

INTIMITÄT _ EXPONIEREN

INNEN-/AUßEN-VERHÄLTNISSE HERAUSSTELLEN

1. EINLEITUNG | S. 383
2. »TEST CHAMBER: ISOLATION« | S. 386
3. HISTORISCHE KONTEXTE | S. 392
ZWISCHEN ÖFFENTLICH UND PRIVAT | S. 392
»INTIME ÄSTHETIK« | S. 396
4. EXPONIEREN | S. 400
FALTEN | S. 405
DAS EXTIME | S. 411
5. WIDERFAHREN | S. 415
PATHOS/RESPONSE/DIASTASE | S. 415
MIT-SEIN | S. 422
6. *DIFFÉRANCE*/RELATIONALITÄT/ALTERISIERUNG | S. 428
7. FAZIT | S. 433

1. Einleitung

Es können kleine Gesten sein, unscheinbare Berührungen, flüchtige Momente, die erst als Spur wahrnehmbar werden lassen, dass sich offensichtlich etwas ereignet hat. Kleine Irritationen beim Betreten eines Raums, ein leibliches Angesprochen-Werden von einem Fragment, ein unerwartetes Haften-Bleiben zwischen zwei Bildern. Versuchen wir all jene ephemeren Momente zu konturieren, dann wird vor allem ein Begriff präsent, den das Kapitel vorschlägt als einen Parameter im Kontext von Ausstellungen fruchtbar zu machen – der Begriff der Intimität. In Ausstellungssituationen versunken, fühlen wir uns plötzlich ertappt, beim Beobachten beobachtet, wir merken auf und lassen uns doch wieder auf die Situation ein. Im eigenen Beobachten präsent finden wir uns in einer verdichteten Verschränkung zwischen Rückzug und Exponiertheit wieder. Was in Ausstellungen passiert, ist demnach ein unentwegtes Überlagern zwischen jenem Unscheinbar-Entzogenen und dem Öffentlich-Sichtbaren. Ausstellungen produzieren ein stetiges Oszillationsverhältnis,

das Faltungen von Innen und Außen hervorbringt und zugleich aber auch ›ausstellbar‹ macht. Und so finden wir uns in einem unentwegten Kippen wieder, das sich mal fast unmerklich vollzieht und mal radikal die eigene Erfahrbarkeit dessen zur Schau stellt. All jene Momente ersucht der Begriff der Intimität aufzugreifen, indem dieser vor allem als eine Faltung zwischen Innen und Außen verstanden wird, als eine ambigue Überlagerung zwischen öffentlich und privat, die immer schon mit einem Zur-Schau-Stellen, einem Exponieren einhergeht.

Während der Terminus einerseits alltagssprachliche Konnotationen mitbringt, die primär subjektbezogen verstanden werden, macht der vorliegende Text eine Lesart produktiv, die sich nicht auf feste, apriorische Subjektpositionen bezieht, sondern nicht zuletzt einen enaktivistischen (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*) und ereignisphilosophischen Ansatz verfolgt. Im Hinblick auf unsere Auseinandersetzung mit Ausstellungen bezieht sich der Begriff der Intimität auf eine Ebene, die sich eher ereignet, als intendiert zu werden und vielmehr erspürt wird als kognitiv erschlossen. Intimität wird damit im Sinne eines ›Indikators‹ begriffen, der spurenhafte darauf verweist, dass sich etwas ereignet haben muss – auf ein Widerfahrnis, im Zuge dessen solche Unterscheidungen wie Innen und Außen überhaupt erst entstehen können. Damit wird Intimität als etwas verstanden, das nicht nur Verschiebungen markiert, sondern diese überhaupt erst initiiert und Verhältnisse produziert.

Mit Körperlichkeit, Materialität, Verletzbarkeit wie auch dem Verhältnis von An- und Abwesenheit operierend, geht Intimität mit Momenten von Faltungen, Verdichtungen und Entschleunigungen einher, die sich immer schon entziehen, in jenem Entzug aber – und darin besteht die besondere Spezifität von Kunstausstellungen – zugleich selbst ›ausgestellt‹ werden. Intimität, die sich meist spurenhafte in kleinen Gesten konkretisiert, macht Relationen und Selbstverortungen ästhetisch-künstlerisch wahrnehmbar und reflektierbar. Doch geht es mit dem Erarbeiten des Intimitätsbegriffs nicht nur darum, diesen lediglich im Kontext eines ästhetischen Diskurses fruchtbar zu machen, sondern Intimität als Parameter in einer Qualität aufzufassen, die zugleich ethische und epistemologische Verhandlungsmomente ermöglicht. Damit geht folglich einher, dass jegliche Formen von Positionen erst daraus bzw. im Kontext dessen ›resultieren‹, sodass Intimität nicht zuletzt auch als eine ›Bedingung‹ des (Ver-)Antwortens und etwa auch des Politisch-Ökologischen verstanden werden kann (s. Kap. *Referenz_Institutionalisieren*).

Wenn sich Ausstellungssituationen ereignen, geschieht dies zum einen *per se* in Relationen, insofern, als etwas erst in einer Verdichtung, einer Verknüpfung emergieren kann, woraus dann schließlich konturierbare Positionen resultieren (können), die der Verbindung nicht vorgängig sind. Zum anderen geht mit dem Relationalen ein Prozess der Abgrenzung und Alterisierung einher – als etwas, das ›uns‹ überkommt, eine Erfahrung der Differenz. Daraus ergibt sich eine unauflösbare Spannung, die sich im Kontext ästhetischer Erfahrung und damit auch im Kontext

von Ausstellungen auf eine gesteigerte Weise zeigt, sind es doch vor allem die Situationen von Kunst, die es vermögen, Intensitäten zu generieren und zugleich den Prozess des Generierens als solchen zu markieren. Ästhetischer Erfahrung im Kontext von Kunst ist demnach *per se* eine Faltung inhärent, denn es geht nicht nur darum, Momente eines Überkommen-Werdens respektive einer Affizierung entstehen zu lassen, sondern die Situation jener Affizierung, die Präsenz eines Hier-und-Jetzt aufzugreifen, zu situieren oder gar mit ›auszustellen‹. Deshalb rückt das Kapitel den Begriff Intimität sowie die Praktik des Exponierens in den Fokus, wodurch nicht zuletzt auch jene Verschränkung zwischen Alterisierung und Relationalität neuverhandelt wird.

Ausgehend von Till Bödekers »Test Chamber: Isolation« (2020) werden zunächst Fragen nach einer Ambivalenz zwischen Öffnung und Abschießung aufgeworfen, die es uns ermöglichen werden, die ›Ausgestelltheit‹ bzw. ›Ausstellbarkeit‹ von (ästhetischer) Erfahrung zum Thema der Auseinandersetzung zu machen. Jene Ambivalenz aufgreifend findet im dritten Teil des Kapitels – im Sinne einer *Zoom-Out*-Bewegung – eine begriffliche Konturierung von Intimität statt, die die Entwicklungen, Verbreitungen und Konnotationen des Begriffs (kultur-)historisch nachzeichnet. Darauf folgt eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Exponierens als einer Praktik, die der Existenzweise Ausstellung auf eine spezifische Art eigen ist. Das Exponieren wird die Ambivalenz des Zeigens und gleichzeitigen Entrückens fokussieren, dessen Bewegung vor allem unter Rückgriff auf die Figur der Falte erfolgt. Im fünften Teil findet dann eine Beschäftigung mit Intimität im Sinne von Ereignishaftigkeit und Responsivität statt, die uns zu einer Auseinandersetzung mit dem triadischen Verhältnis von Diastase, Widerfahrnis und Antwort führen wird. Ausgehend von einem Verständnis, das ein Ineinandergreifen von Innen und Außen sowie Selbst- und Andersheit thematisiert, werden Fragen nach dem Verhältnis zwischen Bezug und Entzug aufgeworfen. Intimität wird im Zuge dessen als ein Aufklaffen beschrieben, aus dem jegliche Positionierungen als Metastabilisierungen resultieren, die jedoch nie homogen, ganz im ›Eigenen‹ sein können. Schließlich wird im letzten Teil des Kapitels ein Versuch unternommen, den Fokus explizit auf zwei Bewegungen zu lenken, die Intimität begleiten bzw. bedingen: das relationale Verknüpfen sowie das Differenzen erzeugende Beziehen bzw. Entziehen. Vor diesem Hintergrund findet ein Konturieren des Begriffs der *différance* statt, der uns zu Überlegungen führt, die es uns ermöglichen Relationalität und Alterisierung in einer Verschränkung zu denken und diese als eine entscheidende, mit Ausstellungen einhergehende Doppelbewegung zu markieren.

2. »Test Chamber: Isolation«

Durch das große Schaufenster der Hausfassade präsentiert sich der Raum hell ausgeleuchtet in einem Weißton. Auf der linken Seite des Raums, mittig platziert – ein weißer Metalltisch mit einer sich darauf befindenden Schreibtischlampe und einem weißen Stuhl dahinter, die dem Setting die Narration einer Empfangssituation verleihen. Die Wände, kachelartig in Segmente eingeteilt, zeigen Kohlezeichnungen und Schriftzüge, die wiederum innerhalb der jeweiligen Kachel verbleiben und damit nicht über ihre jeweilige »weiße Zelle« hinausragen. Der Boden greift die geometrische Orientierung der Wände auf und gestaltet sich in einem Schwarz-Weiß-Schachbrettmuster, das den Blick auf eine mit einem Ikon versehene, weiße Tür im Hintergrund des Raums hingeleitet (s. Abb. 20).



Abb. 20: Till Bödeker: »Test Chamber: Isolation« (Ausstellungsansicht von Außen), 2020.

© Kai Werner Schmidt, 2020.

Die Ausstellung »Test Chamber: Isolation« (2020), die im Nails Projectroom (vgl. Knapp Voith 2021) in Düsseldorf realisiert wurde, zeigt Arbeiten von Till Bödeker und greift – vor allem durch die Möglichkeit einer Deprivationssession in einem Isolationstank – die Thematik der Erfahrung des Selbst auf. Die auf zwei Räume

verteilte Ausstellung bietet im ersten, auch von außen sichtbaren Raum, eine Art Empfangssituation, in der die Vorgehensweise erklärt wird und der formale Akt der Einwilligung stattfindet. Der zweite Raum, der sich hinter einer geschlossenen Tür verbirgt und einzeln betreten wird, umfasst eine aus drei Arbeiten bestehende Ausstellungssituation. Die Arbeiten *Go with the Flow* (2019) sowie *Take your Time* (2019) – zwei mit einem Captcha-Motiv bedruckte Handtücher –, die an der linken und rechten Wand hängen, rahmen gewissermaßen das ›Herzstück‹ des Raums, die Arbeit *Think outside the Box* (2020) – einen mit warmem Salzwasser befüllten Isolationstank (vgl. Bödeker 2021). Szenografisch begleitet wird das Setting außerdem von weiteren Objekten, die ihrem Status nach in einer stärkeren Ambiguität verweilen und zwischen Funktionsobjekt, Parergon und Kunstobjekt changieren: Hinweisschilder bzw. Ikons¹ an den Wänden, Behälter mit frischen Handtüchern sowie eine sehr präsenste Vorrichtung direkt am Eingang in den Raum: ein gelb-roter Button, der betätigt werden soll, sobald die auf 60 Minuten ausgelegte Isolationssession losgehen kann.

Die Session – als Hauptteil der Arbeit *Think outside the Box* – besteht darin, dass eine Person (d.h. der/die Ausstellungsbesucher:in) einzeln den zweiten Raum hinter der Tür (s. Abb. 21) betritt, den Startbutton aktiviert und dann den Ansagen der damit verknüpften Audiovorrichtung folgt. Die Person hat demnach fünf Minuten Zeit um sich zu entkleiden und sich in den Isolationstank zu begeben. Hierfür muss eine kleine Beistellleiter an der Seite des Tanks hochgegangen werden, um über eine Luke in den Tank zu steigen. Innerhalb des Tanks wiederum müssen einige Stufen heruntergegangen werden, um dann, die Luke hinter sich schließend, in der Dunkelheit Platz zu nehmen – d.h. entweder im Salzwasser sitzend, oder aber mit dem ganzen Körper auf der Wasseroberfläche liegend.² Nach den fünf Minuten erlischt automatisch das Licht im gesamten Raum, sodass dieser in völliger Dunkelheit, die keinerlei visuelle Orientierung mehr zulässt, versinkt. Und während die Person in diesem Raum sich damit vollkommen einschließt und sich jeglicher Form von Sichtbarkeit entzieht, werden lediglich die Geräusche aus dem Tank zur Aufsichtsperson (respektive in dem Fall dem Künstler), die sich im ersten Raum befinden, übertragen.³ Nachdem die 60-minütige Session nun abgelaufen, das entsprechende akustische Signal ertönt, das Licht wieder angegangen ist und die die Ausstellung besuchende Person in der angrenzenden Sanitäreinrichtung die Salzkristalle einigermaßen vom Körper abgewaschen, abgetrocknet und wieder angezogen den Isolationsraum

-
- 1 Hierbei handelt es sich um Ikons, die darauf verweisen, an welcher Stelle die Kleidung abgelegt werden kann, wo sich die Handtücher befinden etc.
 - 2 Da es sich um eine Salzlösung handelt, wird der Körper von der Flüssigkeit getragen, sodass dieser, sich in der Flüssigkeit befindend, mehr oder weniger frei ›schweben‹ kann.
 - 3 Diese Übertragung dient in erster Linie der Sicherheit, bietet aber auch auf der ästhetischen Ebene einige spannende Ansatzpunkte.

verlässt, wird diese gebeten, ihre Eindrücke impulshaft auf einer der ›Kachel‹ an der Wand des ersten Raums mit einem Stück Kohle zu visualisieren. Im Verlaufe der Ausstellungsdauer füllen sich die Wände folglich mit Zeichnungen, wobei die Visualisierungen von abstrakteren Darstellungen bis hin zu figurativen Elementen oder auch Schriftzügen reichen.



Abb. 21: Till Bödeker: »Test Chamber: Isolation« (Ausstellungsansicht zweiter Raum), 2020.
© Kai Werner Schmidt, 2020.

Was die Ausstellung auf eine sehr markante Weise auszeichnet, ist eine unentwegte Faltung verschiedener Verhältnisse, die sich nicht zuletzt auch im räumlichen Setting widerspiegelt. So verhält sich die räumliche Aufteilung auf eine Weise, bei der der erste Raum gewissermaßen als ein doppelter Empfangsraum in Erscheinung tritt: Zum einen vollzieht dieser eine institutionalisierend-anweisende Geste, denn als formeller, von außen sichtbarer Raum, fungiert dieser beim Betreten des Settings als ein ritualisierter Empfangsraum. Zum anderen gewinnt dieser aber auch eine intrapersonell-stabilisierende Aufladung, denn nach der sehr inten-

siven und durchaus desorientierenden⁴ Isolationssituation entfaltet sich der Raum in einer auffangenden Geste, die eine Rekonturierung ermöglicht. An dieser Stelle macht sich außerdem ein weiteres Faltungsverhältnis bemerkbar, das die Ausstellung auf eine gesteigerte Weise produziert: eine Faltung von Innen und Außen. Die Zweiteilung der Räume konturiert ein klares Innen-Außen-Verhältnis, bei dem der erste Raum zu einem Raum des Öffentlichen, einem Raum des Außen, während der zweite Raum zu einem privaten Innenraum wird. Gleichzeitig faltet sich aber auch dieses Verhältnis weiter ein, denn beide Räume vollbringen weitere Innen-Außen-Teilungen, bei denen der erste Außenraum zugleich zu einem Innenraum im Verhältnis zur Straße und der zweite Innenraum zu einem Außenraum im Verhältnis zum Isolationstank wird. Auf diese Weise entsteht ein komplexes Bewegungsmuster, das einerseits mit deutlicher Trennbarkeit und gleichzeitig aber mit einer Infragestellung dessen operiert. Die Ausstellungssituation produziert demnach ein Szenario, das, neben den eher »gewohnten« Rezeptionsmodalitäten wie dem Anschauen der Objekte, einerseits eine klar konturierte Experimentalsituation⁵ mit deutlichen Anweisungen erzeugt, zum anderen aber auch Momente einer Unbestimmtheit hervorbringt, denn was in den angesetzten 60 Minuten passiert (es sei denn die Session wird vorher unterbrochen), kann in völlig unterschiedliche Richtungen gehen. Ob die Person sich überhaupt in den Tank reinbegibt, ob sie sich hinsetzt oder hinlegt, ob sie zu singen beginnt oder die Zeit in völliger Stille verbringt: All diese Momente gestalten sich auf eine situative Weise und erzeugen, inmitten einer klaren Anweisungsreihenfolge, Momente des Entzugs und Ausschweifens bzw. eines regulierten Deregulierens.

Von diesem markanten Setting ausgehend drängt sich uns nun die Frage auf, welche Implikationen jene Ausstellung im Hinblick auf unsere Auseinandersetzung aufgreift. Deutlich wird zunächst die auffallend explizite Ebene der Erfahrung, die bei »Test Chamber: Isolation« präsent wird. Während die Frage nach dem Erleben bzw. der Erfahrung (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*) *per se* Auseinandersetzungen mit Kunst inhäriert, wird diese auf eine sehr direkte Weise zu einem Verhandlungsmoment der Ausstellung. D.h. »Test Chamber: Isolation« übersteigt gewissermaßen unsere gewohnten Rezeptionsmodalitäten und implementiert eine Ebene der Auseinandersetzung, die eine primäre körperlich-leibliche Involvierung voraussetzt und zugleich aber auch – in der Emphase dessen – grundsätzlich auf

4 Die Situation kann natürlich auf eine ganz andere Weise erfahren worden sein und verweist hier in erster Linie auf das Erleben der Verfasserin, lässt sich dennoch aber auch von der szenografischen Situation ausgehend insofern als intensitätsgenerierend beschreiben, als hier eine visuelle Orientierung verunmöglicht wird und über eine lange Zeit keine weiteren audiovisuellen Reize hinzutreten.

5 Die Situation realisiert sich insofern in einer festgesetzten Rahmung, als es, neben der Vorab-Anmeldung mit einem klar definierten Zeitfenster, eine eindeutige Abfolge von Handlungsschritten gibt.

Momente von Intensitätserzeugung und Erfahrbarkeit von Kunst in Ausstellungssituationen verweist. Schauen wir uns zunächst die Modalitäten an, die sich im Hinblick auf den Ausstellungsbesuch, d.h. auf die Formen von ›Rezeption‹ ergeben, dann lassen sich folgende Konfigurationen anführen. Wie bereits angedeutet, bietet die Ausstellung die Möglichkeit einer primär visuellen sowie einer den Raum ›abgehenden‹, sensomotorischen Rezeption. Die Zeichnungen an den Wänden sowie die bedruckten Handtucharbeiten (*Go with the Flow; Take your Time*) können angeschaut werden und auch der Isolationstank kann im Sinne einer skulpturalen Arbeit aufgefasst und wahrgenommen werden. Handelt es sich zwar auch hier um Rezeptionsmodalitäten, die nicht von einem lediglich ›dekodierenden‹ Verhältnis ausgehen (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*, hier insbesondere Ausstellungsakt), kommt mit der Isolationssession eine weitere, sehr spezifische Form von ›Aktivität‹ bzw. ›Partizipation‹⁶ hinzu. Die Ausstellung gestaltet sich damit insofern als eine partizipative, als sie durch das Auffordern zum Zeichnen eine direkte Betätigung anbietet bzw. verlangt, vor allem aber – durch die Session im Isolationstank – eine Ebene bietet, die über das Partizipative gar hinauszugehen vermag und eher ›propriozeptiv‹⁷ wird. D.h. die körperliche Erfahrung wird nicht lediglich zu einem begleitenden Momentum, sondern zu jenem Punkt, der explizit in den Fokus gerückt wird. In der Überlagerung von bildlichen, installativen, skulpturalen, propriozeptiven aber auch performativen Qualitäten lässt die Ausstellung eine dichte Verflechtung von Thematiken entstehen, die implizit oder explizit darin verhandelt werden. Fragen, die dabei präsent werden, beziehen sich zum einen auf den Status der Objekte sowie die Weise des ›eigenen‹ Tätigseins darin. Das Setting der Ausstellung deutet an, dass sich hierbei Verschiebungen bzw. Überlagerungen ergeben, bei denen sowohl der Isolationstank als Objekt als auch der ›eigene Leib‹ in einer Transformation begriffen werden. Die Ausstellung führt folglich zu Kippmomenten, aus denen ein ›anders Werden‹ resultiert, das sich jedoch einer Greifbarkeit entzieht. Indem »Test Chamber: Isolation« zu einem performativ-propriozeptivem Tätig-Werden animiert, adressiert sie explizit die Thematik der Erfahrung, geht aber zugleich insofern darüber hinaus, als jene Erfahrung nicht lediglich ›gemacht‹, sondern auch ›kommunizierbar‹ gemacht werden soll. Das Erfahren findet demnach zum einen eine visuelle Materialisierung bzw. kommunizierbare Darstellung durch die Zeichnungen an den Wänden und wird zum anderen – und darin besteht einer der wesentlichen Momente – so gesehen mehrfach ›gerahmt‹: Das ›eigene‹ Erfahren wird zu einem deklamatorischen Akt, der zwar irgendwo im ›Verborgenen‹ stattfindet, zugleich aber ein radikales Zur-Schau-Stellen, ein

6 Zur Diskussion der Begriffe der Partizipation und Interaktion vgl. Lind 2007.

7 Siehe hierzu das Projekt zur Propriozeption am Institut für Philosophie der HHU Düsseldorf (Projektleitung: Markus Schrenk, unter Mitarbeit von Isabelle Keßels und Till Bödeker, vgl. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2021b).

Exponieren erfährt. Und eben jene Ebene des Exponierens bedingt es ein Stück weit, dass es zu einer ästhetischen Erfahrung im Kontext von Kunst wird, und zwar nicht allein in einem institutionalisierenden Sinne, aber im Sinne der Produktion von Intimität, die zugleich jene deklamatorische, jene rahmende Geste benötigt. Etwas in »Test Chamber: Isolation« überkommt uns, etwas widerfährt uns, ohne dass deutlich markiert werden kann, was jenes etwas zu sein vermag. An irgendeiner Stelle findet eine kleine Verschiebung statt, eine Bewegung, eine Geste, eine Berührung: Plötzlich stellen wir fest, dass der Isolationstank als Funktionsobjekt zu einem nicht-konturierbaren, ambiguen Ding wird, dass offenbar etwas gekippt ist. Jenes Kippen kann sich beim Haften-Bleiben des Blicks an einem an der Wand hängenden Handtuch ereignen, im Moment der ersten Berührung des Fußes mit dem lauwarmen, zähflüssigen Salzkristallwasser oder beim plötzlichen Merken der rauen Oberfläche der Treppenstufe im Innern des Tanks, an der man sich anfänglich ängstlich festhält. Das Widerfahren vollzieht sich hier im »Verborgenen«, in einem geschlossenen Raum, der scheinbar eine extreme Form des Entzugs markiert, doch zugleich situiert sich jenes Verborgene in einem Setting, das der Situation eine Hyperfokussierung verleiht. Das Zurückgezogen-Private überlagert sich mit einer exponierenden Geste, die Erfahrung »erfährt« ein Zur-Schau-Stellen und verweist damit erneut auf ein Faltungsverhältnis zwischen Rückzug und Offenlegung, Für-Sich-Sein und Außer-Sich-Sein. Wenn wir uns jenes Faltungsverhältnis genauer anschauen, dann zeichnet sich darin etwas ab, das – so die These – als eine genuine Praktik der Existenzweise Ausstellung beschrieben werden kann. Ausstellungen (und darin liegt ihre »Unterscheidbarkeit« von anderen situativen Konfigurationen und Versammlungsarten) operieren demnach schon immer mit einer Überlagerung zwischen Momenten des Intensivierens und Überkommens – des Affizierens –, und zugleich des Metareflektierens bzw. des »Zur-Schau-Stellens« dessen, wie implizit jenes auch sein mag. Diesen Gedanken folgend stellt jenes Überlagerungs- bzw. Faltungsverhältnis eine entscheidende Bewegung dar, die Ausstellungen inhärent ist. Und um diese Bewegung näher aufzugreifen, schlägt das Kapitel eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Intimität vor, mit dem Bestreben, diesen als einen Parameter des Ausstellens fruchtbar machen zu können. Denn, wie »Test Chamber: Isolation« andeutet, das sich meist in kleinen, unscheinbaren Gesten ereignende Überkommen-Werden geht offensichtlich mit einer komplexen Relation zwischen Präsent-Werden und Entzug einher. Und dieses ambivalente Verhältnis wird ebenfalls markant, sobald wir uns mit den kulturgeschichtlichen Entwicklungen des Begriffs befassen, die nun ins Blickfeld gerückt werden.

3. Historische Kontexte

Zwischen öffentlich und privat

Sprechen wir über Intimität, dann schwingen damit assoziativ, wie bereits mit »Test Chamber: Isolation« nachgezeichnet, etwa Momente des Privaten, des Innigsten und Geheimen mit. Der Begriff suggeriert etwas Zurückgezogenes, das stets in einer Opposition zu einem wie auch immer gearteten Öffentlichen steht. Geht es wiederum darum, die Ausstellung als »Sphäre« oder »Milieu« zu kategorisieren, fällt beim eingehenden Nachdenken darüber auf, dass sie sich einer klaren Zuordnung entzieht. Wenngleich es sich um einen Bereich des Öffentlichen handelt, der bestimmte Regeln, Habitus und Normen impliziert (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), scheinen Ausstellungen etwas »Eigensphärisches« zu kreieren, das nicht in der dichotomen Einteilung in »öffentlich« und »privat« aufgeht. So betonen auch Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister, dass die Ausstellung historisch betrachtet »das erste öffentliche Ritual [konstituiert], das sich explizit an das Individuum richtet (denn im Gegensatz beispielsweise zum Theater, das das Individuum als Teil eines Kollektivs anspricht, ist die Erfahrung des Kunstwerks als eine vereinzelter Begegnung konzipiert)« (von Hantelmann/Meister 2010, 10). Daneben stellen sie einen weiteren Punkt heraus:

»Die Ausstellung als jener Ort, der sich unserem differenzierten Verhältnis zum Objekt widmet, wird immer mehr zu einem Ort, an dem es um die Erfahrung eines Verhältnisses zu sich selbst und zu anderen geht. Das künstlerische Objekt ist nicht länger Protagonist der Bedeutungsproduktion, sondern dient, wie es in den 1960er Jahren Robert Morris formuliert hat, vorrangig der Herstellung eines experimentellen Selbstbezugs.« (Ebd., 17)

Die Steigerung einer solchen Einzelerfahrung sowie eines expliziten experimentellen Selbstbezugs vollzieht – gewissermaßen in Analogie zu »Test Chamber: Isolation« – beispielsweise etwa auch die Arbeit *Solo* von Christian Falsnaes, die im Rahmen der Ausstellung »State of the Arts« (2020) in der Bundeskunsthalle Bonn entstanden ist (vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2020). In einem komplett weißen, fensterlosen, einwandig bespiegelten Raum werden wir als Besucher:innen barfuß einzeln für fünf Minuten »uns selbst« (respektive der Installation) überlassen. Innerhalb einer deutlich gesetzten und klar konturnierten Rahmung wird dadurch eine Sphäre der Privatheit und zugleich Unbestimmtheit erzeugt, denn was hinter der geschlossenen Tür passiert, dringt nicht nach »Außen«. Während die Arbeit zum einen die Thematik der klassischen Trias von Kunstobjekt/Künstler:in/Betrachter:in umspielt, die dadurch gewissermaßen in sich zusammenfällt, kommt zum anderen die Frage nach den Verhältnissen von

öffentlich/privat, offen/geschlossen bzw. geheim, gesetzt/unbestimmt, geteilt/isoliert etc. ins Spiel. Dass sich jene Verhältnisse jedoch nicht in einer Dichotomie auflösen lassen, wird deutlich, wenn wir uns die Installation als Ausstellungssituation anschauen. Mit einem Absperrständer abgegrenzt und von Wärter:innen reguliert, generiert das Ausstellungssetting einen deutlich konturierten Bereich mit einem ›Warteraum‹, der der Situation eine klare Kontrollkomponente verleiht. Damit gestaltet sich die Installation im Sinne einer Anweisung zum ›Privat-Sein‹. Der geheim-geschlossene, ›private‹ Raum wird dadurch selbst ein Stück weit zu einem systemisch kontrollierten Ort, sodass dem ›exklusiven‹ Im-Raum-Sein ein Moment des ›Exponierens‹ innewohnt. Die Ausstellungssituation generiert folglich eine Sphäre, die über eine Bestimmung von öffentlich und privat hinausgeht – eine Sphäre der Intimität. Mag das Intime assoziativ mit dem Privaten und Geheimen oder auch dem Sexuellen verknüpft oder gar gleichgesetzt werden, offenbart es, weit darüberhinausgehend, eine Qualität, die Ausstellungssituationen ausgehend von einem dichten Bündel an Parametern zu beschreiben vermag und damit sowohl die Ebene des ›Sphärischen‹, des ›Körperlichen‹ als auch des ›Institutionellen‹ in ihrer Verschränkung ins Blickfeld rückt. Im Hinblick auf Falsnaes' *Solo* oder Bödekers »Test Chamber: Isolation« entfaltet der Begriff die Möglichkeit einer Lesart, die das dichte Verhältnis von Relationen und Bezügen, die die Ausstellungssituationen produzieren, aufgreift und dabei sowohl die Ebene der körperlichen Adressierung, aber auch der Normierung sowie auch Emergenzmomente in den Fokus rückt.

Wie im Verlaufe des Kapitels gezeigt wird, ereignet sich das Intime vor dem Hintergrund eines ›Zur-Schau-Stellens‹. Einerseits unmerklich und geheim, geht es andererseits mit emphatischen Gesten einher, mit einem ›Exponiert-Werden‹. So führt auch Falsnaes' ›Installation‹ jenes Verhältnis von An- und Abwesenheit, (Sich-)Zeigen und Entziehen, der Anweisung und Selbstermächtigung vor. Damit deutet sich ein dichtes Gefüge an Momenten an, die allesamt all das umkreisen, was das Kapitel mit dem Terminus Intimität adressiert. Um aber Intimität als einen über die alltäglichen Konnotationen hinausgehenden Begriff zu schärfen, soll zunächst die Fülle an Bedeutungen und Bestimmungen, die mit Intimität als Terminus einhergehen, kultur- und begriffshistorisch nachgezeichnet werden.

In ihrer Monografie »Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der ›Intimität‹ auf dem Theater um 1900« (2001) stellt Marianne Streisand heraus, dass Intimität als Begriff vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass sich dieser einer genauen Bestimmung entzieht und sich auf unterschiedliche Disziplinen ›verteilt‹ (vgl. Streisand 2001, 11). Daraus resultiert nicht zuletzt auch seine ambivalente Stellung, denn während damit einerseits »eine Gegenwelt gegen die offizielle und politische Welt reklamiert werden soll, wird sie [die Intimität, Anm. d. V.] andererseits als Signal eines Rückzugs aus öffentlichem Engagement verdächtig« (ebd.). Was Streisand in ihrer Arbeit vollbringt, ist zum einen das Nachzeichnen einer von vielen Verschiebungen geprägten Begriffsgeschichte von Intimität, zum anderen aber das Heraus-

stellen derer Bedeutung als einer kunsttheoretischen Kategorie im Zuge der Moderne (vgl. ebd.). Wie Streisand im Zuge dessen herausarbeitet, ist mit Intimität als Begriff »nicht ein einziger Diskurs anvisiert, in ihm kreuzen sich eine Vielfalt von Diskursen. Das Phänomen ›Intimität‹ reicht in die unterschiedlichsten geistes-, sozial- und rechtsgeschichtlichen, aber auch in medizin- und architekturhistorische Zusammenhänge – und nicht zuletzt auch in die Geschichte des ästhetischen Denkens.« (Ebd., 32) Gegenwärtig gäbe es vor allem eine auffällige Differenz zwischen Alltagssprachlichem und wissenschaftlichem Gebrauch. Während die alltägliche Verwendung etwa in die Bedeutungsrichtung von »›vertraut‹, ›nah‹, ›geheim‹, ›geschlossen‹, ›innerlich‹ oder ›gemütlich‹« (ebd., 33) tendiert, ist damit im wissenschaftlichen Sprachgebrauch vermehrt primär Sexualität gemeint. Allen Bedeutungen scheint aber zumindest die Ebene des Privaten als Abgrenzung zum Öffentlichen und Politischen gemein zu sein (vgl. ebd., 34).⁸

Im Hinblick auf die Wortgeschichte weise Intimität starke Differenzierungen und ›Wanderungen‹ auf (vgl. ebd., 12). In der deutschen Sprache seien das Substantiv Intimität bzw. das Adjektiv intim verhältnismäßig neu und so gehe die deutsche Wortgeschichte »bis ins 18. Jahrhundert zurück, wo das Adjektiv ›intim‹ aus lateinisch ›Intimus‹ (= ›der innerste, vertrauteste, geheimste‹), der Superlativform von ›intra‹ (= innen) entlehnt wurde« (ebd., 67). Eine morphologische Verwandtschaft liege auch zum inzwischen veralteten, in der deutschen Rechtsprechung gebräuchlichem Wort ›Intimation‹, das aus dem spätlateinischen ›intimatio‹ (Bekanntmachung) abgeleitet wurde (vgl. ebd.).⁹

Das Auftauchen des Begriffs im Deutschen sei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in erster Linie in der Konstellation ›intimer Freund‹ zu finden. Dazu lasse sich auch der lateinische Begriff ›Intimus‹ (im Sinne von vertrauter Freund) ins Verhältnis setzen, doch machen sich hierbei deutliche Unterschiede bemerkbar. Wäh-

8 Für die 1990er Jahre – d.h. mehr oder weniger für die Entstehungszeit ihrer Monografie – konstatiert Streisand einen ›Intimitätsboom‹ im Sinne dessen, dass das Interesse für den skizzierten Bereich auf jeglichen Ebenen anstieg. Diese Beobachtung bindet Streisand vor allem an die sich zu der Zeit manifestierenden Schübe der Globalisierung, des Neoliberalismus, der Mobilisierung und Deterritorialisierung sowie des internationalen Arbeitsmarkts zurück (vgl. ebd., 34). Demnach lassen sich aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive Tendenzen nachzeichnen, die aber gleichzeitig aufs Engste mit dem Wandel von Intimität als Begriff einhergehen. So wäre auch aus der ›gegenwärtigen Schreibzeit‹ dieser Arbeit zu fragen, welche Verschiebungen und Verdichtungen sich nachzeichnen lassen. Diese Frage steht jedoch weniger im Zentrum der Auseinandersetzung, auch wenn sie stets präsent wird, wie beispielsweise bei der Frage nach den aktuellen Digitalisierungstendenzen (›virtuelle Ausstellungsformate‹ etc.) und dem Umdenken dessen, was Präsenz bedeuten kann (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*).

9 Streisand bezieht sich hierbei auf Kluge 1989. Im Englischen sowie Französischen fand diese sprachliche Entlehnung aus dem Lateinischen bereits vor dem 18. Jahrhundert statt und war zunächst vor allem in einem rational-sozialen Sinne gebräuchlich (vgl. ebd.).

rend ›intimer Freund‹ nicht zuletzt eine emotionale Ebene adressiere, bewege sich ›Intimus‹ viel stärker in der Sphäre des Institutionellen, sodass diesem geheimzuhaltende, diplomatische Aufgaben zufielen (vgl. ebd., 71).¹⁰ Der Einzug ins Deutsche fand also, im Vergleich zu anderen Sprachen, eher zögerlich statt, sodass das Wort für eine längere Zeit als fremd empfunden wurde. Zum Ende des 19. Jahrhunderts hin etablierte sich nach und nach vor allem die sexuelle Konnotation (vgl. ebd., 103) und auch in der Literatur lasse sich ein vermehrter Gebrauch nachzeichnen, der sich gern der Doppeldeutigkeit und Latenz bediente. Um 1900 erweitere sich das Gebrauchsspektrum jedoch wiederum so stark, dass »das Wort stets noch eine sprachliche Begleitung braucht, um richtig verstanden zu werden« (ebd., 108). Was um die Zeit von der Bedeutung her auf eine markante Weise hinzukomme, sei außerdem die Dimension des Räumlichen und Atmosphärischen (vgl. ebd., 109). Für die Zeit um 1900 könne Intimität demzufolge als ein ›dichter‹ Begriff von hoher Wertschätzung konstatiert werden, wovon ebenfalls verbreitet neu aufkommende Wortkomposita zeugen (vgl. ebd., 30).

Im Kontext des Diskurses um das Private erfuhr Intimität – kultur- und sozialhistorisch betrachtet – ein reges Interesse. Doch ist jenes Interesse von einer starken Polarität geprägt, denn, wenn wir uns auf die Relationsebene ›das Intime‹ vs. ›das Gemeinschaftliche‹ begeben, finden wir unterschiedliche Positionen, die das Intime entweder als ein erstrebenswertes Gut bzw. eine der wichtigen Daseinsmodalitäten des Individuums beschreiben, oder, im Gegenzug dazu, darin eine Form der Unterdrückung und des ›Intimisierungsdiktats‹ erkennen. Als einer der ›berühmten‹ Vertreter der zweiten Position kann etwa Richard Sennett mit seiner recht eindeutig betitelten Schrift »Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität« gelten, in der er die Übernahme einer einst in aller Stärke fungierenden Sphäre der Öffentlichkeit durch das Private beklagt, was nicht zuletzt zum ›Absterben‹ des öffentlichen Raums führte (vgl. Sennett 1991, 37). Jene Übernahme durch das Privat-Intime habe, laut Sennett, schließlich eine »destruktive Gemeinschaft«¹¹ (ebd., 459) zu Folge.¹² In ihrem Beitrag »Intimacy: A Special Issue« (1998) thematisiert auch Lauren Berlant die Verbindung

10 Wie Streisand vermerkt, sei Intimus »näher jenem Freunde verwandt, den Bacon in seinem Essay ›Of Friendship‹ beschrieben hat. Das ist ein Freund, der bei der Schärfung des eigenen Verstandes und Klärung des Verständnisses behilflich ist, der die Freuden verdoppelt und den Kummer halbiert, dessen moralische Ermahnungen ›the best receipt (best [I say] to work, and best to take)‹ [...] seien.« (Ebd., 72; vgl. hierzu Bacon 1905, 67) Der intime Freund sei vielmehr das Resultat des 18. Jahrhunderts als des Jahrhunderts der Freundschaft und agiere auf einer emotionalisierten und individualisierten Ebene (vgl. Streisand 2001, 73).

11 Zur Thematik der Grenze von Gemeinschaft s. Plessner 1924.

12 So verweist Streisand darauf, dass Sennett ein nicht-intimes Modell von Öffentlichkeit entwarf, das sich zwar einerseits um eine Ideologiekritik bemühte (vgl. ebd., 48), andererseits jedoch viele der zentralen Begrifflichkeiten unreflektiert behandelte (vgl. ebd., 49) und zu-

hin zum Kollektiven, jedoch mit einer anderen Gewichtung: »Intimacy names the enigma of this range of attachments, and more; and it poses a question of scale that links the instability of individual lives to the trajectories of the collective.« (Berlant 1998, 283)¹³ Dabei gehe es um das Problem, »how to articulate the ways the utopian, optimism-sustaining versions of intimacy meet the normative practices, fantasies, institutions, and ideologies that organize people's worlds« (ebd., 282).¹⁴ Streisand hält im Kontext dessen fest: »In dem Auf und Ab, das die Bewertung von sozialer ›Intimität‹ politisch erfahren hat, lässt sich also eine Tendenz ausmachen: Großräumigen gesellschaftsverändernden Konzepten ist ›Intimität‹ eher fremd, während sie von den kleinformigen, dezentraleren, stärker lebensweltlich und erfahrungsbezogenen Theorien hoch geachtet wird.« (Streisand 2001, 53)

›Intime Ästhetik‹

Eine weitere spannungsinduzierende Komponente ergibt sich, wie bereits ›angekündigt‹, durch eine Bedeutungsebene, die im Zuge kunsttheoretischer Reflexionen hinzukam: »1905 hieß es im ›Meyer‹ wie gewöhnlich, ›intim‹ bedeute ›innig, vertraut‹. Aber es wurde dem noch hinzugefügt, der Begriff sei gegenwärtig ›auch ein Schlagwort der modernen Kunst‹.« (Streisand 2001, 110) ›Intimität‹ genoss folglich um 1900, so Streisand, als Modewort ihre Blütezeit und wurde als das Hauptschlagwort der ›intimen Ästhetik‹ gefeiert. Der Diskurs einer ›intimen Ästhetik‹ manifestierte sich an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert (vgl. ebd., 12) und löste die Erwartung einer enormen Innovationskraft aus, die das Intime mit sich bringen sollte (vgl. ebd., 101). So durchzog der ›künstlerisch-ästhetische Intimitätsdiskurs [...] alle

dem Problemlösungen außer Acht ließ, die beispielsweise fünfzig Jahre zuvor von John Dewey entwickelt wurden. Siehe hierzu etwa Dewey/Krüger 1996.

- 13 Zur Thematik von Intimität, Emotionalität und Kapitalismus s. auch Illouz 2007 sowie Luhmann 1982.
- 14 Streisand zeichnet in ihrer Untersuchung eine historische Ebene der Intimisierung im Sinne der Herausbildung einer Privatsphäre nach. So greift sie auf Philippe Ariés zurück, der in seiner Auseinandersetzung mit der »Geschichte der Kindheit« (1960) den symptomatischen Umstand beschreibt, dass die Darstellung von Hausinnenräumen in der Malerei seit dem 17. Jahrhundert nach und nach zunahm. Damit geht für das 17. und 18. Jahrhundert, sowohl seitens Ariés als auch seitens Jürgen Habermas, die Diagnostizierung einer Intimisierung des »menschlichen Lebens in Zentraleuropa [einher], die in Zusammenhang gebracht wurde mit der Herausbildung der bürgerlichen Familie und einer zunehmend abgeschotteten Privatheit« (ebd., 39). Siehe hierzu Ariés 1990 sowie Habermas 1971. Eine konträre Auffassung vertritt dagegen etwa Hans Peter Duerr (vgl. Duerr 1990), der in seiner primär Sexualität betreffenden Untersuchung für die Unveränderlichkeit des Intimen argumentiert und sich etwa, wie Streisand erwähnt (vgl. Streisand 2001, 39f.), gegen Norbert Elias (vgl. Elias 1990) ausspricht.

Künste im Kontext der ›Moderne‹, hatte sein Zentrum aber im Bereich der Dramatik und des Theaters« (ebd., 12).¹⁵ Während das Intime einerseits die ›Moderne‹ begleitete, führte es gleichzeitig »ein eher ›subkutanes‹ öffentliches Dasein. Das ›Intime‹/die ›Intimität‹ wurde nie zum offenen Kampfbegriff der künstlerischen und intellektuellen Avantgarde [...]« (ebd., 15) und genoss vielmehr, wie Streisand in Anlehnung an Thomas Kuhn beschreibt, den Status eines präparadigmatischen Begriffs (vgl. ebd.; vgl. Kuhn 1997). Im Hinblick auf die kulturellen respektive soziopolitischen und psychosozialen Umstände führt Streisand in ihrer Auseinandersetzung folgende Punkte an: »Die Suche nach der ›Intimität‹ in der Kunst begann zu einer Zeit, da sie außerhalb der Kunst – in den unpersönlichen Strukturen der Gesellschaft – bereits chancenlos erscheint. Das Krisenhafte der Zeitstimmung um 1890 ist allgegenwärtig. Die industrielle Revolution war in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einem ersten Höhepunkt gelangt.« (Streisand 2001, 113) Das Lokale wurde durch die Internationalisierung des Kommunikations- und Verkehrswesens relativiert, das Zeitalter der Massen wurde mehr und mehr präsent sowie auch der damit einhergehende Schock (vgl. ebd.). Die ›glaubensarme Generation‹ (vgl. ebd., 114) wurde nun der Dynamisierung sowie Flexibilisierung ausgesetzt respektive auch den Freiheiten, Ängsten und Anforderungen an ein neues, ›modernes‹ Subjekt (vgl. ebd.).¹⁶

In der bildenden Kunst machte sich die Fokussierung der Intimität auf unterschiedlichen Ebenen bemerkbar. Als Terminus wurde ›intim‹ erstmal im Kontext von ›*paysage intime*‹ verwendet, einer von der Künstlerkolonie »Schule von Barbizon« kreierte Strömung der Landschaftsmalerei (vgl. ebd., 116).¹⁷ Was dabei im Vorder-

15 Im Hinblick auf das Theater führt Streisand aus: »Das Projekt einer ›intimen Ästhetik‹ in seinem zentralen Theaterbereich war der Entwurf eines ›Gesamtkunstwerks‹, das auf allen Ebenen des kunstkommunikativen Prozesses angesiedelt war: der Dramaturgie der Texte; der Architektur und Atmosphäre beziehungsweise Stimmung der Spiel- und Zuschaustätte; der besonderen Form einer Semiöffentlichkeit, die zwischen Bühne und Publikum als einer spezifischen ›Gemeinschaft‹ etabliert werden sollte; der Spielweise, Sprache, habituellen und visuellen Angebote durch die Darsteller sowie der bühnentechnischen und bildkünstlerischen Voraussetzungen. Das Projekt einer ›intimen Ästhetik‹ auf dem Theater stellt den Versuch einer umfassenden Synthese der verschiedenen Künste dar.« (Ebd., 12)

16 Streisand führt weiter aus: »Beide Termini – ›Intimität‹ und ›Moderne‹ – wurden nicht als Gegensätze empfunden, wie man annehmen könnte, sondern das künstlerisch ›Intime‹ ergänzte das künstlerisch ›Moderne‹ zunächst.« (Ebd., 128)

17 Die Künstlerkolonie »Schule von Barbizon« verortete sich im Wald von Fontainebleau nahe Paris und befasste sich, wie Streisand anführt, mit französischer Landschaftsmalerei, »die einerseits auf den (vor allem englischen) Romantikern fußte und andererseits den Impressionismus vorbereitete« (ebd.). Namentlich lassen sich hier etwa Jean-François Millet, Jean-Jacques Rousseau, François Daubigny, Camille Corot, Narcisse Dias de la Pena, Jules Dupré sowie Constant Troyon anführen, die allesamt innere Emigration à la zurück zur Natur im Sinne einer Gemeinschaftsutopie anstrebten (vgl. ebd., 117).

grund stand, war eine Gemeinschaftsutopie, die die Natur nicht heroisieren sollte, aber einem subjektiven Blick und einer offenen Arbeitsweise im Freien folgen (vgl. ebd., 117f.). Diese Bestrebungen kulminierten folglich allesamt im Begriff des Intimen:

»Das Stichwort ›intim‹ wurde nach 1890 – in Deutschland wie in Frankreich – beinahe inflationär für künstlerische Zwecke genutzt. So werden jetzt beispielsweise wohl die Gemälde der in den neunziger Jahren neugegründeten Künstlerkolonien Worpswede und Neu-Dachau als ›intime‹ bezeichnet als auch die Gemeinschaft der Maler selbst als eine der ›Intimisten‹.« (Ebd., 121)¹⁸

Dass sich diese gesteigerte Präsenz und Verbreitung des Intimitätsbegriffs auch auf der Ebene von Ausstellungen zeigte, machte etwa das Herausbilden eines sich nach und nach ausbreitenden impliziten ›Katalogs‹ bemerkbar, der sich zu jener Zeit im Kontext der ›intimen Ästhetik‹ abzeichnete. So geht Streisand auf die Ausführungen des Schriftstellers André Gide ein, der einige dieser Punkte wie folgt zusammenbringt:

»[...] 1. ein enges, direktes Gespräch zwischen Künstler, seinem Werk und dem Betrachter; 2. das Sprechen aus dem ›Innersten‹, wobei die Außenwelt nur ein ›Vorwand‹ ist; 3. die leise Rede, fast ein ›Wispern‹, 4. das ›Sich-Jemandem-Anvertrauen‹ und schließlich 5. den Zuschauer/Betrachter dazu zwingen, sich zu ihm ›hinzu-beugen‹, um ihm zuzuhören beziehungsweise zuzuschauen.« (Ebd., 123; vgl. Gide 1905, 428)

Des Weiteren wird auch das Aufkommen von Sezessionen als ›intime Organisationsformen‹ (vgl. Streisand 2001, 125) herausgestellt. Gekoppelt an ebenso ›intime‹ Präsentationsformen (vgl. ebd., 126) wurden die Sezessionen durch die Vorstellung einer Gemeinschaftsutopie geprägt, die sich in Opposition »zu den existierenden Salons mit ihren teilweise willkürlichen Auswahlkriterien und zu den als konservativ begriffenen Akademien der Künste [stellte]. Die Sezessionen waren Oppositionen im Zeichen der ›Moderne‹.« (Ebd., 125) Die Verweigerung, sich ›-Ismen‹ zuzuordnen zu lassen, ging zugleich einher mit einer ›intimen Behaglichkeit‹, denn erst dadurch könnte die Kunst ›wahrlich‹ erfahren werden (vgl. ebd., 126). Dies spiegelte sich zudem auch in der eher als gemütlich zu beschreibenden Verkaufssituation

18 Wie Streisand herausstellt, wurde das »französische ›intimiste‹ [...] [von] Joris-Karl Huysmans 1881 erstmals in einem Artikel über ›L'art moderne‹ verwendet, ›qualifiant une peinture qui évoque des scènes d'intérieur‹« (Rey 1992, 1045, zit.n. ebd., 121). »Intimisme‹ wurde in den 90er Jahren in Frankreich neu geprägt für Gemälde von Pierre Bonnard und Edouard Vuillard, die in dieser Zeit entstanden waren.« (Ebd. 122)

wider: »Der Charakter des neuen Ausstellungslokals erinnert in keinem Zuge an eine Verkaufshalle. Kein Zimmer ist überfüllt [...]. Das Trauliche und Heimische der Zimmer wird noch gehoben durch den Friesstoff des Fußbodens, der den Schall der Schritte dampft, und mit perlgrünem Plüsch überzogene, behagliche Ruhebänke und Lehnstühle [...].« (Ebd., 127; s. hierzu Teeuwisse 1986) Damit ging der Begriff der Intimität im 20. Jahrhundert dazu über, eine Beschreibungskategorie für Orte und Atmosphären im Sinne eines Ambiente zu sein und schließlich die Konnotation »wohlig« nach sich zu ziehen (vgl. ebd., 329). Und wie bei vielen Paradigmen und Phänomenen hatte sich damit auch das Innovationsprinzip von Intimität mit der Zeit abgetragen (vgl. ebd.) und wurde allmählich ab 1908/1909 von einem nächsten »Paradigma« abgelöst – dem Hang zur Monumentalität (vgl. ebd., 330). Damit wurde Intimität auf die Ebene einer Kategorie unter anderen verlagert und verlor ihren exceptionellen Status.

Vor dem Hintergrund dieses historischen Exkurses geht es der vorliegenden Arbeit jedoch, wie bereits vorgezeichnet, weder darum, die Intimität als »Epoche« wieder aufleben zu lassen (im Sinne eines auf Ausstellungen bezogenen Revivals des Zurückgezogenen und nach Innen Gerichteten), noch den Begriff einer »intimen« im Sinne von »wohligen« Atmosphäre von Ausstellungssettings in den Fokus zu rücken, sondern vielmehr als Begriff erneut zu schärfen und im Hinblick auf Ausstellung als Existenzweise fruchtbar zu machen. Wie der hauptsächlich auf den Untersuchungen von Marianne Streisand basierende Exkurs zur Begriffsgeschichte sowie dem Wandel der Konnotationen aufzeigt, bietet Intimität in ihrer Ambiguität ein enormes Spektrum an Momenten, die allesamt (in je unterschiedlichen Konstellationen) im Fokus der Arbeit und damit auch in der vorgeschlagenen Auseinandersetzung mit Ausstellungen stehen. Indem Intimität sowohl die emotional-affektive, als auch die institutionell-soziale Ebenen miteinander verknüpft und das Verhältnis von öffentlich und privat sowie innen und außen überlagert bzw. auf eine gefaltete Weise verhandelt, bietet der Begriff ein starkes Potential um all jene Modalitäten aufzugreifen, die präsent werden, sobald es um Ausstellungen geht: etwa Fragen nach der körperlichen Adressierung, der institutionellen Einbettung, den Konfigurationen des Räumlichen, den Zeitverhältnissen etc. Deshalb soll im folgenden Verlauf des Kapitels Intimität als ein Parameter entwickeln werden, der Momente von Faltungen und Überlagerungen ins Blickfeld rückt und damit bestimmte Grenzziehungen in Frage stellt bzw. reflektiert. Als teilender und zugleich versammelnder Modus wendet sich Intimität ebenfalls an Thematiken des Gemeinschaftlichen bzw. Gemeinsamen (s. Kap. »Agencement_Materialisieren«) und fokussiert sich aber in erster Linie auf Prozesse von (Meta-)Stabilisierungen sowie einem unentwegten Verhandeln von Positionen, aus denen »Selbst« und »Andere« als überlagerte, ephemere Phänomene resultieren. All jenen Prozessen und Bewegungen soll nun im folgenden Verlauf des Kapitels nachgegangen werden, indem Intimität insbesondere in der Verschränkung mit dem Moment des Exponierens gedacht wird, gleichzeitig

immer wieder rückbesinnend auf die etymologischen Polyvalenzen von Intimität als Begriff.

4. Exponieren

Im 2019 erschienenen Essay »Vom Intimen. Fern der lärmenden Liebe« setzt sich François Jullien mit dem Begriff des Intimen auseinander und beschreibt diesen folgendermaßen: »Intim wird das genannt, was ›im tiefsten Inneren eines Wesens beschlossen ist‹; so spricht man von einer ›intimen Bedeutung‹ oder der ›intimen Struktur gewisser Dinge‹. Es ist aber auch das, ›was durch das Zuinnerste eng verbindet‹: intimer Bund, intime Beziehungen haben, mit jemandem intim sein.« (Jullien 2019, 19)¹⁹ Damit verweist Jullien nicht zuletzt darauf, dass dem Begriff des Intimen zwei Bedeutungen inhärent sind, die mehr oder weniger nebeneinander existieren: »[...] (1) dass das Intime das Wesentlichste, zugleich das Zurückgezogenste und für alle Verborgenste ist; (2) dass das Intime das ist, was [einen] am tiefsten mit dem Anderen verbindet und mit ihm zu teilen veranlasst« (ebd., 20). Das Intime kann demzufolge nicht lediglich auf Komplizenschaft reduziert werden, denn ob wir nun der ersten oder der zweiten Bedeutung folgen – es übersteigt »doch letztlich jegliches Kalkül und Ziel« (ebd., 18).²⁰ Der Begriff des Intimen operiert folglich stets mit einem Verhältnis von Innen und Außen. Doch während für das Außen soweit kein Superlativ existiere, lasse sich für das Innen eine Steigerung anführen:

»[...] ›intim‹ [bzw. im Deutschen ›innerst‹]. *Intimus* heißt in Latein das, was ›sehr‹ oder ›am weitesten innen‹ ist. [...] Denn das Intime ist der Intensiv oder die Radikalisierung eines Inneren, entzieht sich in diesem eben auch diesem selbst und den Blicken der anderen, *zugleich* aber besagt das Intime genauso sein Gegenteil: Die Einigung mit dem Anderen, die ›intime‹ Vereinigung, Außen wird damit Innen, ›das Innerste‹, und bringt das Ansinnen eines Teilens hervor. Das ›Intime‹ vollzieht von einer Bedeutung zur anderen diese Umkehrung: Das, was zuinnerst ist – weil

19 Hierbei verweist Jullien auf das Wörterbuch »Le Robert« (vgl. ebd., 19), jedoch ohne genaue Angaben.

20 Jullien führt weiter aus: »In-tim« [auf Französisch *intime* geschrieben], ist ein schönes Wort im Französischen. »In«, das öffnet, hebt die Stimmlage, gibt eine helle Tonfarbe, das *i* mit Konsonanten hat Resonanz. Das folgende »-tim« faltet zusammen, umschließt sanft diesen Elan – diesen Akzent – und macht ihn diskret. Das im Französischen am Ende stehende stumme *e* vergeht ins Unbestimmte, es lässt murmeln. Einerseits wirken die zwei Silben wie ein Echo aufeinander, das Ausatmen antwortet dem Einatmen, andererseits aber geht das nicht ohne einer (sic!) gewissen Asymmetrie: Der kurzen Hochlage, die den Effekt einer Aufforderung bewirkt, folgt ein Absinken der Stimme, die diesen absorbiert und gedämpft verlängert.« (Ebd., 33)

es zutiefst Inneres ist, das Innere bis an sein Limit bringt –, ist das, was damit zugleich eine Öffnung zum Anderen auslöst; als das, was die Trennung aufhebt, eine Durchdringung provoziert.« (Ebd., 21)

Trotz der begrifflichen Divergenzen besteht das Produktive indes gerade darin, die beiden Bedeutungen nicht getrennt voneinander zu behandeln, sondern die Intimität vielmehr – und darin besteht einer der Grundgedanken dieses Kapitels – als eine Faltung zu denken. Wie Jullien in seinem Essay deutlich macht, geht mit Intimität ein Wanken von Innen und Außen einher (vgl. ebd.): »Während es sich in sich selbst zurückzieht, bedarf es ›des Anderen‹ [...], dass es in dieses Innen eindringe, sich dort mit ihm verbinde und sich darin einmische und die Abgrenzung von innen/außen somit verschwindet.« (Ebd., 24)²¹ Diese Weise bezeichnet Jullien als »Kippen« – das Kippen von einem »Außen in ein gemeinsam geteiltes Innen« (ebd., 181).²² Sowohl der Rückzug als auch das Teilen sind dem Intimen damit inhärent, oder, wie Jullien ausführt, »aus der Tatsache der Möglichkeit des Rückzugs entsteht der Anreiz zum Teilen« (ebd., 24), sodass damit ein Verlangen nach Überschreitung einhergehe (vgl. ebd., 25). Die Öffnung nach dem Außen ist aufs Engste mit der Vertiefung des Innen verknüpft, was zwangsläufig eine Ambivalenz produziert (vgl. ebd., 25f.). Das Intime gestaltet sich als etwas Unerhörtes und Unfassbares, als eine »Verlockung nach Unbekanntem und Hingabe« (ebd., 29). Deshalb sei es aus sich heraustretend und expansiv (vgl. ebd.).

Wenn wir vor dem Hintergrund dieser Überlegungen von Intimität als einem Parameter der Existenzweise Ausstellung sprechen wollen, dann markiert dieser Begriff der Intimität ein Verhältnis, das offenbar mit einer Überlagerung operiert: einem Ineinandergreifen von Innen und Außen. Folglich hantieren Ausstellungen mit Grenzziehungsmomenten und initiieren im Zuge dessen ein Spiel, bei dem sich Zeigen und Entziehen unentwegt neu ausrichten. Deshalb gilt es nun einen Prozess bzw. eine Praktik explizit in den Fokus zu rücken, die mit dem Parameter der Intimität einhergeht: die Praktik bzw. das Moment des Exponierens. In ihrem Beitrag

-
- 21 Hierbei muss erläutert werden, dass Jullien in seinen Formulierungen den Gedanken zum Ausdruck bringt, man würde sich selbst ›abhanden kommen‹ (vgl. z.B. ebd., 175f.). Die vorliegende Arbeit macht jedoch den Vorschlag, gerade nicht von einer ›vorherigen‹ Festigkeit auszugehen, die zu einer Selbstaufgabe führt (s. hierzu Ausführungen im Zuge des Begriffs der *différance* im letzten Teil des Kapitels).
- 22 An dieser Stelle ist es notwendig zu betonen, dass Julliens Ausführungen sich primär auf ›zwischenmenschliche‹ Verhältnisse beziehen. Das Kapitel schlägt jedoch vor, mit dem Parameter der Intimität jegliche Formen von Relationen zu fokussieren. Das intime Zwischen wird folglich nicht als ein ›Zwischen-zwei-Subjekten‹ begriffen, was uns nicht zuletzt zu der Frage nach der akteuriiellen Kraft von Dingen, aber auch von Ausstellungen führt (s. hierzu das Kap. *Objekt_Konfigurieren* sowie den Begriff des Ausstellungsakts im Kap. *Präsenz_Erscheinen*).

»Figuren der Deaktivierung« (2016) thematisiert Kathrin Busch jenes Moment des Exponierens, unter Rückgriff auf Agamben, wie folgt:

»Für Agamben artikulieren sich in Kunstwerken eben diese Momente des Nicht-Handelns oder Nicht-Könnens, von denen das Subjekt ansonsten entfremdet ist. Dadurch wird es – wie man formulieren könnte – exponiert. In der Kunst wird dasjenige ausgestellt, demgegenüber der Mensch seinerseits exponiert ist. Er ist all demjenigen ausgesetzt, was den Raum seines Handelns und Tuns absteckt: sowohl er- als auch verunmöglichend. Dieses ursprüngliche Exponiert-Sein offenzulegen oder hervorzubringen, könnte man als das eigentliche Anliegen von Ausstellungen bezeichnen.« (Busch 2016, 35)

Exponieren sei damit eine grundlegende Praktik des Ausstellens, die ein Aussetzen impliziere, denn diese generiere ein ›Arretieren‹²³, das nicht lediglich ein Stilllegen bedeutet.²⁴ Mit Exponieren geht folglich ein Prozess einher, der anders zu operieren scheint als ein ›Zeigen‹ oder ›Sich-Zeigen‹, denn dieser verweist auf ein Heraustreten, das eine Entzugsgeste mit Momenten des Sichtbar- bzw. Öffentlich-Werdens vermezt.²⁵

Wenn wir den Begriff der Intimität vor diesem Hintergrund nachzuzeichnen versuchen, dann wird deutlich, dass sich dieser vor allem in einer Ambivalenz bemerkbar macht. Und so wie sich der intime Bezug erst durch einen Entzug *et vice versa* einstellen kann, offenbart sich, dass das ›zurückgezogene‹ Intime einer (sich) ›exponierenden‹ Geste bedarf. Um jene Geste näher zu bringen, führt der Text von Jullien einige kulturhistorische Bezüge an, die diese Ambivalenz des Intimen greifbar werden lassen. Als ein kontrastierendes ›Beispiel‹ zum Intimen führt Julliens Text zunächst das Drama des Antiken Griechenlands an, bei dem die Rührung zu einer zentralen Figur wurde, und zwar in Form des Pathetischen, das jedoch keinerlei wechselseitige Öffnung beanspruchte (vgl. Jullien 2019, 55):

23 Siehe hierzu außerdem Busch et al. 2016. Zum Moment des ›Befremdens‹ im musealen Kontext s. außerdem Sloterdijk 2014.

24 Etymologisch betrachtet weist ›Exponieren‹ etwa folgende Bedeutungen auf: »herausheben, hervortun, aussetzen, preisgeben«, spätmhd. *exponieren* ›auslegen, erläutern‹ (14. Jh.), mnd. *exponēren* ›ausstellen‹ (15. Jh.), mnl. *exponeren* ›erklären, deuten‹, entlehnt aus lat. *expōnere* (*expositum*) ›öffentlich ausstellen, darlegen, preisgeben, aussetzen‹; zu lat. *ponere* (*positum*) ›stellen, setzen, legen‹ und ex- (s.d.). Im Sinne von ›auslegen, erläutern‹ noch Anfang 19. Jh.; doch setzt bereits im 18. Jh. die heutige Bedeutung ein, vgl. auch das häufig gebrauchte exponiert Part. adj. ›herausgehoben, wichtig, (Gefahren) ausgesetzt‹ (20. Jh.)« (›exponiert‹, Pfeifer et al. 1993).

25 Siehe hierzu ebenso Nancy 2007. Besonders reizvoll ist dabei das implizite Wortspiel, das jedoch lediglich im Französischen funktioniert: ex-peau-sition (*peau* – franz. ›Haut‹).

»Die Griechen haben das, was ich mit einem einzigen Begriff das *Pathetisch-Rhetorische* nenne, entwickelt, d.h. vor allem jegliche Kunst, etwas zu ›exponieren‹, zu ›präsentieren‹, die *ekphrasis*, jene Kunst, systematisch einen Fall zu konstruieren und diesen demonstrativ, überzeugend, bewegend, möglichst ›präsent‹ zu machen mit einem Maximum an Klarheit und Intensität (die *enargeia*); nicht entwickelt dagegen haben sie aber – und das entdecken wir nun plötzlich –, was dem diametral entgegengesetzt ist und umfassend als das ›Intime‹ bezeichnet werden kann.« (Ebd., 58)²⁶

Jene Thematik der ›exponierenden Rhetorik‹ wird auch bei Rousseau²⁷ auf eine ambivalente Weise präsent. In Rousseaus Bekenntnissen, die durchaus das »Dispositiv des Augustinus [bewahren], das für lange Zeit das große Modell für das europäische Denken geblieben war« (ebd., 81)²⁸, sieht Jullien eine entscheidende Wendung der Moderne, weil Rousseau eine Beziehung zu einem Du aufbaut, doch »dieses ›Du‹ beginnt nun sich von Gott, der es hergebracht hatte, zu lösen. Diese Loslösung ist, wie man weiß, die Geschichte unserer Moderne, die mit Rousseau beginnt.« (Ebd., 81) Im Intimen bedarf es notwendigerweise einer Zweisamkeit, es ist ein ›Du‹ notwendig (vgl. ebd., 86), das der ›Andere‹ werden kann (vgl. ebd., 92).²⁹

Wie Jullien herausstellt, beginnen Rousseaus Bekenntnisse mit einer stark selbstinszenierenden Geste (wir können diese als performativ-proklamatorisch bezeichnen): »Ich beginne ein Unternehmen, das bis heute beispieldlos ist.« (Ebd., 90) Mit dieser Inszenierung, die Jullien in Abgrenzung zu einem bloßen Dekor als durchaus effektiv beschreibt, »etabliert Rousseau die Bedingungen der Möglichkeit einer herzensoffenen Rede und des miteinander Teilens – d.i. der Intimität [...]«

26 Das Intime, das für Jullien keine Gemütssache ist und auch nicht zum Gefühl gehöre, entstehe aber in einer Absichtslosigkeit, dort, wo es nicht darauf abzielt, eine Wirkung zu erzeugen, Druck auszuüben und dazu zu drängen eine Rolle zu spielen (vgl. ebd., 55). Im Kontrast zum Pathetisch-Rhetorischen exponiere sich das Intime nicht, es »stellt sich nicht zur Schau, entzieht sich dem Einflussbereich der *mimesis*« (ebd., 59). Zur eigentlichen Praktik bzw. dem ›Urquell‹ des Intimen gehöre vielmehr, wie bereits aufgezeigt, das Teilen (vgl. ebd., 58).

27 Siehe hierzu die deutsche Ausgabe: Rousseau 1985.

28 Das Verhältnis zwischen Innen und Außen und demzufolge auch dem Selbst/Innenen/ Eigenem und dem Anderen spielt auch, wie Jullien darlegt, in den Bekenntnissen von Augustinus (vgl. Augustinus 1888) eine zentrale Rolle. Bei Augustinus fungiere das Göttliche als die Figur eines absoluten Außen. Diese Form des ›Göttlich-Intimen‹ sei deshalb so zentral, »weil das ›Selbst‹ in der Relation mit dem Anderen sich selbst abhandeln gekommen ist, geöffnet für das Tiefere als es selbst, was im Christentum so viel wie ›Christus in mir‹ bedeutet [...]« (Jullien 2019, 173). Was sich Julliens Darlegung nach mit der Figur von Christus paradigmatisch offenbarte, sei zwar weniger eine neue Auffassung von Gott, aber eine neue Auffassung der Verbundenheit mit Gott (vgl. ebd. 172).

29 Jullien führt an: »Ich, Du, ich habe dich erkannt, im Inneren und unter der Haut.« *Ego te intus et in cute novi*.« (Ebd., 93)

(ebd., 91).³⁰ Damit entfaltet sich die Frage, weshalb Rousseau im Format der Bekannnisse jene theatralische Gestik und die dramatisch-beschwörende Anrufung verwendet. Jullien beantwortet diese Frage damit, dass Rousseau die Geste braucht »um etwas Anderes zu schützen: das *Murmeln* des Intimen. Er braucht das eine, um das andere zu bedecken und zu behüten. Das eine dient als Paravent, hinter dem das andere Schutz finden kann. Das Hochtrabende erlaubt das Diskrete. Man muss ins völlig deklamatorische Auftreten verfallen, um – versteckt – das Intimste seiner selbst zu liefern.« (Ebd., 93)³¹ Damit eröffne Rousseau, Julliens Lesart nach, einen Pfad zur Romantik und Moderne, denn es »bedarf des Exklamatorischen und Deklamatorischen – selbst bei Baudelaire –, um Platz für deren Gegenteil zu machen« (ebd.).³² Das Emotionelle werde dabei nicht aufgedrängt, sondern zur Disposition hingestellt, und zwar in Form des Anekdotischen, das stärker als jede Introspektion Einblick gewähre (vgl. ebd., 95): »Das Anekdotische zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht belehrend, nicht überzeugend, ja nicht einmal berührend wirken will, dafür schafft er gleich von Anfang an *Bedingungen für Intimes*.« (Ebd.)³³ Deshalb bestehe die Bedingung in einer »nicht-zweckhaften« Teilhaftigkeit, woraus sich folgende Definition des Intimen, wie bereits weiter oben angeführt, ergebe: »Bei-[jemandem]-Sein« (ebd., 105). Weiter führt Jullien aus:

»Vor welche Wahl und Verantwortung sehen wir uns durch das Intime gestellt? Dass ich mich nicht mehr anderen gegenüber in einer kämpferischen, interessegeleiteten Aufstellung befinde, sondern ›Seite an Seite‹, ›gegenwärtig‹, ›zugegen‹ bin; dass ich ihn nicht mehr erobern, also zum Objekt meiner Begierde machen will, sondern mich damit ›zufrieden‹ gebe, ›bei‹ ihm zu sein und die Welt dann ›in Ordnung‹ ist: Deshalb, so sagt uns Rousseau, macht sich hier noch lange nicht Passivität breit, dafür aber das Gefühl ›zu existieren‹. Wenn man ›existieren‹ im

30 So thematisiert Ludger Schwarte im Kontext der Performativität von Ausstellungspraktiken das Moment der Überexponiertheit (das er eher als eine Gefährdung begreift) und prägt im Zuge dessen den Begriff »Overexposure« (Schwarte 2010, 140).

31 Mit Rousseau lassen sich demnach drei Merkmale herausstellen, die jenes gemeinsam geteilte Innere konstituieren: das heimliche, komplizenhafte Einvernehmen, die Bedrohung durch Eindringlinge (vgl. ebd., 108) sowie die geteilte Sprache, das nicht enden wollende Babbeln (vgl. ebd., 109).

32 Eine weitere Verbindung bietet der Begriff der Dramatisation, den Karin Harrasser und Katrin Solhdju in ihrem Text »Wirksamkeit verpflichtet. Herausforderungen einer Ökologie der Praktiken« (2016) anführen: »Damit nähert sie sich vielleicht am ehesten dem, was Deleuze einmal die Methode der *Dramatisation* genannt hat, eine Methode, die Didier Debaise' Deleuze-Lektüre zufolge zentral darin besteht, Intensivierung zu ermöglichen [...]«. (Harrasser/Solhdju 2016, 85) Vgl. Debaise 2016, 6 sowie Deleuze 2003.

33 Während de Montaignes Schriften (vgl. de Montaigne 1998) ein Ich im Sprechen besitzen, das zugleich belehren will, will das Intime eben von jener belehrenden Geste fort (vgl. ebd., 84f.); hin zum Berührenden (vgl. ebd., 94), das de Montaigne und Augustinus nicht kannten.

alten theologischen Sinn versteht; dann hier auf den Menschen bezogen. Da existieren ›sich von etwas herkommend halten‹ (›ex-sistere‹) ursprünglich die Seinsart von jemandem, der sein Sein von einem Anderen erhält, bedeutet, wurde damit die spezifische Seinsweise einer Kreatur Gottes und ihrer Abhängigkeit von ihm bezeichnet.« (Ebd., 101f.)

Rücken wir also jenes vom Anderen aus gedachte Existieren in den Fokus unserer Überlegungen, dann wird aufs Neue eine Figur präsent, die das vorliegende Kapitel als eine dem Ausstellen genuine Bewegung beschreibt: das Falten. Wie die Diskussion des Begriffs des Exponierens zeigt, kann das Verhältnis zwischen Innen und Außen sowie Zeigbar-Werden und (Sich-) Entziehen nicht zureichend in einer Gegenüberstellung beschrieben werden, sondern bedarf einer Figur, die es anders aufzugreifen vermag. Eine solche Figur soll im Folgenden die Falte liefern.

Falten

Der Begriff der Falte bzw. der Faltung, der immer wieder im Laufe der Arbeit aufkommt, verweist in erster Linie auf eine Doppelbewegung, die nicht von *a priori* getrennten Entitäten oder Größen ausgeht, sondern Verhältnisse immer schon in ihren Übergänglichkeiten und Überlagerungen begreift. Die Falte bzw. die Faltung (als Prozess der Faltenbildung³⁴) thematisiert insbesondere das Verhältnis von Innen und Außen und erlaubt uns Ausstellungen auf eine Weise in den Fokus zu rücken, die jenes Verhältnis Situation für Situation immer wieder neu ausloten. Etymologisch bzw. worthistorisch betrachtet verweist Erich Kleinschmidt darauf, dass die Faltung sowie das damit verbundene Modell des Geflechts die »abendländische[] Semantik des Denkens« (Kleinschmidt 2004, 752) präge: »Dem griechischen ›plekein‹ ›flechten‹ entspricht das lateinische ›plecare‹ ›zusammenfalten‹ mit einem ganzen Spektrum von materiell konkreten wie übertragenen, abstrakten Ableitungen: ›explicare‹ ›erklären‹, ›applicare‹ ›annähern‹, ›anschießen‹, ›implicare‹ ›verknüpfen‹.« (Ebd.)³⁵ Diskursiv präsent wird die Figur der Falte vor allem in Gilles Deleuzes Aus-

34 Siehe für eine geologische Begriffserläuterung »Falte«, Lexikon der Geowissenschaften 2000.

35 Kleinschmidt führt weiter aus: »Bedeutsamer erscheinen aber die Analogiebildungen ›entfalten‹ [...] und zugeordnetes ›entwickeln‹, bei denen das Präfix ›ent-‹ (wie auch sonst) die Trennung von einem vorhergehenden Zustand markiert. Inwieweit ›falten‹ mit ›plecare‹ bzw. das zugehörige konkrete Nomen ›Falte‹ mit lat. ›plica‹ zu tun hat, ist etymologisch sehr unsicher. [...] Die wortgeschichtliche Semantik von ›Falte‹ legt eine Beziehung zu ›Fach‹ nahe, wobei es dann in beiden Fällen um die Bezeichnung eines umschlossenen Raumes ginge. [...] ›Entfalten‹ verwies dann im intellektuellen Bereich auf eine Entgrenzung vorhergehender ›Fach‹-Ordnung(en). [...] Auch ›Falte‹ wie ›falten‹ erschlossen sich dann über ein Konzept von Grenze [...].« (Ebd.) Bei dem angeführten Zitat bezieht sich Kleinschmidt u.a. auf Grimm/ Grimm 1862; Henisch 1973; Pfeifer 1993 sowie Kluge 1995.

einandersetzung mit Leibniz und seiner Monade (vgl. Deleuze 2017).³⁶ Deshalb sei hier zumindest grob konturierend auf einige Momente dessen eingegangen, denn als Figur erlaubt es die Falte – so der Ansatz des Kapitels – eine Perspektivierung auf Ausstellungen zu entwickeln, die das komplexe Verhältnis von Sichtbarkeit und Entzug, von Offenlegen und Verweisen aufzugreifen vermag.

Die ins Unendliche gehende Falte sei, Deleuze nach, diejenige Figur, die den Barock allem voran präge (vgl. Deleuze 2017, 11). Ausgehend von der Leibniz'schen Monade³⁷ entwickelt Deleuze eine Vorstellung, bei der die Relationen der Welt nicht aus einzelnen Entitäten bzw. Punkten, sondern aus Falten bestehen, denn die »Einheit der Materie, das kleinste labyrinthische Element, ist die Falte, nicht der Punkt, der nie ein Teil, sondern immer nur das einfache Ende einer Linie ist« (ebd., 16).³⁸ Stattdessen gestalten sich jene Relationen in einer »Zweifaltung«: den Faltungen der Materie sowie den Falten der Seele (vgl. ebd., 11).³⁹ Als Allegorie führt Deleuze hierbei das »Barocke Haus« an, bestehend aus zwei Etagen. Die untere Etage umfasse fühlende, tierische Seelen, umgeben und umschlossen von Faltungen der Materie (vgl. ebd., 12), die obere Etage – die Falten der »vernünftigen Seelen« (ebd.).⁴⁰ Während die Untere einige Öffnungen aufweise, gestalte sich die obere Etage als komplett fensterlos (vgl. ebd., 12f.).⁴¹ Die beiden Etagen bedingen sich wechselseitig, reproduzieren aber gleichzeitig eine Ordnung, die mit einer klaren Unterteilung ope-

36 Für eine ausführlichere und unterschiedliche Momente fokussierende Auseinandersetzung mit der Figur der Falte bei Deleuze s. van Tuinen/McDonnell 2010.

37 Monade fungiere als Leibniz'scher Begriff für Seele oder das Subjekt als metaphysischer Punkt. Durch Leibniz wurde dieser von Neuplatonikern entliehen und bezeichne, grob konturiert, eine Einheit, die eine Mannigfaltigkeit umhüllt (vgl. ebd., 43).

38 Kleinschmidt betont dabei, in Anlehnung an Deleuze, folgende Eigenart der Monade: »Die monadische ›Struktur‹ beruht dabei auf einer Abkehr von Totalitätsvorstellungen, die kollektiv entworfen sind. Leibniz setzt an deren Stelle den Begriff der Verteilung. Monaden sind Verteilungs-Einheiten [...].« (Kleinschmidt 2004, 758)

39 Die Faltungen der Materie bilden dabei das »Labyrinth des Kontinuums« (ebd.) und Falten der Seele das »Labyrinth der Freiheit« (ebd.). Damit zeichnet sich ab, dass Deleuze Faltung und Falte teils differenziert verwendet, jedoch wird diese Unterscheidung nicht explizit ausgeführt. Die Faltung kann aber, im Verhältnis zur Falte, als ein Faltenbildungsprozess beschrieben werden, d.h. der Fokus der materiellen Ebene würde in erster Linie auf jenem Prozess von Faltenbildungen liegen.

40 In »Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze« (1998) legt Stephan Günzel den Dualismus wie folgt aus: »Hätte Descartes, wie Leibniz, Denken und Sein nicht in einem Abbildungsverhältnis, sondern als jeweils konsistent für sich bestehend – prädestiniert – gedacht, hätte er das Problem des Übergangs zwischen beiden nicht in seiner philosophischen Konstruktion gehabt. → Die unendliche Bewegung ist zweifach, und zwischen beiden besteht nur eine Falte. In diesem Sinne heißt es: Denken und Sein sind ein und dasselbe.« (Günzel 1998, 120) Günzel bezieht sich hierbei auf Deleuze/Guattari 1996, 45.

41 Deleuze unterscheidet zwischen Organischem und Anorganischem. Zwar handele es sich bei Beiden um dieselbe Materie, was sich jedoch unterscheide, seien die jeweiligen Kräfte, die

riert.⁴² Diese Ordnung manifestiere sich am anschaulichsten, so Deleuze, in der barocken Architektur, denn die dunklen Kammern des Innen, die sich viel eher als für sich geschlossene Zimmer, als Schatullen gestalten, treten den eher »alleinstehenden«, sich selbst ausdrückenden Fassaden gegenüber (vgl. ebd., 52). Darin zeige sich das Barocke *par excellence*: eine Welt aus zwei Etagen, getrennt durch eine Falte, die sich auf beiden Seiten unterschiedlich auswirkt (vgl. ebd., 53).

»Die Spannung von Innerem und Äußerem verweist also auf die Unterscheidung beider Etagen, diese aber verweist auf die Falte, die sich in den intimen Falten aktualisiert, welche die Seele in der oberen Etage einschließt, und die sich in den Faltungen auswirkt, welche die Materie eine aus der anderen entstehen läßt, immer im Äußeren, in der unteren Etage. So ist die ideale Falte *Zwiefalt*, differenzierende und sich differenzierende Falte. Wenn Heidegger die *Zwiefalt* als das Differenzierende der Differenz anspricht, will er vor allem sagen, daß die Differenzierung nicht auf ein vorher Undifferenziertes verweist, sondern auf eine Differenz, die sich auf beiden Seiten unaufhörlich entfaltet und faltet und die nicht eines entfaltet, ohne das andere zu falten, in einer Koextensivität des Enthüllens und Verhüllens des Seins, der Anwesenheit und des Rückzugs des Seienden [...].« (Ebd., 53f.)

Das Entfalten sei folglich nicht als Gegenteil der Falte zu lesen, »sondern folgt der Falte bis zu einer anderen Falte« (ebd., 16): »Falten – Entfalten heißt nicht einfach Spannen – Entspannen, Zusammenziehen – Ausdehnen, sondern Umhüllen – Auswickeln (sic!), Zurückentwickeln – Fortentwickeln.« (Ebd., 20) Das ideale Element bilde dabei die Inflexion – der »Falte-Punkt« (vgl. ebd., 29), das Wendemoment, das das Einschließen überhaupt erst erlaube.⁴³ Das Einschließen bzw. Umhüllen ist hierbei also insofern von entscheidender Bedeutung, als die Inhärenz als Zweckursache der Falte gelte: »[...] [W]as gefaltet ist, ist das Eingeschlossene, das Inhärente. Man kann sagen, daß das, was gefaltet ist, allein virtuell ist, und aktual nur in einer Hülle existiert, in etwas, das es umhüllt.« (Ebd. 41)⁴⁴

auf sie einwirken: »Leibniz nennt sie »plastische Kräfte«, im Unterschied zu den komprimierenden oder elastischen Kräften« (ebd., 18).

42 Stephan Günzel führt dies wie folgt aus: »Der Begriff des »Zwischen« wird in Deleuzes Leibnizbesprechung *Die Falte – Leibniz und der Barock* durch den Begriff der »Falte« ersetzt [...]. Die These ist hier, daß die barocke Ästhetik auf Vervielfältigung (Singularitätsproduktion durch Vereinzelung) der Materie wie der Seele aus war. Menschen erscheinen darin als »Knoten von Kontingenzen« [...]. »Das Modell der Falte [...] gibt ein allgemeines Schema ab, um die Implikation mehrerer Punkte in einem einzigen zu denken.« [...]« (Günzel 1998, 87f.) Günzel bezieht sich hierbei auf Badiou 1994 sowie Frémont 1996, 70.

43 Hierbei bringt Deleuze als Beispiel den Falte-Punkt bei Paul Klee, der etwa im Gegensatz zum harten, cartesianischen Punkt bei Kandinsky stehe (vgl. ebd.).

44 Zum Verhältnis zwischen dem Virtuellen und dem Aktualen s. Deleuze 2019.

Die Falte bzw. die Zwiefalt offenbart währenddessen ein ganz besonderes Verhältnis zwischen Subjekt und Welt. Da die Monade als »eine Zelle, eher eine Sakristei als ein Atom: ein Raum ohne Tür und Fenster, worin alle Tätigkeiten innerliche sind« (ebd., 50), verstanden wird und von einer »Autonomie des Inneren, eines Innen ohne Außen« (ebd.) zeugt, beinhaltet sie gleichzeitig nicht nur eine Vielheit, sondern die Welt als solche. Das Verhältnis zwischen Subjekt und Welt bzw. zwischen Monade und Welt gestaltet sich im Modus des, wie Deleuze es (auch in Abgrenzung zum Heidegger'schen ›In-der-Welt-Sein‹ (vgl. ebd., 47f.)) nennt, ›Für-Die-Welt‹: »Weil die Welt in der Monade ist, schließt jede die ganze Reihe der Zustände der Welt ein; weil aber die Monade für die Welt ist, enthält keine auf deutliche Weise den ›Grund‹ der Reihe, aus der sie alle resultieren und der ihnen äußerlich bleibt wie das Prinzip ihres Zusammenstimmens [...].« (Ebd., 47) Dieser Logik bzw. Modalität des Für-die-Welt-Seins entspricht auch nicht zufällig die architektonische Ordnung des Barocken Hauses, denn

»[d]ie Abschliefung ist die Bedingung des Seins für die Welt. Die Abschliefungsbedingung gilt als die unendliche Öffnung des Endlichen: sie ›repräsentiert auf endliche Weise die Unendlichkeit‹. Die gibt der Welt die Möglichkeit, in jeder Monade neu anzufangen. Man muß die Welt ins Subjekt setzen, damit das Subjekt für die Welt sei. Es ist diese Drehung, welche die Falte der Welt und der Seele konstituiert.« (Ebd., 48)

Daraus resultiert für Deleuze: »[W]enn die Welt im Subjekt ist, ist das Subjekt darum nicht weniger *für die Welt*« (ebd., 46f.).⁴⁵

45 Mit jenem Moment der Inhärenz bzw. der ›Abschliefung‹, des ›Enthalten-Seins‹, hängt – wie Deleuze herausstellt – gleichzeitig eine viel umfassendere ›biologische‹ Überlegung zusammen: die Frage nach der organischen Entwicklung. Diese markiert zwei Denkrichtungen: die Epigenese sowie den Präformismus. Während die Epigenese von einer schrittweisen Entwicklung ausgeht, ergibt sich für den Präformismus dagegen »eine organische Falte immer aus einer anderen Falte, wenigstens im Inneren desselben Typs von Organisation: jede Falte stammt aus einer Falte, plica ex plica. Wenn man hier Ausdrücke Heideggers aufnehmen will, würde man sagen, daß die Falte der Epigenese die Einfalt oder die Differenzierung eines Undifferenzierten ist, daß aber die Falte der Präformation Zwiefalt ist, keine Zweifaltung, denn das ist jede Falte notwendigerweise, sondern eine ›Zwiefaltung‹, ein ›Zwischen-Zwei‹ in dem Sinn, daß sich die Differenz differenziert. Unter diesem Gesichtspunkt sehen wir es nicht als gesichert an, daß der Präformismus ohne Zukunft sei.« (Ebd., 24) Der monadische Inhärenzgedanke – jenes Bild der ›russischen Puppe‹, die alle anderen Puppen bereits umfaßt (vgl. ebd., 20) – finde folglich ein Weiterdenken in der Vorstellung von der Präformation der Körper sowie der Präexistenz der Seele in den Samen (vgl. ebd., 25). Was die Leibniz'schen Monade ermöglicht, ist folglich eine Verflechtung zwischen dem Einen und dem Vielfältigen: »Noch genauer: das Eine hat ein Einhüllungs- und ein Entwicklungsvermögen, während das Vielfältige untrennbar von den Falten ist, welche es macht, wenn es eingehüllt ist, und untrennbar von den Entfaltungen, wenn es entwickelt ist. Auf diese Weise sind aber

Für Deleuze gehen mit dem Falten drei Operationen einher: Explizieren – Implizieren – Komplizieren, die die Triade der Falte bilden (vgl. ebd., 44).⁴⁶ Während das Explizieren ein Aufwickeln der Zusammenhänge vollzieht, Bezüge also »entfaltend« offenlegt (bzw. herstellt), und das Implizieren ein Zusammenziehen, ein »Einfalten« evoziert, bezieht sich das Komplizieren auf ein Umfassen und erzeugt den Umstand, dass alles bereits in einem »enthalten« sei. Mit Bezug auf Giordano Bruno spricht Deleuze deshalb auch von einer »Weltseele, die alles kompliziert« (ebd.).⁴⁷ Wie bereits herausgestellt, äußere sich die Falte, auf die zwei Etagen gerichtet, in unterschiedlicher Art und vermöge dementsprechend auf unterschiedliche Weisen Variationen zu generieren. Inneres verbleibe damit gewissermaßen immer innen und Äußeres immer außen: Die Inflexionslinie aktualisiere sich in der Seele und realisiere sich in der Materie (vgl. ebd., 62). Schauen wir uns die Realisierung in der Materie genauer an, dann wird dabei vor allem das unendliche Generieren von Einfaltungen markant:

»Sich unaufhörlich unterteilend, bilden die Teile der Materie in einem Wirbel kleine Wirbel, und darin andere, noch kleinere, und wieder andere in den konkaven Intervallen der sich berührenden Wirbel. Die Materie stellt also eine unendlich poröse, schwammige oder ausgehöhlte Textur ohne leeren Raum dar, immer wieder eine Höhlung in der Höhlung: jeder noch so kleine Körper enthält eine Welt, insofern er von unregelmäßigen Gängen durchlöchert ist, umgeben und durchdrungen von einem immer feineren Flüssigen.« (Deleuze 2017, 14)

die Umhüllungen und Entwicklungen, die Implikationen und Explikationen noch besondere Bewegungen, die in einer universalen Einheit begriffen werden müssen, welche sie alle »kompliziert«, und welche alle Eine kompliziert.« (Ebd., 43)

- 46 Siehe hierzu auch die Ausführung zur Faltung im Kontext der Existenzweise der Technik bei Bruno Latour (vgl. Latour 2014, 324).
- 47 Genau an diesem Punkt kehrt Deleuze insofern mit Nachdruck zu Leibniz zurück, als seine Monade uns auf dieser Ebene davor »bewahrt« in die Falle der Vorstellung eines »allgemeinen Geistes«, eines »Pantheismus oder der Immanenz« (ebd.) zu tappen – deshalb gelte es dem »Zusammenstimmen einzelner Gesichtspunkte« (ebd.) zu folgen, statt der »universale[n] Komplikation« (ebd.). Der Begriff des Gesichtspunkts, der hier zunächst den Anschein einer subjektzentrierten Perspektivierung erwecken mag, muss aber selbst in einem prozessontologischen Sinne begriffen werden, denn jener Punkt ist es, »angesichts« dessen der »Gegenstand« oder das »Subjekt« grundlegend ihren Status ändern bzw. daraus resultieren: »Man nennt ihn *Gesichtspunkt*, insoweit er die Variation oder Inflexion repräsentiert. Das ist die Grundlage des Perspektivismus. Dieser bedeutet nicht eine Abhängigkeit in Bezug auf ein vorausdefiniertes Subjekt: im Gegenteil wird Subjekt sein, was zum Gesichtspunkt kommt oder vielmehr was im Gesichtspunkt verharret. Darum verweist die Transformation des Gegenstands auf eine korrelative Transformation des Subjekts: das Subjekt ist ist (sic!) [nicht (Anm. d. V.)] »subjectum«, sondern ein »Superjekt«, wie Whitehead sagt. Zugleich damit, daß der Gegenstand Objekt wird, wird das Subjekt Superjekt.« (Ebd., 36)

Dabei weise die Materie das auf, was Deleuze als ihre Spannkraft bezeichnet (vgl. ebd., 17). Leibniz teile die Physik, Deleuzes Lesart nach, wiederum in zwei Kräfte auf: die aktiven, die auf die Materie einwirken sowie die passiven Kräfte der Materie, die sich in deren Widerständen – ihrer Textur – äußern (vgl. ebd., 64). Die Textur, und damit also die Kraft der Materie, sei dabei unabdingbar mit der Faltung verbunden: »Als allgemeine Regel gilt, daß die Art und Weise, mit der eine Materie sich faltet, ihre Textur konstituiert: sie definiert sich weniger durch ihre heterogenen und real unterschiedlichen Teile als durch die Art und Weise, mit der diese aufgrund der besonderen Falten untrennbar werden.« (Ebd., 65) Textur hänge dabei folglich

»[...] nicht von den Teilen selbst ab, sondern von den Schichten, die ihre ›Kohäsion‹ bestimmen: der neue Status des Gegenstands, das Objekt, ist untrennbar von den verschiedenen sich erweiternden Schichten, als ebenso viele Gelegenheiten zu Umwegen und Faltungen. In Bezug auf die Falten, deren sie fähig ist, wird die Materie Ausdrucksmaterie. In dieser Hinsicht muß die Materiefalte oder Textur auf mehrere Faktoren bezogen werden.« (Ebd.)⁴⁸

Demnach können Ausstellungen als Weisen des Faltens beschrieben werden, wodurch nicht zuletzt auch die materielle Ebene explizit in den Vordergrund rückt. Über Ausstellungen zu sprechen, beinhaltet demzufolge also nicht lediglich das Fokussieren von heterogen verstandenen Teilen oder einzelnen Materialeigenschaften, sondern die Weisen des Faltens nachzuzeichnen und damit auch die Textur zu thematisieren (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Mit den angeführten Gedanken geht folglich Zweierlei einher: Zum einen wird deutlich, dass Relationalität als solche als eine unendliche Faltung verstanden werden kann, die immer wieder neue Verhältnisse hervorbringt. Zum anderen hängt die »unendliche Operation« (ebd., 61) der Falte mit der Frage nach der Materie bzw. den jeweiligen Materialisierungen zusammen, denn diese bilden – verbleiben wir in der Zwei-Etagen-Haus-Allegorie – die einzige Ebene, die Porosität zulässt, und damit aber auch die Abgeschlossenheit der oberen Etage ermöglicht – das Für-die-Welt-Sein der Monade.

Rücken wir erneut unsere anfangs aufgeworfenen Überlegungen zu der Verflechtung zwischen öffentlich und privat ins Blickfeld, die sich im Zuge von Ausstellungen ergibt, dann lässt sich hier eine starke Verknüpfung zur Figur der Falte nachzeichnen. Ausstellungen können demnach insofern in einer Faltung begriffen werden, als sie sich als materielle und materialisierende sowie affizierende Situationen gestalten. Diese erzeugen Referenzen, Figurationen oder auch Narrationen und operieren dabei aber mit einem ›Innen‹, einem Rückzug, d.h.

48 Als Faktoren nennt Deleuze hier etwa das Licht, die Tiefe der Falte oder auch die »Art, mit der alle diese Texturen der Materie auf einen höheren Punkt hinstreben, einen geistigen Punkt, der die Form umhüllt, der sich eingehüllt hält und der allein das Geheimnis der materiellen Falten unten enthält« (ebd., 66).

sie lassen Situationen von Intimität entstehen, die auf Zeigbarkeit und Präsenz angewiesen sind, sich zugleich aber der Greifbarkeit entziehen. Um also erneut auf die drei von Deleuze beschriebenen Operationen einzugehen: Ausstellungen implizieren, falten ein, umhüllen und erschaffen auf diese Weise ein Innen, in dem sich Verhältnisse (re-)konfigurieren. Ausstellungen kreieren und bedingen eine Sichtbarkeit, eine Öffnung, ein Explizieren – ein buchstäbliches Entfalten. Und schließlich komplizieren Ausstellungen, denn sie zeichnen sich durch unentwegte Prozesse von Ein- und Entfaltungen aus, die immer wieder neue Bezüglichkeiten und Situationen entstehen lassen.

Auf eine nicht zuletzt räumlich sehr markante Weise lässt sich auch »Test Chamber: Isolation« (2020) als eine Faltung begreifen, denn die Ausstellung expliziert eine bestimmte Faltungsbewegung, die auf weitere sowohl Aus- als auch Einfaltungen verweist. So lässt sich das Setting der Ausstellung in einer Analogie zum Barocken Haus lesen: Die offene, empfangene Fassade, der Empfangsraum, der mit der ›Außenwelt‹ kommuniziert, aber auch Impulse aus dem Geschlossenen, aus der Schatulle, dem Isolationsraum aufgreift, denn das Innere verlassend, findet die Kommunikation wieder im Empfangsraum statt – nicht zuletzt durch die Zeichnungen an den Wänden.

Das aufgegriffene Faltungsverhältnis, das unentwegt Innen und Außen produziert, scheint also von entscheidender Bedeutung für Ausstellungssituationen, denn erst jenes komplizierende Umhüllen und zugleich Entfalten ermöglicht – so die These der Arbeit – all jene Momente von Intimität, die (›explizite‹ sowie ›selbstreflexive‹) ästhetische Erfahrung überhaupt erst bedingen.

Das Extime

Sprechen wir über Intimität im Kontext von Ausstellungen, dann handelt es sich hierbei weniger um große, erhabene Gesten, sondern um Momente, die kaum merklich eine Verschiebung entstehen lassen. Es kann ein Detail im Bild sein, das uns plötzlich zum Stehen animiert, ein Zur-Seite-Streifen eines Vorhangs, um in den Raum der Videoprojektion zu gelangen, oder aber das Greifen nach der mit Salzkristallen besetzten, sich ganz rau anführenden Treppenstufe im Inneren des Isolationstanks bei »Test Chamber: Isolation«. Eine besondere Bedeutung kommt deshalb auch in Julliens Überlegungen dem zu, was er als die ›intime Geste‹ bezeichnet, die sich beispielsweise auch in einem intimen Blick zeigen kann (vgl. Jullien 2019, 40).⁴⁹ Jene Geste wird in ihrem Wirken als höchst eigenartig und außerordentlich beschrieben, denn durch eine »ganz geringe Verschiebung im äußeren Raum bringt

49 Zur Thematik des »erwidernden Blickens« s. etwa Didi-Huberman 1999; Derrida 2010; Deleuze/Guattari 1992a.

sie mit einem Mal die innere Barriere zum Einsturz, hebt sie die Grenze zum Anderen, seine Reserviertheit, auf. Sie ist greifbar, physisch, offensichtlich [...], zugleich aber dermaßen von einer unaussprechlichen Subjektivität durchdrungen, dass man diese nicht auszuformulieren wagt oder vermag.« (Ebd.) Die besondere Bedeutung komme demnach jenem Wendepunkt zu, »an dem sich alles entscheidet, an dem der Übergriff⁵⁰ sich in ein Aufnehmen wendet, sogar eine Erwartung entdeckt sowie einen plötzlich vibrierenden Impuls, als nicht verklingendes Echo. Das macht, dass die intime Geste, selbst wenn vertraut geworden, niemals zur Gewohnheit wird [...]« (Ebd., 44)

Zugleich ist die intime Geste eine »Vorwegnahme einer Verbindung. Noch bevor Intimität sich einstellt, ist sie deren Vorbote und Auslöser. Solange die Situation (die Beziehung zueinander) nicht geklärt ist, ist sie sogar strategisch konativ. [...] Oft ist die Intimität der Geste dem Wort vorausgegangen.« (Ebd., 41)⁵¹ Zentral bei diesen Überlegungen scheint außerdem eine deutliche Abgrenzung vom »Privaten« zu sein, »das, rein rechtlich vor der Öffentlichkeit geschützt, völlig defensiv ist und zu keinerlei Vertiefung taugt. Das Intime jedoch hat intensiven Charakter.« (Ebd., 184) Auch die Unterscheidung in aktiv/passiv sei im Intimen überholt (vgl. ebd., 186).

Des Weiteren unterscheidet Jullien zwischen dem Intimen und dem Intimitätschen, wobei Letzteres eine Art Verkitschung, eine »Perversion« des Ersteren darstelle. Das Intime sei folglich »nicht abgeschmackt, süßlich, gelassen, sondern höchst herausfordernd« (ebd., 130). Im Gegensatz zu einer »weitschweifigen« Liebeserklärung bevorzuge das Intime eine Zurückhaltung und äußere sich zudem weniger im Wort (dem Geschwätzig-Bornierten), sondern vielmehr in der Geste (vgl. ebd., 155). So operiere es außerdem *per se* mit einer Spannung »zwischen dem Offenkundigen, Offensichtlichen, für alle Zugänglichen, das jeder hören kann und andererseits dem Latenten, Selektiven und sogar Exklusiven in seiner Anrede, das nur ein einziger Adressat herauszuhören vermag« (ebd., 156). Das Intime sei »nicht deklarativ,

50 Ein Themenkomplex, der sich daran anschließt, betrifft die Verknüpfung zwischen Intimität und Gewalt. Zu fragen wäre demnach, unter welchen »Bedingungen« eine Ausstellungssituation Gewaltmomente produzieren kann und ob Intimität, verstanden in der Triade von Diastase, Pathos und Response sowie als eine besondere Faltung von Innen und Außen *per se* Momente des Gewaltsamen inhäriert (was Jullien mit Penetration beschreibt), die sich dann aber als Übergriff stabilisieren, oder aber ob Gewalt eine Form von Widerfahrnis darstellt, das zwar ein Aufklaffen, aber kein Antworten ermöglicht. Diesem Themenkomplex müsste gesondert, im Zuge einer weiteren Auseinandersetzung nachgegangen werden.

51 In Bezug auf das Sexuelle, das in der alltäglichen Selbstverständlichkeit nicht selten *per se* mit dem Intimen verbunden wird, positioniert sich die intime Geste in einer Potentialität, denn einerseits kann die Geste das Sexuelle ignorieren, wie beispielsweise beim Handhalten einer kranken Person im Krankenhaus, andererseits kann die intime Geste durchaus ins Erotische übergehen (vgl. ebd., 42). Das Intime operiert folglich mit Praktiken der Eroberung, die sich dann als Vertrautheit einstellt, die Penetration geht, wie Jullien beschreibt, ins Private über (vgl. ebd., 43).

sondern resultativ [resultierend, sich ergebend], es ist nicht beschwörend, sondern stellt das *Kippen* fest, das sich von außen nach innen ereignet hat und ermisst den Weg, den man bislang zurückzulegen vermochte« (ebd., 216).

Doch könne jenes Intime zugleich nicht ›für sich‹ bestehen, weshalb Jullien einen weiteren Begriff in seinem Konzept anführt – den Begriff des ›Extimen‹. Mit dem Intimen zusammengenommen bildet das Extime gewissermaßen eine ›Dialektik der Intensität‹. Das Extime ist demzufolge »dieses andere (dieses Äußere), mit dem das Intime ein dialektisches Verhältnis, das es aktiviert und belebt, eingeht« (ebd., 210)⁵²:

»Extim‹ nenne ich diese gewollte und entschlossene Art, das *Äußere* wieder ins Intime zurückzuholen, d.h. wieder Grenzen in diesem vom Intimen eröffneten ›Zwischenraum‹ aufzurichten und das auch anzuzeigen – ja nicht nur anzuzeigen, sondern auch zu aktivieren, sodass das Intime nicht nur in Spannung zu seinem Gegenteil, in dem es badet, sich wieder erleben lässt, sondern auch – oder eher vor allem, dass der Aggression, von der sich das Verlangen nährt, wieder ein Platz eingeräumt wird.« (Ebd., 208)⁵³

Das Extime ergebe sich aus einer gewissen Notwendigkeit heraus »den ›Anderen‹ für eine gewisse Zeit in seine Rolle und auf ›seine Seite‹ zurückzuverweisen, kurzfristig sich dem Zärtlichen zu verweigern und dem Komplizenhaften den Weg zu versperren [...]« (ebd., 208f.). So soll die Trennung folglich wieder aufscheinen,

»[...] damit eine Provokation wieder möglich wird, aus der allein wiederum dieser Anreiz zum Begehren entstehen kann. Wenn das Intime die Zeit unendlicher Versenkung in Unbegrenztes ist, so ist das Extime die einer plötzlichen Erregung. Oder auch: Das Extime ist ›vorher‹, das Intime ›nachher‹, wobei aber das Extime aus dem Intimen erwächst.« (Ebd., 209)

Damit zeigen sich das Intime sowie das Extime in einem Faltungsverhältnis, dem zugleich eine zeitliche ›Paradoxie‹ inhärent ist – die Zeitlichkeit des *Futur Antérieur*. Jene widersprüchlich erscheinenden ›Vorher‹ und ›Nachher‹, die Jullien beschreibt, gestalten sich in einer Schlaufe, bei der das Eine – die Intimität – das Andere – die Extimität – in ihrem Geworden-Sein wechselseitig voraussetzen und bedingen. Das

52 Im Anschluss an Jacques Lacan arbeitet auch Hans-Jörn Rheinberger einen Begriff von Ex-
timität, den er im Kontext von Experimentalsituationen entwickelt. Von besonderer Span-
nung in unserem Kontext gestaltet es sich insofern, als hierbei nicht lediglich eine ›zwischen-
menschliche‹ Beziehung (wie bei Jullien) mitgemeint ist, sondern ganz grundlegende ›Mate-
rialfragen‹ Anknüpfung finden. Siehe hierzu Rheinberger et al. 2014 sowie Rheinberger 1998.

53 Im Originaltext ist das Kapitel zum Extimen komplett kursiv gesetzt, mit Ausnahme einiger
Hervorhebungen. Hier wird auf die Kursivierung jedoch zwecks besserer Lesbarkeit und Ein-
heitlichkeit verzichtet (mit Ausnahme von Julliens Hervorhebungen).

Intime wird durch das Extime wieder in das Außen gestoßen, um es aus der »langweiligen Angemessenheit« herauszuholen (ebd., 213). Zugleich müsse das Extime aber ebenso wie das Intime gewagt werden (vgl. ebd., 209):

»Denn während das Intime das Diskrete schätzt, die Zurückgezogenheit bevorzugt, geht es in der Inszenierung des Extimes – ganz im Gegensatz dazu — darum, keinerlei Verschleierung und keinen Schatten zu tolerieren [...]. Während sich das Intime mit dem Non-dit, dem Ungesagten, zufrieden gibt, die stillschweigende Übereinkunft schätzt und das Implizierte bevorzugt, findet man in der Inszenierung des Extimes ein diabolisches (vielleicht notwendiges?) Vergnügen daran, alles ausführlich darzulegen und zu erklären, nur ja nichts von dem, was einem passiert, zu verschweigen, dem Anderen alles mitleidlos in schärfsten Worten ohne Umschweife bis ins letzte Detail ins Gesicht zu sagen.« (Ebd., 212)

Für unsere Überlegungen im Hinblick auf Ausstellungen gehen damit zwei Spannungsebenen einher. Ziehen wir, wie zuletzt angeführt, zum einen das deklamatorische Auftreten (Rousseaus Bekenntnisse) und zum anderen das Extime heran, bilden sich darin zwei Bewegungen, die jeweils das Intime begleiten. Zugleich zeigt sich darin zu einem gewissen Grad die Möglichkeit einer Parallelsetzung zwischen jenem Extime und dem Deklamatorischen. Beide operieren mit einer extremen Exponiertheit und gestalten sich als Praktiken des Intimen. Unternehmen wir demnach eine Übertragung auf Ausstellungssituationen, dann offenbart sich auch hier ein Faltungsverhältnis, bei dem es zu einem Ein-Stimmen bzw. Ein-Stellen kommt (s. Kap. *Agencement_Materialisieren* sowie Begriff Parergon im Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Was Ausstellungssituationen initiieren, ist einerseits ein auf das Extreme geregeltes, teils rigides Exponieren, das mehr oder weniger strikten Normen und Habitus folgt (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), gleichzeitig bedingt eben jenes Extime, jenes beinahe obszöne »Ausliefern« erst die Realisierung dessen, was wir Intimität nennen können. Folglich bedarf es szenografischer Situationen, des Deklamatorischen der Ausstellungseröffnung, des Lageplans, der Ausleuchtung, der Onlineankündigung, damit sich das Intime – jenes Ephemere – einstellen bzw. ereignen kann.⁵⁴ Ausstellen heißt folglich auch Situationen des »Bekenntnishaften« zu generieren, mit Vitrinen, Rahmungen und anderweitigen *Parerga* zu arbeiten und dadurch nicht zuletzt auch Evidenzen der Existenzweise Ausstellung zu produzieren. »Test Chamber: Isolation« (2020) zeugt ebenfalls in aller Explizitheit von jenem »Bekenntnishaften«, das sich im Setting der Ausstellung bemerkbar macht: Durch die sich als Experiment präsentierende Situation, die Trennung zwischen dem »öffentlichen« Empfangsraum und dem »versteckten«

54 Zur Thematik des deklamatorischen Inszenierens s. beispielsweise Latour 2001 sowie Stengers 2001.

Isolationsabteil, die Anleitung für die Session, die klare zeitliche Einteilung, die ›rahmenden‹ Signalgeräusche und die Aufforderung des Festhaltens der Eindrücke auf der Wand des Empfangsraums.

Damit jene ›Erfahrung‹ folglich stattfinden kann, damit es zu einem Widerfahrnis kommt und ›Ich‹ in meiner eigenen Erfahrbarkeit vom Isolationstank ergriffen werde, bedarf es jener Ausstellungssituation, die das Aufklaffen exponiert. Durch die Intimität setzt sich die Erfahrung demnach vom Alltäglich-Gewohnten ab und ermöglicht als Folge aber auch erst eine Differenz, ein Unterscheiden-Von, aber auch ein Sich-Beziehen. Und eben jener doppelten Bewegung gilt es nun im Folgenden nachzugehen.

5. Widerfahren

Nachdem wir nun eine umkreisende Bewegung um den Begriff der Intimität vollzogen haben, indem vor allem einige begriffsgeschichtlich-etymologischen und kulturhistorischen Dynamiken nachgezeichnet und darauf folgend das Exponieren, gekoppelt an die Figur der Falte, thematisiert wurden, gilt es nun Intimität expliziter im Sinne eines ›Doppelereignisses‹ in den Fokus zu rücken. Mit Rückgriff auf Auseinandersetzungen von François Jullien und Bernhard Waldenfels wird Intimität zunächst im Kontext von Verflechtungen von Innen und Außen, Selbst und Anderem, Fremdem und Eigenem diskutiert, um im Zuge dessen Momente des Ereignishaft-Responsiven herauszustellen, die der Intimität inhärent sind.

Pathos/Response/Diastase

Wie bereits vorgezeichnet, geht Intimität mit einem Mit-Teilen einher. In »Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung« (2015) setzt sich Bernhard Waldenfels ebenfalls mit jenem »winzigen Mit, *syn* oder *cum*« (Waldenfels 2015, 9) auseinander, indem er vor allem die Rolle des Leibes pointiert und im Zuge dessen von einer Zwischenleiblichkeit⁵⁵ spricht, die »eine ganze Skala von *Zwischendingen* entstehen lässt, die wie unser Leib weder dem Subjektiven noch dem Objektiven zuzuschlagen sind« (ebd., 10). Das, was Jullien in seinem Essay in einem ambiguen Verhältnis von Innen und Außen sowie dem Verhältnis zum Anderen beschreibt, findet bei Waldenfels eine Explikation, die jenes Verhältnis dezidiert befragt. Waldenfels schlägt einen Zugriff vor, der ein Geflecht von Widerfahrnis, Antwort und Diastase ins Zentrum rückt und darüber Momente der ›Entstehung‹ eines ›Selbst‹ beschreibt, das stets von

55 Waldenfels arbeitet gewissermaßen in der Fortführung der Ansätze von Maurice Merleau-Ponty respektive seines Begriffs der *intercorporéité*.

Fremdheit geprägt ist.⁵⁶ Dieser Zugriff scheint insofern von einer besonderen Aufladung zu sein, als er Bewegungen und Spannungsfigurationen beschreibt, durch die sich Intimität als Parameter auszeichnet.

Versuchen wir uns Waldenfels' Überlegungen zur Erfahrung anzunähern, rücken in erster Linie Momente des Überkommen-Werdens (Pathos) sowie des Aufklaffens (Diastase) in den Vordergrund, die die entscheidende Grundbewegung von Erfahrung ausmachen und nun etwas genauer nachgezeichnet werden sollen. In seiner pathisch und responsiv angelegten Phänomenologie (vgl. ebd., 11) beschreibt Waldenfels das Selbst – die Selbstheit – und die Alterität nicht als referentielle, sondern als »differenzielle und topische Bestimmungen« (ebd.). Dies hat wiederum zur Folge, dass – unabhängig davon, ob wir nun von einem Ich, einem Wir oder einem Anderen sprechen – diese »Größen« stets in ihrer Performativität verstanden werden müssen und ständigen Erprobungen ausgesetzt sind (vgl. ebd., 12). Begreifen wir diesen performativen Prozess als einen doppelseitigen Prozess »gleichzeitiger *Vereinzelung* und *Vergemeinschaftung*« (ebd., 10), gestalten sich das Ich und in der Folge auch der/die Andere als Kontrastfiguren, deren Status stets von einer Uneindeutigkeit geprägt ist (vgl. ebd.). Jene Kontrastierung resultiert wiederum aus der doppelten Bewegung bzw. der Verschränkung zwischen Pathos und Response, oder, wie Waldenfels es an anderen Stellen bezeichnet, zwischen Widerfahrnis und Antwort:

»Die Responsivität, die den Gang unserer Erfahrung bestimmt, präsentiert sich als ein Doppelereignis aus Pathos und Response. Unter dem griechischen Aus-

56 Im Hinblick auf die Figur des Anderen lassen sich unterschiedliche Denkbewegungen und Ansätze nachzeichnen, die sich als besonders spannungsreich gestalten. Nicht zuletzt schwingt damit auch die Frage nach einer Unterscheidbarkeit zwischen dem Anderen als etwas vom Selbst »abgetrennten« sowie dem Anderem in Sinne eines Kontinuums zum Selbst. Diese diskursive Polarisierung stellt beispielsweise Thomas Bedorf in seiner Auseinandersetzung mit Emmanuel Lévinas heraus (vgl. Bedorf 2019). So pointiert Bedorf, dass sich die Philosophie von Lévinas durch ein radikales Denken der Andersheit auszeichnet – der Andersheit als sich selbst (vgl. ebd., 68). Dieses Denken lasse sich mit dem von Merleau-Ponty kontrastieren und werde von Bedorf darauf zurückgeführt, dass »Levinas eine Trennung zwischen Subjekt und Anderen anstelle des zwischenleiblichen Kontinuums ansetzt« (ebd., 75). Demnach sei die Andersheit im Sinne von Lévinas *per se* an Momente des Ethischen geknüpft und werfe Fragen nach Verantwortung auf (vgl. ebd., 77). Im Hinblick auf den in der vorliegenden Arbeit herauszuarbeitenden Begriff der Intimität gestaltet sich jene »Polarisierung« als ein produktiver Denkimpuls, der zwar im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgiebig entfaltet werden kann, dennoch aber einige wichtige Momente hereinbringt. Während Intimität als Modus zwar Momente von Trennung respektive »Positionsstabilisierungen« initiiert (im Sinne von Positionen als Resultate des »Auslösens« der intimen Verdichtung), wird Intimität dennoch nicht im Sinne einer »radikalen« Andersheit verstanden, sondern als ein Modus, der das Denken eines relationalen (und durchaus diskontinuierlichen) »Kontinuums« mit Momenten der Alterierung, der Differenz, der *différance*, zusammendenkt. Siehe weitere Ausführungen im letzten Teil des Kapitels.

druck *Pathos* oder dem deutschen Ausdruck *Widerfahrnis* verstehe ich die Urtatsache, daß uns etwas zustößt, zufällt, auffällt oder einfällt, das uns etwas trifft, glücklich und auch verletzt wie das *touché* aus dem Fechtkampf.« (Ebd., 20)⁵⁷

Responsivität wird folglich verstanden im Sinne eines Grundzugs, »der unser gesamtes leibliches Verhalten prägt und dabei eine Findigkeit des Körpers in Anspruch nimmt« (ebd., 19) (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*) und ist im Kontext unserer Auseinandersetzung außerdem insofern von gesteigerter Spannung, als dieser das Milieu eines Organismus mit einbeziehe.⁵⁸ *Pathos* bzw. *Widerfahrnis* sei jedoch nur »eine Seite der Medaille« (ebd., 22), denn *Widerfahrnis* komme zum Ausdruck, jedoch nicht als etwas, »worüber wir sprechen, sondern als etwas, worauf wir antworten. In dieser winzigen Differenz entfaltet sich der Antwortcharakter der *Response*. Antworten heißt vom Fremden her sprechen.« (Ebd.) Mit der Verschränkung von *Pathos* und *Response* gehe eine Unausweichlichkeit einher, denn »[i]n unserem Antworten verwandelt sich das Worauf des Antwortens in das Was einer Antwort« (ebd.). Die Besonderheit jener Verschränkung führt Waldenfels an einer weiteren Stelle wie folgt aus:

»Eines läßt sich nicht aus dem anderen herleiten. Ein *Pathos* ohne *Response* wäre ein bloß momentaner Ausbruch, der sich im Schrei bekundet, oder es bliebe auf ewig stumm und würde über kurz oder lang vergessen. Eine *Response* ohne *Pathos* wäre eine leere Floskel oder eine bloße Pflichtübung. Kreativ ist eine Antwort, die erfindet; sie erfindet, was sie zur Antwort gibt, nicht aber das, worauf sie zu antworten hat.« (Ebd., 23)

Das *Widerfahrnis* sowie die *Response* sind demnach nicht als vollzogene Akte, sondern viel eher im Sinne eines Ereignisses zu verstehen. Jenes Ereignis zeichne sich

57 Dem *Widerfahrnis* liege folglich das Moment eines Getroffenseins zugrunde: »Das Wovon des Getroffenseins bezeichne ich wechselnd als *Pathos*, *Widerfahrnis* oder *Affekt*. Das deutsche Wort *Widerfahrnis* betont den Aspekt einer Gegenerfahrung, die unseren eigenen Plänen und Erwartungen zuwiderläuft. Das lateinische Wort *Affekt*, das wörtlich als eine Art An-tun und nicht wie vielfach üblich als bloßer Zustand zu verstehen ist, hebt die Wirkung hervor, die jemand erleidet.« (Ebd., 81) Aus dem Lateinischen hergeleitet könne *Pathos*, Waldenfels' Ausführung nach, auf verschiedene Begriffe zurückgeführt werden: »*Affectus* oder *affectio* bedeutet das, was später Gefühlszustand heißt, *emotio* bezeichnet die Gemütsbewegung, während *passio* dazu noch den starken Sinn des Leidens wie auch der Leidenschaft übernimmt.« (Waldenfels 2002, 16)

58 Waldenfels verweist in seinem Text darauf, dass Responsivität als Begriff der Medizin entliehen wurde und referiert dabei an Kurt Goldstein: »Der deutsch-jüdische Neurophysiologe Kurt Goldstein versteht unter Responsivität die Fähigkeit des Organismus beziehungsweise eines Individuums, adäquat auf Anforderungen eines Milieus zu antworten, und als Irresponsivität bezeichnet er die krankhafte Beeinträchtigung dieser Fähigkeit.« (Ebd., 19)

des Weiteren gerade dadurch aus, dass »jemand daran beteiligt ist, dies jedoch nicht im Nominativ eines Ich, das als Aktzentrum fungiert, sondern *im Dativ* oder *Akkusativ* eines Mir oder Mich, dem etwas zustoßt oder die etwas trifft« (ebd., 81f.). Pathos komme folglich im »gegenläufigen Ereignis der *Response*« (ebd., 82) zur Wirkung, was sich sprachlich darin äußere, dass Verben wie etwa »widerfahren«, »auffallen«, »einfallen« etc. sich nicht im Aktiv verwenden lassen (vgl. ebd., 21).⁵⁹ Das Ereignis äußere sich in einer leibhaften Wirkung: etwas affiziert uns, tut uns etwas an, macht uns an; etwas appelliert an uns; spricht uns an (vgl. ebd.). Dennoch setzt diese Ansprache kein *a priori* gedachtes Subjekt voraus: »Das Erleiden des Patienten geht über in das Antworten des *Respondenten*. In beiden Fällen bedeutet dies nicht, daß da ein Subjekt zugrunde liegt, das etwas erleidet und etwas antwortet; es bedeutet vielmehr, daß wir zu dem Selbst werden, das wir sind, *indem* wir auf Einwirkungen antworten.« (Ebd., 82)⁶⁰

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf die damit einhergehenden zeitlichen Verhältnisse, dann zeigt sich das Doppelereignis von Pathos und Response in einem Konnex der Verschiebung. Diesen Konnex bezeichnet Waldenfels in seinen Auseinandersetzungen als »Diastase« – ein »Auseinandertreten« (vgl. ebd., 83), denn die »Erfahrung tritt buchstäblich auseinander, sie zerdehnt sich« (ebd., 24).⁶¹ In »Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik« (2002) beschreibt Waldenfels die Diastase weiter als »die Gestaltungskraft der Erfahrung, die etwas oder jemanden entstehen läßt, indem sie auseinandertritt, sich zerteilt, zerspringt« (Waldenfels 2002, 9). Die Diastase gestaltet sich als eine

59 An dieser Stelle wird die Frage von Macht und Gewalt erneut präsent, denn die Aktivkonstruktionen von widerfahren, auffallen etc. gehen nicht zuletzt mit einer Form von Grenzüberschreitungen oder gar Übergriffen einher.

60 Demzufolge entstehe Sinn – und darin lässt sich wiederum ein Bogen schlagen zu Hans Ulrich Gumbrechts Überlegungen zu Sinn- und Präsenzeffekten (s. Kap. *Präsenz_Erscheinen*) – auf eine Weise, bei der »das, wovon wir affiziert werden, *als etwas* genommen, behandelt, verstanden wird. Dieses winzige Als ist das Movers einer Umsetzung von affektivem Nicht-Sinn in intentionalen und regelhaften Sinn.« (Ebd.) Jenen Einbruch, der »das Worauf des Antwortens vom Was des Antwortens scheidet« (ebd., 83), bezeichnet Waldenfels als »responsive Differenz«. Im Zuge dessen weist er außerdem auf eine Unterscheidung hin: »Der Einbruch der »responsiven Differenz« [...] ist nicht zu verwechseln mit dem Aufbrechen einer ultratranszendentalen »ontologischen Differenz«, die das Was- und Wie-sein des Seienden an ein vorgängiges Seinsverständnis bindet [...].« (Ebd.) »Im Hinblick darauf beziehe ich mich auf eine responsive Differenz, die das singuläre *Worauf* des Antwortens von dem *Was* einer wiederholbaren und mit Anderen teilbaren Antwort scheidet. Um dieses Geschehen in den Blick zu nehmen, bedarf es einer *responsiven Epoché*. Sie mag in dem systemtheoretischen Beobachter einen Verbündeten finden.« (Ebd., 67)

61 Im Zuge dessen verweist Waldenfels auf zwei Figuren der griechischen Mythologie: Prometheus und Epimetheus. Während Ersterer als »vorbedacht« konnotiert ist, sei Letzterer »nachbedacht«. Der antwortende Mensch sei aber gewissermaßen beides zugleich (vgl. ebd., 25).

»zweifache Ungleichzeitigkeit von originärer Vorgängigkeit des Pathischen und originärer Nachträglichkeit des Responsiven« (Waldenfels 2015, 24), die sich als ein Aufklaffen realisiert.⁶² Das, was uns trifft und ›worauf‹ wir antworten, kommt erst in diesem Auseinandertreten zu Tage: »Dieses Antworten ist also ganz und gar vom Getroffensein her zu denken, in der *Nachträglichkeit* eines Tuns, das nicht bei sich selbst, sondern beim anderen beginnt, als eine Wirkung, die ihre Ursache übernimmt. Der Antwortende tritt primär auf als der, *dem* etwas widerfährt und widerfahren ist.« (Waldenfels 2002, 59)⁶³

Mit dieser Ausführung markiert Waldenfels ein entscheidendes Umdenken, das die Figur der Diastase mit sich bringt. Mit dem Aufklaffen geht folglich ein Zwischen einher, das aufkommt, ohne ›vorher‹ bereits von feststehenden Entitäten – einem Ich, einem Anderen etc. – auszugehen. So wird die Diastase als ein Differenzierungsprozess⁶⁴ (auch nach Lévinas; vgl. ebd., 174) verstanden:

»Zwischen mir und dem Anderen, zwischen uns und den Anderen, zwischen Eigem und Fremdem geschieht etwas, was weder auf die Initiative und das Vermögen einzelner Individuen oder Gruppen noch auf eine vermittelnde Ordnungsinstanz, noch auf codierte Regelungen zurückgeführt werden kann. Es geschieht etwas zwischen uns, was uns aufschreckt, anrührt, angeht, anspricht, was trennend verbindet und verbindend trennt.« (Ebd.)

Wie bereits angedeutet, würde es also in die Irre führen, würden wir damit etwas vorkonturiert ›Vorfindliches‹ bezeichnen: »Das Zwischen ist anders zu denken: als

62 Jene grundlegende Verschiebung betitelt Waldenfels als die Urdiastase, die es letztendlich verantwortet, dass sich kein dialektischer Zusammenfall im Sinne einer Aufhebung vollzieht: »Damit gewinnt die Diastase die eminent zeit-räumliche Bedeutung einer *Verschiebung*. Erfahrungen sind gegenüber sich selbst verschoben in Form einer *Vorgängigkeit* dessen, was uns affiziert, und einer *Nachträglichkeit* dessen, was wir darauf antworten. Diese Urdiastase, wie wir es nennen werden, ist in allen weiteren Differenzierungsbewegungen am Werk. Sie verhindert, daß sich der Bogen dialektisch schließt in der Aufhebung eigener Voraussetzungen und in der Heilung aller Brüche.« (Waldenfels 2002, 10)

63 Folglich gestaltet sich die Diastase als eine Verschiebung, »die eben aus der Antwort ein nachträgliches, aus dem Widerfahrnis ein vorgängiges Ereignis macht« (ebd., 60), sowie als ein Aufklaffen eines Spalts »inmitten des Geschehens, dem eine Welt, Andere und ich selbst entspringen« (ebd.). Jenes quasi-nachträgliche Getroffensein, dem zugleich Momente des Verletzenden und Gewaltsamen bzw. des Verhältnisse in Frage Stellenden inhärent sind (vgl. ebd., 62), zeichne sich durch eine Zeitstruktur aus, die in etwa dem Heideggerianischen »apriorischen Perfekt« (vgl. Heidegger 1953, 85; zit.n. ebd. 56) oder dem *Futur Antérieur* entspricht (s. auch Kap. »Zeitlichkeit_Rhythmisieren«).

64 In seinem Text unterscheidet Waldenfels zwischen verschiedenen Arten von Differenzen: »So verweisen die signifikative, die repräsentative, die appetitive und die responsive Differenz auf den Ort, wo etwas *als* etwas auftritt, etwas *für* anderes steht, etwas *in* anderem erstrebt oder *auf* etwas geantwortet wird.« (Ebd., 175)

Riß ohne etwas, das zerreißt, als *Spalt* ohne etwas, das sich aufspaltet, als *Pause*, ohne etwas, das aufhört und wieder beginnt, als *Abweichung* ohne etwas, das abweicht – und so eben auch die Diastase ohne etwas, das auseinandertritt.« (Ebd.) Abstände seien damit ebenfalls lediglich Resultate von diastatischen Bewegungen: »Die Diastase verfestigt sich zu einem bloßen Ab-stand, wenn die Bewegung in einen Zu-stand übergeht; stagniert das Zwischenereignis, so bleibt ein Zwischenraum zurück, der sich mit diesem und jenem ausfllen läßt.« (Ebd.)⁶⁵

In Anknüpfungen an Martin Seels Überlegungen zum ›Erscheinen‹ (s. Kap. *Prsenz_Erscheinen*) gestaltet sich ein weiterer Punkt als von besonderem Interesse für unsere Auseinandersetzung: die Differenz, die Waldenfels mit ›Etwas erscheint als etwas‹ zum Ausdruck bringt. Dabei könne dieses Als, das im Zentrum der Artikulation der Erfahrung steht und das »einen Spalt öffnet zwischen dem, was erscheint, und der Art, wie es erscheint, aufgefaßt oder gedeutet wird, [...] nun auf

-
- 65 Ereignisse, »in denen etwas auftritt, indem es an anderes anknüpft, ohne vorweg mit ihm verknüpft zu sein« (ebd.), bezeichnet Waldenfels als ›Zwischenereignisse‹ und macht diese zum Hauptmoment eines diastatischen Denkens: »Entscheidend für die Ausgestaltung einer diastatischen Denkweise sind bestimmte Figuren des Zwischen, gleichsam *Interfigurationen*, wie man sie im Gegensatz zu Konfigurationen nennen könnte.« (Ebd., 185) Des Weiteren erarbeitet Waldenfels' Text unterschiedliche ›Leitfiguren‹ des Zwischen heraus: »Entzug, Selbstspaltung, Selbstverdopplung, Unterbrechung und Asymmetrie.« (Ebd., 186) So verweisen diese Figuren vor allem auf die vielfach gefaltete Verschränkung zwischen Selbst und Anderem, die selbst wiederum erst aus dem Ereignis resultieren: »Insofern geht der Fremd-entzug dessen, wovon wir getroffen sind, Hand in Hand mit dem Selbstbezug dessen, der getroffen ist.« (Ebd., 193) Damit liege auch die Bedingung jeglicher Erfahrung in einer Spaltung, denn »[d]ie Arche, der Anfang und Ursprung dessen, was ich an mir selbst, am eigenen Leibe erfahre, liegt weder in mir noch außer mir [...], sondern als Ur-sprung ist sie in sich selbst gespalten, gebunden an ein Selbst, das sich selbst vorausgeht, weil es aus und in Anderem lebt.« (Ebd., 206) Damit die Spaltung bzw. der Entzug jedoch nicht zu einer völligen Zerstückelung führen, bedürfe die Selbstspaltung einer Selbst- bzw. einer Fremdaffektion (vgl. ebd., 204). Der Entzug meiner selbst sei folglich verquickt mit dem Entzug des Anderen, denn »wenn ich nur bin, wer ich bin, indem ich von Anderen affiziert und in Anspruch genommen bin, so bin ich außer meiner selbst, mir selbst fremd« (ebd., 205). Diese Fremdheit, die Waldenfels als »*ekstatische Fremdheit*« (ebd.) bezeichnet, bedeute aber nicht lediglich einen Austritt, ein Nach-Außen-Treten des Selbst: »Als Selbst, das aus Widerfahrungen hervorgeht, das sich in der Fremdaffektion selbst affiziert und nicht etwa ihr zuvor, bin ich mir anfänglich selbst entzogen.« (Ebd., 205f.) Demnach könne die Figur des Zwischen, bei dem Selbst und Anderer auseinandertreten, als eine »eigentümliche Form der Verdopplung« (ebd., 207) gesehen werden: »Dies geschieht in einem Prozeß der Veränderung oder des *Othering*, der nicht zu einem anderen hinfhrt, sondern ihn sozusagen hervorbringt, so daß ich selbst *beim* Anderen bin, *durch* den ich mich zuvor schon affiziert fühlte.« (Ebd., 212) Die ›duplikative Fremdheit‹, wie Waldenfels es bezeichnet (vgl. ebd., 213), zeigt sich folglich in einem Chiasmus von Selbst- und Fremderfahrung. Die Figur des Doppelgängers ist auch, wie Waldenfels anführt, bei Paul Valéry präsent (vgl. Valéry 1973/74).

verschiedene Weise fungieren, und dies führt uns zurück zu der Frage nach den pathischen Komponenten der Intentionalität« (ebd., 30). Erfahrung könne, Waldenfelds' Ausführungen nach, in einer starken oder einer schwachen Variante zum Ausdruck kommen und sich dabei in einem breiten Spektrum zwischen Gewöhnung und Überraschung bewegen (vgl. ebd.). Haben wir es mit Formen von Habitualisierung, Normalisierung oder Programmierung zu tun, spaltet sich das Bedeuten vom Begehren und die Erfahrung schwächt sich ab (vgl. ebd., 31). Eine Schwächung tritt demzufolge auch dann auf, »wenn das Als eingefroren wird in Klischees oder Schablonen« (ebd.). Wenn wir also erneut auf »Test Chamber: Isolation« (2020) zurückkommen, dann zeigt sich die pathische Komponente der Ausstellungssituation gerade darin, dass sich diese nicht in einer gewohnt erwartbaren, vor allem visuellen Geste vollzieht, sondern dass die Diastase ein Aufklaffen evoziert, aus dem etwa der Isolationstank und ›Ich‹ als ›verändernde‹, verdoppelte Größen resultieren. Intimität stellt sich demnach als ein Parameter auf, der den Grad der Involvierung, die Form der Erfahrung, die Ebene des Widerfahrnisses angibt bzw. markiert.

In seinen Ausführungen betont auch Jullien das Ereignis- und Zäsurhafte des Intimen (vgl. Jullien 2019, 179) (zum Begriff des Ereignisses s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*). Dem Intimen liegt also eine propositionale Geste zugrunde, denn ›intim‹ könne sowohl als Anzeiger als auch Wegzeiger einer Relation begriffen werden. So heißt es an einer weiteren Stelle: »Man *träumt nicht vom Intimen*; man denkt nicht einmal daran, intim zu werden. Und eines Tages stellt man fest, ermisst man, dass man es *de facto* bereits geworden ist.« (Ebd., 28) Damit einhergehend wird das Intime nicht als eine »Qualität« (auf die man stolz sein könnte), sondern tatsächlich etwas *Qualifizierendes*« beschrieben (ebd., 117). Zugleich ist es mit einem Wagnis und Risiko verbunden, denn das Intime »hat riskiert und sich riskiert« (ebd., 118).⁶⁶ Demnach fürchtet sich das Intime auch nicht davor anzudauern, es will es sogar vielmehr. Von jeder Finalität losgesagt, sind im Intimen winzige Kleinigkeiten von Bedeutung (vgl. ebd., 106), oder in unserem Kontext gesprochen: Affizierungen. Diese Überlegungen bieten für uns demnach erneut einen Anknüpfungspunkt, Intimität nicht nur psychosozial und ›zwischenmenschlich‹ zu denken, sondern primär ›materiell‹ und ›intrarelational‹ (ohne eine humane Subjektzentrierung vorzunehmen).

Doch nicht nur das ›Einstellen‹ des Intimen vollzieht sich ereignishaft bzw. unmerklich (vgl. ebd., 179), auch die Loslösung, die Trennung gestaltet sich auf eine Weise, die erst im Vollzug selbst wahrgenommen werden kann, als ein Resultat dessen: »Unmerklich und daher so, dass man nicht einmal daran denkt darüber zu reden, hat *de facto* die Trennung physisch bereits begonnen: Die Schulter wird nicht mehr gestreift, die Hand tastet sich nicht mehr vor. Das Ausbleiben der intimen

66 Siehe hierzu den Begriff der Überfahrt bei Souriau (vgl. Souriau 2015; Stengers/Latour 2015).

Geste verrät bzw. bringt das Ende oder zumindest das Angeschlagensein einer stillschweigenden Übereinkunft und Vertrautheit zum Ausdruck.« (Ebd., 45) Im Hinblick auf ästhetische Erfahrung bedeutet die Trennung jedoch mehrere Bewegungen. Zum einen setzt Intimität schon immer auch das ›Herausfallen‹, das Beenden voraus (wie mit dem Begriff des Extimen diskutiert), denn erst jenes Herausfallen bedingt das Bilden von Positionen (wie etwa Kunstwerk/Ich als Betrachterin etc.). Zum anderen stellt sich die Frage nach Wiederkehrungen, denn während manche Situationen bzw. Konfigurationen immer wieder Intensitäten erzeugen und dadurch stets auch im Intimen hantieren, lassen sich auch Konstellationen denken, die situativ keine Verdichtungen evozieren. Dann wird und bleibt ein Bild an der Wand – ein Bild in einer vermeintlichen Ausstellungssituation – ein Bild, das lediglich (als ›Code‹) ›registriert‹ wird und seinen Status nicht im Intimen verhandelt. Dann ist es eine ›Trennung‹, bei der nicht mehr riskiert wird. Der Isolationstank wird dann zu einem technischen Gebilde, der Isolationsraum zu einem Raum, in dem wir eher Ausschau nach einem Fön halten, anstatt dass uns darin etwas widerfährt.

Mit-Sein

Wenn wir Intimität als pathisch-responsiv beschreiben, dann wird deutlich, dass damit mehrere Bewegungen einhergehen, die gleichsam als eine Faltung beschrieben werden können – als ein Ineinandergreifen von Bezug und Entzug, von Alterierung und Selbstwerdung, von Abgrenzung und Vergemeinschaftung. Die Intimität ist damit auf ein/e/n Anderes/Andere/Anderen angewiesen, ohne dass diese dem bereits vorgängig wären. Als Folge der Diastase, die das ›Auflösen‹ der Intimität einläutet, vollzieht sich die Geste des Sozialen, die Vergemeinschaftung, die einerseits ein Wir generiert, andererseits aber auch den/die Andere/n.

In einem Zwischen- bzw. Unter-Uns (nach Lévinas: *entre nous*), so Waldenfels, »haben wir die Intimität einer Ich-Du-Dyade immer schon verlassen zugunsten einer Wir-Sphäre. Die ›Ursprung des Mitseins‹ [...] ist der Begegnung von Ich und Du von Anfang an eingezeichnet.« (Waldenfels 2015, 64; vgl. ders. 1994, 423) Fremdheit und Mitsein bilden auf diese Weise ebenfalls ein Ineinandergreifen, das sich nicht in einer Komplementarität auflösen lässt: »Eine intime Beziehung verbindet mich mit einem *anderen Selbst*, das mehr darstellt als *jemand anderen*, mit dem wir etwas Drittes gemein haben; dafür spricht auch die Anredeform, die zwischen ›Du‹ und ›Sie‹ oder auf vergleichbare Weise wechselt.« (Waldenfels 2015, 70) Demnach sei auch die Singularität »wie die radikale Fremdheit nicht relativ, aber sie ist relational. Es handelt sich dabei um keine bloße Beziehung zwischen Fremden, sondern um eine veritable ›Fremdheit zwischen uns – *l'étrangeté entre nous*«, wie Blanchot in *L'entrelien infini* formuliert [...].« (Ebd., 66; vgl. Blanchot 1969, 109) Der Andere werde zu jemand unter anderen »im Zuge einer permanenten Vergemeinschaftung« (Waldenfels 2015,

66).⁶⁷ Im Zuge dessen spricht Waldenfels von einer »intimen Fremdheit« (ebd.). Neben einem Fremden, das sich als ein »Außerordentliches« gestaltet, »sich störend in die jeweilige Ordnung einmischt und die Grenzen auch der sozialen Ordnung überschreitet, gibt es ein Fremdes, das sich als *Ferne in der Nähe*, als *Abwesenheit in der Anwesenheit*; als *Entzug im Bezug* bestimmt« (ebd., 61). Als »Ort dieser performativen Gemeinsamkeit« (ebd., 95) macht Waldenfels' Text »ein präobjektives und präsubjektives Erfahrungsfeld« aus (ebd.): »Den Rahmen für die Gemeinsamkeit von Pathos und Response bildet eine Sphäre der *Zwischenleiblichkeit* in Verbindung mit einer *Zwischenwelt*; daraus resultiert ein Geflecht aus Eigenem und Fremdem, das weder auf separate Einzelinstanzen noch auf ein kompaktes Ganzes zurückgeführt werden kann.« (Ebd., 96) Damit vollzieht sich die Vergemeinschaftung »im Übergang vom Wovon des Pathos zum Worauf der Response, in der Transformation von Affekt in Sinn, Gestalt, Struktur, Typus und Habitus« (ebd., 95): »Geburt des Sozialen aus dem Pathos« (ebd., 76). Jene »Einübung in Gemeinsames« (ebd., 95), die Waldenfels im Aufeinander-Einspielen eines Sportteams⁶⁸ oder einer Schauspieltruppe⁶⁹ vornimmt, passiert auf eine ambivalente Weise: auch in Ausstellungssituationen »bedingt« es die Erfahrung, resultiert aber gleichzeitig erst aus dem »Zusammenfall der Intimität.⁷⁰

In »Test Chamber: Isolation« (2020) ereignet sich jenes triadisch verstandene Mitsein, das aus der Diastase und den damit einhergehenden Pathos (Widerfahrnis) und Response (Antworten) hervorgeht, auf eine beinahe zu explizit-metareflektierende Weise, denn die Ausstellungssituation realisiert jenes zu Metastabilisierungen führende Aufklaffen und thematisiert es zugleich. So ereignet sich im Zuge dessen ein Überlagern von Objektadressierungen und Konnotationen.

67 Siehe zur Thematik der »entwerkten« Gemeinschaft Nancy 1988.

68 Zwar wird damit nicht ausgesagt, dass Ausstellungssituationen und etwa Fußballspiele sich gleicher Modalitäten bedienen, jedoch lassen sich Parallelen nachzeichnen, die deutlich machen, dass es sich auch bei Ausstellungen um Formen handelt, die ein gesteigertes Mitsein in Leben rufen (s. Kap. »Agencement_Materialisieren« und »Objekt_Konfigurieren«). Was dabei differiert, ist die Art und Weise der Involvierung (auch im sensomotorischen Sinne) und macht deutlich, dass Intimität einen grundlegenden Modus zu beschreiben vermag, in der Ausstellung jedoch eine Form annimmt, die sich selbstreflexiv eben mit jenen Momenten der »Veränderung« beschäftigt.

69 Zum Verhältnis zwischen Ausstellung und Aufführung s. beispielsweise Fischer-Lichte et al. 2004.

70 Mit der Figur des Anderen rückt auch eine ethische Ebene ins Bild. Diese bietet für uns im Kontext von Ausstellungen eine wichtige gedankliche Bewegung, denn, wie etwa in den Kap. »Körper_Hervorbringen«, »Referenz_Institutionalisieren« und »Agencement_Materialisieren« herausgestellt, mit Ausstellungen gehen Momente des Dispositionalen einher. Ausstellungen werden im Sinne eines In-Bezug-Setzens verstanden, das sich immer wieder aufs Neue konfiguriert und als ein wechselseitiger Prozess verstanden werden muss.

Der Raum und insbesondere der Isolationstank als Objekt (oder auch die Handtücher) zeigen sich in Statustransformationen, bei denen ereignishaft und materiell erfahrene Dinge einerseits als Kunstobjekte wahrgenommen werden (denn sie präsentieren sich in einer bestimmten polyvalenten Erscheinungsweise innerhalb des Ausstellungssettings; s. Kap. *Präsenz_Erscheinen* sowie *Objekt_Konfigurieren*) gleichzeitig aber immer wieder in eine Funktionalität kippen und dadurch eine kontinuierliche Ambiguität fortschreiben. Auf diese Weise erfolgt also eine Doppelung zwischen Erfahrbarmachung und Explizit-Werden jener Erfahrbarkeit, die die Ausstellung als solche initiiert, vor allem explizit gemacht durch das Rahmen der Installation als einer Experimentalsituation.

Versuchen wir jenes intime Widerfahrnis systematischer aufzugreifen und zumindest im Ansatz konturierbar zu machen – wohlwissend um die Singularität der Erfahrung –, dann machen sich allem voran zwei Momente bemerkbar, die zwecks einer Annäherung produktive Impulse zu geben vermögen. Zum einen handelt es sich – wie weiter unten noch aufzugreifen sein wird – um die Faltung zwischen Verbergen und Exponieren, die das Ereignis bedingen, und zum anderen zeigt sich die Ebene der Materialität von einer gesteigerten Bedeutung. In einem gefalteten Innen-Außen-Setting entfaltet sich eine bestimmte materielle Affizierung, die sich zugleich aber erst in einer Quasi-Nachträglichkeit bemerkbar macht. Mit starken materiellen Kontrasten konfrontiert – dem warmen, zähflüssigen Salzwasser, das ein ›körperloses‹ Schweben erlaubt, dem Rau-Kristallinen des Innenraums des Tanks, dem Weich-Gewohnten der Handtuchbaumwolle –, passiert eine leibliche Einnahme, die die Körperlichkeit selbst mithervorbringt. In der Berührung mit der Flüssigkeit wird der Körper spürbar, doch erst in einer Nachträglichkeit, als Folge der Diastase (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*).

In der Situation des radikalen Ausgeliefert-Seins, auf den Salzwassertank als Objekt eingelassen, ereignet sich etwas, das als Folge von Intensitätsmomenten Positionierungen erlaubt. ›Ich‹ kann mich demnach vom dem Wassertank abstrahieren, in dem Moment, in dem die Intimität kippt, in dem etwa der Gong, der die Session beendet, ertönt oder nach dem Handtuch gegriffen wird: diesmal jedoch nicht mehr durchzogen von Materialsensationen, sondern gewohnheitsmäßig, habitualisiert. Doch die abstrahierbaren Positionen – wie das ›Ich‹ oder der ›Tank‹ oder das ›Handtuch‹ – werden nicht lediglich zu isolierbaren und hermetisch geschlossenen Größen, sondern evozieren eine Vergemeinschaftung, denn die sich vollzogene Intensität zieht eine Relationalität nach sich: das ›Kippen‹ aus der Intimität heraus resultiert (*aus*, aber auch) *in* einer Ökologie, die ein umgebungssensitives Mitsein produziert, das stets in einer Verflechtung von Bezug und Entzug operiert.

Als eine weitere Figur und, wie Waldenfels beschreibt, als Prototyp einer radikalen Fremderfahrung und eine Art ›Hyperphänomen‹⁷¹, lässt sich des Weiteren – in einem zugleich sehr bildlichen Anschluss an »Test Chamber: Isolation« – die Schwelle anführen (vgl. ebd., 211f.). Dabei seien Schwellen jedoch »keine Orte, an denen das Soziale heimisch wird; im Gegenteil, es sind Orte, an denen es aus dem Tritt gerät und seine Schwächen wie seine Stärken ausspielt« (ebd., 210). Schwelle sei demnach als Zwischenort, Zwischenzeit und Zwischenzustand (vgl. ebd., 219) zu begreifen und unterscheide sich grundlegend von einer Grenze, denn Erstere bedinge eine Fremderfahrung und ermögliche erst ein Verhandeln von Positionen und Grenzziehungsmomenten⁷², die nicht lediglich Verschiedenheit markieren respektive konstatieren, sondern aus einem Ineinandergreifen hervorgehen:

»Alterität ist nicht mit Andersheit im Sinne der Verschiedenheit zu verwechseln. Ich selbst spreche generell von *Fremdheit* und bezüglich der speziellen Fremdheit des Anderen (*autrui*) von *Alterität*. Entscheidend ist, daß der Bezug zwischen Eigenem und Fremdem einen *asymmetrischen* Bezug darstellt, der sich nicht nach Belieben umkehren läßt. Dies gilt in besonderem Maße für die Differenz von Drinnen und Draußen, ohne die es keine Fremderfahrung, aber eben auch keine Schwellenerfahrung gäbe.« (Ebd., 211)⁷³

Die Figur der Schwelle lässt sich damit in Verbindung bringen mit einer Faltung von Innen und Außen, die auch in Anlehnung an Julliens Ausführungen deutlich wird und die schließlich im etymologischen Sinne Intimität als Begriff prägt. Jenes ›Gemeinsame‹, das sich in einer ambiguen Faltung beschreiben lässt, lässt sich sowohl in Waldenfels' als auch in Julliens Ausführungen nachzeichnen. Während das Kapitel einerseits beiden Ansätzen folgt, nimmt es andererseits einige Fokusverschie-

71 Hyperphänomene werden hierbei verstanden als Formen eines informellen Mitseins (wie etwa Gastlichkeit, Vertretung, Vertrauen etc.) (vgl. Waldenfels 2015, 72; ders. 2012).

72 Hier lässt sich eine Unterscheidung zwischen zwei Arten von Grenzziehung nachzeichnen: onto-logische Form der Abgrenzung, die »Selbes von Anderem« (ebd., 211) scheidet, sowie eine chrono-topische Form, »die Selbst und Eigenes von Fremdem abhebt« (ebd.).

73 Auch in, wie Waldenfels es bezeichnet, »archaischen« Formen der Fremdheitserfahrung sei die Differenz von Eigenem und Fremdem zu finden, wie etwa in der kollektiv verankerten Unterscheidung zwischen dem Sakralen und dem Profanen (vgl. ebd. 215). So materialisiert sich diese Form etwa auch in Eintritts- oder Verbotsritualen, die wir auch in Ausstellungssettings zeitgenössischer Kunst wiederfinden (s. Kap. »Setting_Verräumlichen«, »Körper_Hervorbringen«, »Referenz_Institutionalisieren«). Des Weiteren wirft Waldenfels an mehreren Stellen die Frage nach dem Dritten auf. So werden Schwellen in Gestalt eines Dritten als intervenierend und platzhaltend beschrieben (vgl. ebd. 221): »[...] um die Distanz zwischen dem eigenen und dem fremden Selbst ›zur Aussprache ihres eigenen Sinnes‹ zu bringen, bedarf es einer Drittinstanz« (ebd. 109). Zur Frage nach Instanzen bzw. Institutionen s. Kap. »Referenz_Institutionalisieren«.

bungen vor. Dies betrifft in erster Linie das Subjekt-Objekt-Verhältnis. Zum einen betont Waldenfels in seiner bereits zitierten Monografie »Sozialität und Alterität. Modi sozialen Erfahrung« (2015) den fakultativen Charakter des »Mit«, der uns davor bewahrt, »das Mitmenschliche fraglos auf Instanzen wie Subjekt oder Person, Familie, Volk oder Staat festzulegen, und es wird ebenso sehr von einem sozialen Paternalismus oder humanen Chauvinismus abhalten, der alles Nicht-Menschliche, seien es Tiere, Pflanzen oder Dinge, rigoros menschlichen Belangen unterwirft« (Waldenfels 2015, 10). Zum anderen stellt Waldenfels etwa im Kapitel »Mitwirkung der Dinge« deutlich heraus, dass es nicht darum gehe, »den Dingen und Gegenständen den Status von Quasi-Subjekten zuzuerkennen« (ebd., 230). Ohne an dieser Stelle eine entfaltete problematisierende Diskussion über Dinge im Hinblick auf die Subjekt-Objekt-Verschränkung bzw. deren Genealogie erbringen zu können (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*), sei betont, dass der Grundgedanke der vorliegenden Arbeit, der den Begriff der Intimität umgreift, sich gerade dadurch auszeichnet, dass es nicht um Bestimmungen von Dingpositionen und -funktionalitäten geht. Für die Bewegung, die mit dem Begriff der Intimität beschrieben wird, ist es zunächst nicht von Interesse, ob wir Ausstellungssituationen heranziehen, aus denen nicht-menschliche oder menschliche Entitäten »resultieren«. Die Figur des Anderen umfasst folglich nicht lediglich Subjekte im »primären« Sinne. Und genau das führen Ausstellungen gewissermaßen ein Stück weit vor. Wie mit Waldenfels' Figuren der Alterisierung bzw. des Zwischen aufgezeigt, sind alle entstehenden Positionen ohnehin nie, in welcher Form auch immer, »homogen«, sondern stets ineinandergelassen und durchzogen von Momenten, die sich nicht integrieren und keine abgeschlossene Position entstehen lassen. So betont Waldenfels auch an einer anderen Stelle, dass das pathisch-responsive Doppelereignis Subjekt und Objekt nicht voraussetzt, sondern gerade erst entstehen lässt: »Halten wir uns an dieses Doppelereignis, so gibt es noch kein Objekt und kein Subjekt, noch keine selbstständigen Dinge und keine selbsttätigen Menschen.« (Ebd., 239)

An dieser Stelle müssen wir deshalb eine Differenzierung vornehmen respektive die Notwendigkeit markieren, eine Verschiebung in Julliens Ausführungen her einzubringen. Diese betrifft allem voran die Frage nach der Subjektivität bzw. nach Relationen. Während sich Julliens Überlegungen primär auf (menschliche) Subjekte beziehen (vgl. Jullien 2019, 216), scheinen die von ihm entwickelten Grundkonfigurationen jedoch auch im Kontext eines erweiterten Relations- und Existenzbegriffs produktiv zu sein, der sich nicht an eine hierarchisch-dichotome Trennung zwischen Subjekten und Objekten hält. Jene Figur des Anderen, von der Jullien spricht, muss folglich ebenfalls weitergedacht werden. Damit schlägt das Kapitel vor, sich vor allem die Bedingungen dessen anzuschauen, wie sich jenes Anderer/Anderes-

Werden⁷⁴ vollzieht, und zwar bezogen auf ästhetische Situationen im Kontext von Kunstausstellungen. Bei Jullien wird die Ebene des Ästhetischen bzw. der Kunsterfahrung zwar auch gedacht, erfährt aber eher einen sekundären Stellenwert und wird vielmehr im Sinne einer geteilten Betrachtungssituation verstanden (z. B. ein Landschaftsgemälde in der Zweisamkeit betrachten) (vgl. ebd., 194f.). Das Gemälde bekommt in der Situation demzufolge eine sekundär-dispositionale Funktion. Dagegen entwickelt die Arbeit einen Intimitätsbegriff, der jene ›Zweisamkeit‹ auf das ästhetische Erleben selbst bezieht. Folglich geht es um Intimität als einen Prozess, aus dem sowohl das ›Gemälde‹ als auch ›Ich‹ im Zuge der Intensitätsverdichtung und dessen Entzug erst resultieren.

Vor diesem Hintergrund müssen Julliens Ausführungen dahingehend fortgeführt werden, dass diese zum einen als ein Prozess der Produktion von Subjektivität begriffen werden und zum anderen diesen Prozess jenseits der strikten Subjekt-Objekt-Dichotomie verorten, sodass das Intime, wie Jullien es beschreibt, als ein viel umfassenderer und grundlegenderer Begriff fruchtbar gemacht werden kann. In dieser Erweiterung kann auch das folgende Zitat verstanden werden:

»[...] Indem ich zu diesem Außen des Anderen gelange, habe ich im Gegenzug nicht zu ›mir‹ Zutritt, so als würde es sich da um einen Abpraller oder um irgendeine interne Bewegung in der Art der Dialektik handeln, sondern gelange vielmehr zur Quelle Außen/Innerer, von der ausgehend sich jedes Subjekt entwickeln sowie seine Fähigkeiten und seine Ressourcen herleiten kann.« (Ebd., 129)

Wenn wir folglich sowohl mit Rückgriff auf Julliens als auch auf Waldenfels' Überlegungen von einem ›Einüben in Gemeinsames‹ sprechen, dann sprechen wir von einem Gemeinsamen, das sich einerseits, wie bereits aufgezeigt, durch stetige Aufklaffbewegungen und Teilungen auszeichnet, andererseits sich aber eben dadurch markiert, dass es nicht schlicht bestehende Positionen miteinander ›vermengt‹. Mit Donna Haraway (sowie auch im Anschluss an Jean-Luc Nancy⁷⁵) gesprochen impliziert jenes Gemeinsame ein ›Becoming-With‹ (vgl. Haraway 2016, 16). Das Mitsein wird durch die Intimität ermöglicht, denn sie ist es, die eine Differenz zu evozieren vermag, die ein ›Gemeinsames‹ (Relationalität) schließlich von ›Koexistenz‹ unterscheidet.

74 Weiter zu diskutieren wäre das Verhältnis zwischen ›der Andere‹ und ›das Andere‹ respektive zwischen den Figuren bei Waldenfels und Lévinas.

75 Zur Figur des Mit s. etwa Nancy 2016.

6. *différance*/Relationalität/Alterisierung

Wie bereits etwa durch das Eingehen auf die Figur der Falte, den Begriff der Zwischenleiblichkeit oder des Anderen konturiert, adressiert die Auseinandersetzung mit Intimität ein breites Spektrum an philosophisch-ästhetischen Ansätzen. Nun soll aber eine Ebene explizit gemacht werden, die eine gewisse ›Paradoxie‹ zu evokieren scheint: die Ebene des Miteinanders von Relationalität und Alterisierung. Intimität impliziert – wie die Diskussion der Falte sowie des Widerfahrnisses zeigte – sowohl ein kontinuierliches ›Werden‹ als auch Ruptur und Entzug. Während im bisherigen Verlauf des Kapitels verstärkt der phänomenologisch motivierte Ansatz der Zwischenleiblichkeit sowie die Figur des Pathisch-Responsiven fruchtbar gemacht wurden, gilt es die Aufmerksamkeit nun erneut mit einer anderen Perspektivierung auf die Momente des Entzugs zu lenken, der dabei ebensowenig lediglich als eine ›Abwesenheit von etwas‹ verstanden werden soll.

In »Randgänge der Philosophie« (1988) initiiert Jacques Derrida eine dekonstruktivistische Verschiebung, die sich aus dem Wechsel eines Buchstabens ergibt – dem phonetisch nicht greifbaren Wechsel von *e* zu *a* im französischen Wort »*diff-fer*(nce)« (Derrida 1988, 31).⁷⁶ Diese Verschiebung eröffne, Derrida folgend, einen seltsamen Raum »zwischen Sprechakt und Schrift« (ebd.) und bringe eine Verschränkung zwischen dem Sensiblen und dem Intelligiblen hervor (vgl. ebd.). Das Sprechen über die *différance* gestalte sich jedoch selbst in einer Ambivalenz, denn die *différance*, die nach Derrida weder ein Wort noch ein Begriff sei (vgl. ebd., 33), lasse sich ebensowenig exponieren:

»Man kann immer nur das exponieren, was in einem bestimmten Augenblick *an-wesend*, offenbar werden kann, was sich zeigen kann, sich als ein Gegenwärtiges präsentieren kann, ein in seiner Wahrheit gegenwärtig Seiendes, in der Wahrheit eines Anwesenden oder des Anwesens des Anwesenden. Wenn aber die *différance* das ist (ich streiche auch das ›ist‹ durch), was die Gegenwärtigung des gegenwärtig Seienden ermöglicht, so gegenwärtigt sie sich nie als solche. Sie gibt sich nie dem Gegenwärtigen hin. Niemandem. [...] In jeder Exposition wäre sie dazu exponiert, als Verschwinden zu verschwinden. Sie liefe Gefahr zu erscheinen: zu verschwinden.« (Ebd., 31f.)

76 Verortet sich das Denken der *différance* nach Derrida in einem primär zeichentheoretischen Kontext der Dekonstruktion, ist es offenkundig, dass dieser nicht im Rahmen der vorliegenden Arbeit explizit entfaltet werden kann. Dennoch wird *différance* als Figur herangezogen, da diese Verschiebungen thematisiert, die im Kontext der Auseinandersetzung mit Intimität – so der hoffnungsgeladene Ansatz des Kapitels – eine produktive Verflechtung initiieren kann.

In Anknüpfung daran liegt deshalb auch die Überlegung nahe, Intimität ebenfalls in dieser Nicht-Exponiertheit zu begreifen – als etwas, das sich nicht dem Gegenwärtigen ›hingibt‹. Dies macht sich ebenfalls an den bereits weiter oben diskutierten ›Evidenzen‹ der Intimität spürbar – der Notwendigkeit des Extimen und Deklamatorischen.

Derrida verweist des Weiteren auf zwei etymologische Bedeutungen des Verbs *différer* bzw. die polysemische Komponente von *différance*:

»Es ist bekannt, daß das Verb ›*différer*‹ (lateinisch *differre*) zwei Bedeutungen hat, die anscheinend sehr verschieden sind [...]. [D]as lateinische *differre* [...] [umfasst] nämlich die Tätigkeit, etwas auf später zu verschieben, sich von der Zeit und den Kräften bei einer Operation Rechenschaft abzulegen, die Rechnung aufzumachen, die ökonomischen Kalkül, Umweg, Aufschub, Verzögerung, Reserve, Repräsentation impliziert, alles Begriffe, die ich hier in einem Wort zusammenfasse, das ich nie benutzt habe, das man jedoch in diese Kette einfügen konnte: die *Temporisation*. *Différer* in diesem Sinne heißt temporisieren, heißt bewußt oder unbewußt auf die zeitliche und verzögernde Vermittlung eines Umweges rekurren, welcher die Ausführung oder Erfüllung des ›Wunsches‹ oder ›Willens‹ suspendiert und sie ebenfalls auf eine Art verwirklicht, die ihre Wirkung aufhebt oder temperiert. [...] Die andere Bedeutung von *différer* ist die eher gewöhnliche und identifizierbare: nicht identisch sein, anders sein, erkennbar sein usw.« (Ebd., 33f.)

Dabei wird deutlich, dass sich durch den Wechsel von *e* zu *a* eine grammatikalisch-temporale Verschiebung ergibt, denn das *a* stamme unmittelbar vom Partizip Präsens (*différant*) her, neutralisiere aber zugleich »das, was der Infinitiv als einfach aktiv kennzeichnet« (ebd., 34). Die *différance* sei damit weder aktiv noch passiv, sondern etwas, das »eher eine mediale Form ankündigt oder in Erinnerung ruft, eine Operation zum Ausdruck bringt, die keine Operation ist, die weder als Erleiden noch als Tätigkeit eines Subjektes, bezogen auf ein Objekt, weder von einem Handelnden noch von einem Leidenden aus, weder von diesen *Termini* ausgehend noch im Hinblick auf sie, sich denken läßt« (ebd.). Daraus ergibt sich für Derrida folgende Konsequenz:

»[D]ie *différance* ist nicht. Sie ist kein gegenwärtig Seiendes, so hervorragend, einmalig, grundsätzlich oder transzendent man es wünschen mag. Sie beherrscht nichts, waltet über nichts, übt nirgends eine Autorität aus. Sie kündigt sich durch keine Majuskel an. Nicht nur gibt es kein Reich der *différance*, sondern diese stiftet zur Subversion eines jeden Reiches an.« (Ebd., 47)

Vielmehr werde die *différance* als etwas verstanden, das die »Alternative von Gegenwart und Abwesenheit überschreitet« (ebd., 46): »Diese radikale Andersheit im

Verhältnis zu jeder möglichen Gegenwart äußert sich in irreduziblen Effekten des Nachher, der Nachträglichkeit. Und um sie zu beschreiben, um die Spuren der ›unbewußten‹ Spuren zu lesen (es gibt keine ›bewußte‹ Spur), ist die Sprache der Anwesenheit oder der Abwesenheit [...] inadäquat.« (Ebd.) Mit der *différance* gehe folglich ein Verhältnis von Nachträglichkeit einher, das jedoch keinem linear verstandenen, greifbaren Verlauf von ›vorher‹ und ›nachher‹ bzw. ›danach‹ äquivalent sei:

»Die Struktur der *Nachträglichkeit* verbietet es, die Temporalisation (Temporisation) einfach zu einer dialektischen Komplikation der lebendigen Gegenwart zu machen, als originärer und unaufhörlicher, ständig auf sich selbst zurückgeführter, in sich selbst zusammengefaßter, zusammenfassender Synthese von retentio-nalen und protentionalen Spuren. Bei der Andersheit des ›Unbewußten‹ haben wir es nicht mit Horizonten von modifizierten – vergangenen oder ankommenden – Gegenwarten zu tun, sondern mit einer ›Vergangenheit‹, die nie anweste und nie anwesend wird, deren ›An-kunft‹ nie die *Produktion* oder Reproduktion in der Form der Anwesenheit sein wird. Der Begriff der Spur ist also mit dem der Retention, des Vergehens dessen, was gegenwärtig war, inkommensurabel. Man kann die Spur – und also die *différance* – nicht von der Gegenwart oder vom Anwesen des Anwesenden her denken.« (Ebd.)

An dieser Stelle macht sich eine Verbindung zum Intimitätsbegriff besonders bemerkbar, denn dieser lässt sich ebensowenig als eine Anwesenheit begreifen und operiert stets mit einer Quasi-Nachträglichkeit, aus der überhaupt erst Positionen resultieren können. Deshalb ist bei der Diskussion der Intimität auch der Begriff des Extimen, den Jullien vorstellt, von Bedeutung, denn dieser verweist erneut auf ein ambigues Verhältnis, denn das Extime entspringe dem Intimen und gehe diesem aber zugleich voraus. Deshalb scheint es produktiv, einen genaueren Blick auf die Figur der Spur zu werfen, die *différance* stets begleitet. Der Begriff der Spur verweist unentwegt auf die ihm inhärenten Momente des Auflösens und Erlöschens: »Als stets differierende stellt die Spur sich nie als solche dar. Sie erlischt, wenn sie auftritt, wird stimmlos, wenn sie ertönt, wie das *a*, wenn es sich schreibt, seine Pyramide in die *différance* einschreibt.« (Ebd., 48) Derrida führt weiter aus: »Da die Spur kein Anwesen ist, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet, gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur.« (Ebd., 49)

In seiner Monografie »Echtzeit – Text – Archiv – Simulation. Die Matrix der Medien und ihre philosophische Herkunft« (2003) stellt Timo Skrandies insbesondere die ›Virtualität‹ der *différance* heraus: »Das Wesen der *différance* jedenfalls, so lässt sich paradoxerweise sagen, wäre es, keines zu haben und seine Anwesenheit stetig ins Virtuelle zu verschieben. Sie entzieht sich einer Wesensbestimmung ebenso,

wie ihr ›a‹ als Differenz zum gemeinhin verwendeten ›e‹ unhörbar bleibt [...].« (Skrandies 2003, 152) Folglich könne die *différance* nicht allein semantisch auf eine hinreichende Weise beschrieben werden und verbleibe »dem ›Wahrnehmungsglauben‹ (Merleau-Ponty) der rhetorisch stets statuierenden Sprache als nicht-repräsentierter Modus innerlich und uneindeutig« (ebd., 153). Die *différance*, die Skrandies wiederum als die innere Spur des Ereignisses bezeichnet (vgl. ebd., 142), werde erst lesbar und vernehmbar in ihrer Wirkung – der »Spur, die sie hinterlässt, Bedeutung generierend« (ebd., 155).⁷⁷

Jene Produktion von Differenzen nach Derrida lässt sich wiederum selbst als ein gewissermaßen gefaltetes Verhältnis lesen, das nicht lediglich mit einer Tätigkeit gleichgesetzt werden könne. Zudem werde auch an dieser Stelle betont, dass die *différance* nicht in einem präexistenten Modus gedacht werde:

»Was sich *différance* schreibt, wäre also jene Spielbewegung, welche diese Differenzen, diese Effekte der Differenz, durch das ›produziert‹, was nicht einfach Tätigkeit ist. Die *différance*, die diese Differenzen hervorbringt, geht ihnen nicht etwa in einer einfachen und an sich unmodifizierten, in-differenten Gegenwart voraus. Die *différance* ist der nicht-volle, nicht-einfache Ursprung der Differenzen. Folglich kommt ihr der Name ›Ursprung‹ nicht mehr zu.« (Derrida 1988, 37)

Nach Derrida sei die *différance* als eine Bewegung zu begreifen, »durch die sich die Sprache oder jeder Code, jedes Verweisungssystem im allgemeinen ›historisch‹ als

77 Jedoch betont Skrandies, dass eine Bestimmung der *différance* lediglich als Spur nicht gewinnbringend sei und einen Kurzschluss produzieren würde: »Denn ›Spur‹ wäre lediglich eine jeweils andere Version des Zustands ›Unterschied‹ oder, nochmals auf das Heidegger-Vokabular bezogen, das ›Verhältnis von Sein und Seiendem‹, wäre damit aber wiederum in einer Dialektik oder Dichotomie bestimmbar. So gehört zur Spur auch dasjenige, was sie *qua* Spur verschiebt, vergessen macht, auflöst, zum Verschwinden bringt. Das, was von der Spur als Zeichen ausgestellt wird, trägt das Ungesagte, Verschwundene notwendig in sich und mit sich mit.« (Ebd., 155f.) Entscheidend ist dabei eben auch die bedeutungsgenerierende Geste, die mit der Spur einhergeht und zugleich deutlich macht, dass Bedeutung nicht im Sinne einer Präexistenz oder einer sich selbst ›a-semiotischer Selbstpräsenz‹ verstanden wird »um dann von ›dort‹ in der Äußerlichkeit von Sprache und Schrift angezeigt zu werden. Jede Bedeutung, auch die der ›Identität‹, bleibt *a priori* auf das verwiesen, was ihr differiert. Hier tritt das in das ›systematische Spiel von Differenzen‹ [...] ein, was Derrida die ›*différance*‹ nennt.« (Ebd., 152) Auf diese Weise verschiebt sich folglich, wie Skrandies herausstellt, das Verhältnis zwischen Identität und Anwesenheit: »Was in der Intention als anwesend erfahren wird, ist schon ein Effekt. Denn Identität hat zu ihrer gegenwärtigen Positionierung sich vom ihr Anderen zu unterscheiden und abzugrenzen. Damit bleibt sie für die Selbst-Konstitution darauf verwiesen, selbst affektiv (signifikant) nur *sein/werden* zu können, indem ein Bezug zu einem Anderen hergestellt ist – damit aber wird Identität zu einem Signifikanten, der signifikant nur durch die Spur eines Anderen auf sie wird.« (Ebd., 156)

Gewebe von Differenzen konstituiert« (ebd., 38).⁷⁸ Die hervorbringende Bewegung der *différance* habe aber auch eine weitere Konsequenz, die sich, Skrandies zufolge, an der Konzeption des Subjekts bemerkbar macht, denn dieses werde ebenfalls im Zuge der *différance* hervorgebracht (vgl. Skrandies 2003, 151f.):

»Doch paradoxerweise wird nun dieses Subjekt just in dem Augenblick stets beraubt, in dem es seine Ermächtigung erfährt. Denn es bedarf der Differierung von sich selbst, der *Aufgabe* der Selbst-Gegenwart des Selbst, um zu sich selbst sich ins Verhältnis zu setzen. In diesem Augenblick – dem als Ereignis ein Zeit-Riss inhäriert, [...] – ist das selbstbewusste Subjekt bewusstlos und seines Wissens um sich selbst beraubt, denn es muss den Umweg (*des tours*) der Lektüre seiner selbst nehmen – und die kann nie an dem Ort stattfinden, an dem Ich im Augenblick ist.« (Ebd., 158)

Wie bereits durch das Heranziehen von Waldenfelds' Überlegung aufgezeigt, wird die Subjektposition in einem verflochtenen Verhältnis zwischen Bezug und Entzug verstanden und resultiert aus einem Aufspalten – der Diastase –, die jedoch nicht mit einem präexistenten Spalt einhergeht. Das Selbst ist damit *per se* in Prozesse von Alterisierung involviert und entsteht stets in einer interfiguralen Verflechtung von ›selbst‹ und ›anderem‹. Wiederum mit Derrida gesprochen bringt Skrandies diese sich zeitlich und räumlich aufklaffende Bewegung wie folgt auf den Punkt: »[...] Das Bewusstsein existiert für sich selbst also nicht präsent, sondern wird wahrnehmbar nur als Effekt der in der *différentiellen* Iteration im Vorgang begriffenen Verzeitlichung (Auf-Riss von Zeitlichkeit) und Verräumlichung (Einräumung von Örtlichkeit).« (Ebd., 158f.)

Ein weiterer Punkt, den Skrandies herausstellt und der im Kontext des Begriffs der Intimität von weiterer Spannung zu sein scheint, ist das Thematisieren der Sozialität im Sinne eines spukenden Mit-Da (vgl. ebd., 171). Der ›Hantologie‹ nach Derrida zufolge spuke es im Ereignis und hinterlasse eine Spur: »Im Ereignen des Ereignisses spukt also die ›Unzeitigkeit seiner Gegenwart‹ und Spuken (›hanter‹) ›heißt nicht gegenwärtig sein, und man muß den Spuk schon in die Konstruktion eines Begriffes aufnehmen.« (Ebd., 173) Nach Skrandies geben uns demnach erst die ›Gespenster‹ »das Da des Ereignisses zu denken« (ebd., 176), sodass auch das »Sprechen des Anderen, sein Anspruch jetzt, [...] gespenstisch [bleibt]« (ebd.). Jenes ›Gespenstische‹ vermag auch einen der wesentlichen Züge der Intimität zu beschreiben. Denn in der Doppelbewegung des Intimen, die sich in einer nicht auflösbaren Ambiguität zeigt – selbst oder gerade dann, wenn das Sich-Positionieren sich bereits vollzogen und das ›Herausfallen‹ aus der intimen Verdichtung stattgefunden hat – geschieht

78 Diese Beobachtung stellt Derrida im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Zeichentheorie nach Ferdinand de Saussure auf, dessen Schema, jedoch aber nicht die Inhalte, Derrida im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Sprechen und Sprache übernimmt (vgl. ebd.).

eine Heimsuchung. Die Spur bleibt, doch nicht als eine Evidenz einer ›vergangenen‹ Anwesenheit, sondern als ein Spuk der *différance*, der sich nicht in der Dichotomie von abwesend/anwesend auflösen lässt.

Mit diesem fragmentarischen ›Assoziieren‹ von Derrida'scher *différance* mit Intimität wird demnach der Vorschlag gemacht, die Ebene der Verschiebung, des Entzugs, der mit Intimität einhergeht, mit einer spezifischen Gewichtung herauszustellen. Dieser *Double Bind* (vgl. Bateson 2017) des Intimen bzw. das Faltungsverhältnis verlangen und bedingen eine diskursive Verschränkung, denn als Begriff initiiert Intimität eine Verknüpfung zwischen Momenten des Relationalen sowie den damit assoziierten Diskursen (der ›ökologisch‹ orientierten Denkbewegungen etwa im Sinne der ANT, des New Materialism, des Enaktivismus etc.), als auch des Differenzphilosophischen (im Sinne einer fortwährenden Alterisierung). Mit dem Begriff der Intimität wird es vor diesem Hintergrund möglich, sowohl unterschiedliche Akteure (im ökologischen Sinne) ins Blickfeld zu rücken (solche Positionen wie Kunstwerk, Katalog, Betrachter:in, Sockel, Eintrittskarte, Onlineausschreibung etc.) – als auch Momente bzw. Prozesse des Geworden-Seins bzw. Werdens jener Positionen (im Sinne der Momente eines Entzugs, einer Verflechtung von An- und Abwesenheit, einer Spur ohne Zugriff) zu fokussieren. Wie im Kapitel **Agencement_Materialisieren** diskutiert, gestalten sich Ausstellungen als dynamische, aufs Dichteste aufeinander eingestellte Gespanne – als Konfigurationen, die sich stets aktualisieren und immer wieder Momente des In-Verhältnis-Setzens initiieren (oder wie Waldenfels diese bezeichnet: ›Interfigurationen‹; vgl. Waldenfels 2002, 185). D.h. auf dieser Ebene könnte der Anschein entstehen, es handele sich um Versammlungen von ›isolierbaren‹, apriorischen Größen und Positionen, die sich lediglich zu einem Arrangement bringen. Doch würde es, wie die Kapitel **Agencement_Materialisieren** und **Objekt_Konfigurieren** zeigen, der Bewegung, die dem zugrunde liegt, nicht gerecht werden (bzw. es würde zu einem inventurhaft-inhaltistischen Kurzschluss führen). Auf dieser Ebene benötigt das Denken des Relationalen folglich das Denken der *différance* und Alterisierung, denn, wie Barad (gewissermaßen im Anschluss an Überlegungen Derridas) deutlich macht, entstehen Relata erst als Resultat von Relationen und sind diesen nicht vorgängig (vgl. Barad 2012). Dies verweist erneut umso stärker auf die Notwendigkeit einer diskursiven Verschränkung.

7. Fazit

Versuchen wir nun, nach diesem Akt des Versammelns, Flechtens und Faltens, erneut die Gedankenstränge nachzuzeichnen, die das Kapitel begleitet haben, dann lässt sich allem voran das Bestreben herausstellen, Intimität als einen Parameter des Ausstellens herauszuarbeiten, der mit Momenten des Öffentlich-Werdens und Sich-Entziehens operiert und diese – wie das Kapitel zeigte – faltet. Ob durch eine

kleine, unscheinbare Geste, eine unmerkliche Bewegung, eine ›irgendwie affizierende‹ Oberflächenstruktur eines Objekts oder durch ein unerwartetes Erwidern eines Blicks: In Ausstellungen passiert etwas, das uns ein Stück weit überwältigt, irritiert, außer uns geraten lässt. Und eben diesen unscheinbaren Momenten, die zugleich gewichtige Verschiebungen nach sich ziehen, schlug das Kapitel vor sich durch den Begriff der Intimität anzunähern. Mit jenem Begriff wurde demzufolge ein Parameter herausgearbeitet, der Ausstellungen als Faltungen beschreibt, in denen sich etwas ereignet, in denen uns etwas widerfährt und eine unentwegte Überlagerung zwischen Innen und Außen, dem Verborgenen und dem Öffentlichen, dem Greifbaren und dem Sich-Entziehenden nach sich zieht. Eher in einer fragmentarisch-assoziativen Bewegung als in scharfkantig abtrennbaren Definitionsvorschlägen wurde im Laufe des Kapitels jenen Momenten nachgespürt, die Ausstellungen als Situationen eines pathischen Überkommen-Werdens erscheinen lassen, aus denen solche Positionen wie Betrachter:in oder Kunstwerk überhaupt erst ›resultieren‹. Damit stand die Ebene der Erfahrung sowie deren ›Ausgestelltheit‹ bzw. ›Ausstellbarkeit‹ im Fokus des Kapitels – als eine Ebene, die ein Innen generiert, zugleich aber schon immer auf ein Außen – das Exponierende und Deklamatorische – angewiesen ist. Kippmomente generierend gestaltet sich Intimität im Kontext von Ausstellungen folglich auf eine Weise, die ein Gewähr-Werden der Gegenwärtigkeit in der Faltung von An- und Abwesenheit initiiert. Jenes Gewähr-Werden impliziert damit auch, dass Konfigurationen bzw. Situationen sich erst dann als eine Ausstellung realisieren, wenn diese eine Ebene ermöglichen, die die Bedingungen der eigenen ›Ausgestelltheit‹ mitreflektiert und mitverhandelt. Intimität und das Exponieren inhärieren der Existenzweise Ausstellung folglich insofern, als diese erst jenes grundlegende Verhandeln von Positionen (und damit auch ein Ein-Stimmen, Falten, Verflechten, Antworten, Differenzieren, Andere-Werden etc.) ermöglichen. Exponierend und diskret operieren Ausstellungen nicht nur als Shows, sie ereignen sich und erscheinen als verdichtete Situationen, die Faltungen produzieren, befragen, metastabilisieren und damit nicht zuletzt ›Subjektivität‹ zu verhandeln vermögen.

So wurde, die Diskussion eröffnend, auf die im Nails Projectroom realisierte Ausstellung »Test Chamber: Isolation« (2020) von Till Bödeker eingegangen, die die Erfahrbarkeit des Selbst ausgehend von einer Deprivationssession thematisiert und damit mit einem räumlichen Setting operiert, das das Verhältnis zwischen offen und geschlossen, innen und außen, Auflösung und Verdichtung zu befragen erlaubt. Im Zuge dessen konnten Fragen aufgeworfen werden, die auf ein Ausstellungssituationen genuines Faltungsverhältnis verweisen, dem dieses Kapitel als Folge durch das Heranziehen des Begriffs der Intimität begegnete. Vor diesem Hintergrund wurde deshalb zunächst eine (kultur-)historische Skizzierung vorgenommen, die den Wandel der etymologischen Konnotationen von Intimität in den Blick nimmt und dabei eine Überlagerung bzw. Neuformation zwischen

dem Öffentlichen und Privaten thematisiert, um schließlich die Notwendigkeit einer Neuauslegung und Schärfung des Begriffs zu markieren. Nach diesem historischen Exkurs rückte das Kapitel explizit den Begriff des Exponierens in den Fokus und pointierte diesen als eine der Existenzweise Ausstellung genuine Praxis, denn damit sich jenes Intime einstellen kann, bedarf es des Deklamatorischen – der Rahmungen, Sockel, Ankündigungen –, der Ausgestelltheit, des Extimen. Im Zuge dessen wurde die Figur der Falte herangezogen, um das bereits mit »Test Chamber: Isolation« aufgeworfene Verhältnis von Zeigen und Entziehen, Innen und Außen zu thematisieren und die mit Ausstellungen einhergehenden Praktiken des Implizierens (Einfalten), Explizierens (Entfalten) und Komplizieren (Zusammenfalten) herauszustellen. Im nächsten inhaltlichen Schritt wurde erneut die Ereignishaftigkeit von Ausstellungssituationen in den Blick genommen, diesmal jedoch mit der Fokussierung auf jene Prozesse, aus denen jegliche Positionen wie etwa Betrachter:in, Kunstobjekt etc. überhaupt erst resultieren, jedoch nicht im Sinne einer ›feststehenden Substanz‹ oder ›Essenz‹, sondern als metastabilisierte Positionen, die immer wieder aufs Neue verhandelt werden. Im Zuge dessen wurden die Begrifflichkeiten des Widerfahrnisses (Pathos), des Aufspaltens (Dias-tase), des Antwortens (Response) sowie der Fremdheit, die ein ›Mit-Sein‹ bedingt, diskutiert. Im letzten Teil wurde schließlich eine Doppelbewegung thematisiert, die mit Intimität einhergeht: die versammelnde Bewegung im Sinne der Fokussierung von Relationen sowie die sich abgrenzende, teilende Bewegung, die ein Sich-Unterscheiden-Von ermöglicht. So wurde der Vorschlag gemacht, Intimität im Sinne jener Verschränkung zwischen Momenten des Relationalen sowie des Alterisierenden zu beschreiben, indem mit der dekonstruktivistischen Figur der *différance* Momente von Verschiebung ins Blickfeld gerückt wurden.

