Ausstellung als Geschichte oder Erzählung [...] dabei auf historische Museen beschränkt, da Kunstmuseen laut Buschmann mit anderen Formen des Aufbaus bzw. anderen Ebenen als Erzähltexten arbeiten« (ebd., 175).
- 20 Hier greifen vor allem Ansätze, die den Begriff der Montage im Kontext von Ausstellungen fruchtbar zu machen ersuchen. Siehe hierzu beispielsweise die Publikation von Beatrice von Bismarck (vgl. von Bismarck 2016, 142). Darin bezieht sich von Bismarck insbesondere auf den Montage-Begriff bei Walter Benjamin (vgl. Benjamin 2002). Siehe hier außerdem auch Rebentisch 2010.
- 21 Hierbei könnten etwa Begriffe der Performanz, der Aufführung, der Szenografie oder der Inszenierung genannt werden. Siehe hierzu beispielsweise Gronau 2012.
- 22 Scholze schlägt vor, Ausstellungen – in Entlehnung der Ansätze von Umberto Eco und Roland Barthes – als Zeichensysteme zu lesen. Zur Ausstellung als ›kommunikativer Prozess‹ s. auch Schärer 2003. Einen semantischen Ansatz liefert außerdem Sabine Offe (vgl. Offe 2000). Siehe hierzu auch Bal 2006.
- 23 Die angeführten Ansätze seien an dieser Stelle lediglich exemplarisch genannt. Siehe hierzu auch den Schwerpunkt »Ausstellungsanalyse« im VOKUS Heft (vgl. Institut für Empirische Kulturwissenschaft 2008). Wie im Verlaufe der Arbeit aufgegriffen wird, lässt sich daneben ein breites Spektrum an weiteren Zugriffen und Disziplinen anführen (etwa Technophilosophie, Medienwissenschaft etc.).

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

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

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

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

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

im weitesten Sinne – thematisiert, als auch zugleich ein methodisches Umdenkmä-
növer vollzogen. So kann eine erneute Diskussion des Begriffs des Kuratorischen,
wie diese etwa Beatrice von Bismarck (2021) initiiert, als ein Symptom für die Not-
wendigkeit gesehen werden, die bisherigen methodischen Ansätze zu reflektieren
und den Fokus verstärkt auf heterogene Ebenen, Relationen und Prozesse zu set-
zen, wie dies die vorliegende Arbeit darlegt.

Das Kuratorische

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

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

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

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

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

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

In ihrem Essay »Das Kuratorische« (2021) betont Beatrice von Bismarck die relationale Dimension des Kuratorischen, die sie vor allem mit Hilfe des von ihr entwickelten Begriffs der Kuratorialität herausstellt (s. hierzu auch von Bismarck 2022). Das Kuratorische wird von der Autorin im Zuge dessen als ein Wissensgebiet und ein kulturelles Handlungsfeld verstanden, »das auf das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur bezogen ist« (von Bismarck 2021, 13) und »einen Praxis- und Sinnzusammenhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren« (ebd.) darstellt. Das Kuratorische wird im Zuge dessen durch vier Begriffe charakterisiert: Kuratorialität, Konstellation, Transposition sowie Gastfreundschaft. Wie von Bismarck zusammenfasst, »zeichnet sich in dieser Terminologie das Kuratorische entsprechend dadurch aus, dass in transpositorischen Prozessen von Kuratorialität bestimmte Konstellationen entstehen, deren situative, temporäre und dynamische Ausformulierungen auf der Basis des Gastfreundschaftsdispositivs erfolgen« (ebd., 93). Dabei wird das Verhältnis zwischen der Ausstellung und kuratorischer Praxis wie folgt beschrieben: »Als Ergebnis, Medium, aber eben auch Werkzeug kuratorischer Praxis wohnt ihr [der Ausstellung, Anm. d. V.] ein Handlungspotential inne, mit dem sie auch an der Gestaltung der Relationen mitwirkt, welche sie ihrerseits konstituiert haben.« (Ebd., 29) Der Begriff der Kuratorialität³⁰, den von Bismarck insbesondere herausstellt, fungiert als ein Terminus, der dazu verhilft all jene Verhältnisse zu beschreiben, die das Kuratorische herstelle und durch die es wiederum selbst konstituiert werde (vgl. ebd., 13). Dadurch werde die vor allem seit den 1960ern zu verzeichnende Dynamisierung und Fokussierung der relationalen »Konstitution von Rollen, Status und Funktionen der verschiedenen Mitwirkenden« (ebd., 17) beschreibbar.³¹ In ihrem Beitrag stellt Werner wiederum,

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

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

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

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

Ansatz und Vorgehensweise der Arbeit

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

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

32 Für eine Auseinandersetzung mit Martin Heideggers »Es gibt« vgl. Flatscher 2004.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Module

OBJEKT _ KONFIGURIEREN

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

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

SETTING _ VERRÄUMLICHEN

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

KÖRPER _ HERVORBRINGEN

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

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

PRÄSENZ _ ERSCHEINEN

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

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

ZEITLICHKEIT _ RHYTHMISIEREN

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

REFERENZ _ INSTITUTIONALISIEREN

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

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

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

INTIMITÄT _ EXPONIEREN

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

AGENCEMENT _ MATERIALISIEREN

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

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

knüpfungen, die sich im Kontext einer Ausstellung versammeln und aufeinander einstellen, kann beinahe zu ins Unendliche greifend fortgeführt werden. So heißt Ausstellen nicht nur Versammeln, sondern etwa auch Aufeinander-Einstimmen, Kollektiv-Werden, Potentieren und Wechselseitig-Erarbeiten. Deshalb schlägt das Modul einen ›ökotechnologisierenden‹ Ansatz vor, der es ermöglicht, den komplex überlagerten Versammlungs- und Konfigurationsmomenten des Ausstellens nachzuspüren, indem ihre ›technologischen Bedingungen‹ ökologisierend – d.h. die Umgebung heranziehend – zum Verhandlungsmoment werden. Welche ›Infrastrukturen‹ und ›Systeme‹ sind demnach auf welche Weise involviert, welche Vernetzungsmomente ergeben sich und was resultiert in welcher Form daraus? Vor dem Hintergrund dieser Fragen entwickelt das Modul eine Herangehensweise, die es ermöglicht, all jene ›systemisch-versammelnden‹ Momente thematisierbar zu machen. Unter kritischer Revision einiger gegenwärtiger Ansätze sowie Begrifflichkeiten wie etwa des *New Materialism*, der Akteur-Netzwerk-Theorie und der *Assemblage-Theory* befragt das Modul die Existenzweise Ausstellung im Hinblick auf den Parameter des Agencements⁴³ (als ›Gespann‹) und rückt damit Prozesse von Materialisierungen sowie materielle ›Eigenaktivitäten‹ in den Vordergrund. So findet zunächst eine impulsgebende Auseinandersetzung mit der ›Unplugged-Ausstellung ›Down to Earth‹ (Gropius Bau Berlin, 2020) statt, die dann zu einer Beschäftigung mit Konzepten und Begrifflichkeiten des Versammelns (insbesondere des Netzwerks) führt. Im nächsten Schritt erfolgt eine Thematisierung des Ökologisierens und Technologisierens als ›Praktiken‹, im Zuge derer das Verhältnis von Materie, Material und Materialität diskutiert wird. Auf diese Weise ermöglicht der Parameter des Agencements, von Materialitätsfragen und -prozessen ausgehend gedacht, sowohl die ›maschinische‹ als auch die ›affektive‹ Dimension von Ausstellungsversammlungen herauszustellen.

**

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

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

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

