Sabiene Autsch, Michael Grisko, Peter Seibert (Hg.)
**Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten**
Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern

Sabiene Autsch, Michael Grisko, Peter Seibert (Hg.)

# Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten

## Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern

[transcript]

*Diese Arbeit ist im Rahmen des Projekts »Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte« entstanden und wurde unter Verwendung der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.*

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

**© 2005 transcript Verlag, Bielefeld**

**This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Eröffnung der Ausstellung »kunst zeigen«, kuratiert von Sabiene Autsch, Siegen 2005; Foto mit freundlicher Genehmigung von Carsten Schmale, Siegen.
Lektorat & Satz: Michael Grisko
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-314-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

*Besuchen Sie uns im Internet: http://www.transcript-verlag.de*

*Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de*

## Inhaltsverzeichnis

9 Einleitung

## Kontext I.

13 Andreas Käuser
Sammeln, Zeigen, Darstellen. Zur Modernität und Medialität von Ausstellungen

### Künstlerräume und Atelierinszenierungen

27 Sabiene Autsch
„Expositionen" – Künstlerhaus und Atelier im Medienumbruch

55 Ellen Markgraf
Die Wandlung des Künstlerateliers – Von dem Ort der Inszenierung zu der Inszenierung des Ortes

71 Gabriele Huber
„Hier haftet, harrt, klebt das Ende" – Spoerris ‚Bronzeatelier' als Inszenierung der Erinnerung in Zeiten der Vergänglichkeit

85 Klara Drenker-Nagels
August Macke Haus – Das Wohn- und Atelierhaus zur Zeit August Mackes

95 Jürgen Fitschen
Das Gerhard-Marcks-Haus in Bremen

## Kontext II.

101 Friedhelm Scharf
Literatur als Themenfeld und Exponat der documenta-Geschichte

121 Susanne Lange-Greve
Literarisches in Szene setzen: Literatur ausstellen, darstellen, erproben

## Gedenkfragen

131 Peter Erismann
Centre Dürrenmatt Neuchâtel – Gedenk- oder Denkstätte?

143 Elke Pfeil
Brecht-Haus Berlin: Authentische Dichterräume heute

153 Martin Maurach
Das Brückner-Kühner-Haus in Kassel. Anmerkungen zur metonymischen Struktur einer Gedenkstätte

165 Bernhard Lauer
Authentische Orte und rekonstruierte Erinnerungsstätten am Beispiel der Brüder Grimm

## Dichterräume und mediale Erfahrung

187 Friedrich W. Block
Medien – Literaturen. Kuratorische Schnittstellen zwischen Christine Brückner und Digitaler Poesie

201 Ulrike Zeuch
Möglichkeiten und Grenzen medienintegrierender Ausstellungskonzepte für historische Räume am Beispiel des Lessinghauses von 1730 in Wolfenbüttel

221 Heike Gfrereis
Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren. Das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne in Marbach

229 Heike Gfereis im Interview mit Michael Grisko
Über Tradition und Moderne in der Marbacher Museums- und Ausstellungskonzeption, über neue Medien, Architektur und Besuchererwartungen

## Kontext III.

239 Peter Seibert
Kein Ort? Nirgends? Anmerkungen zu Ausstellungen von Exil und Exilliteratur

261 Autorinnen und Autoren

# Einleitung

*„Warum zeigen wir überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?“*
Diese Frage, entnommen einem der hier versammelten Beiträge (S. Lange-Greve), erscheint einfach, zugleich auch provokant bis irritierend. Mit dieser Frage sind in komprimierter Weise Facetten und Gesten des Zeigens (= Ausstellens), ferner die Relevanz der Orte und Räume des Zeigens (= Ausstellung) sowie Inhalte angesprochen, womit der Bezug zu den sog. Exponaten einer Ausstellung (= Ausstellungsobjekte) hergestellt ist. Bleiben wir einen Moment auf dieser phänomenologischen Ebene des Zeigens von Dingen in einem bestimmten Rahmen, dann stellt sich zugleich auch die Frage nach den Bedeutungen und Deutungen, die diese sichtbaren Dinge in sich tragen bzw. zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten auslösen. Damit eng verbunden sind subjektive Erwartungen und Erinnerungen auf der einen Seite sowie Einstellungen und Haltungen auf der anderen Seite. Dieser Zusammenhang kann umschrieben werden mit dem Begriff der „Ausstellungsmentalität“, die notwendig ist dafür, dass die Dinge, die zeigbar, d.h. ausstellbar sind, auch über ein hohes Maß an sinnlicher Erfahrbarkeit und Materialität, an Imagination, Aura und Magie verfügen, um dadurch in unser Konzept von Lebenswirklichkeit integriert werden können.

Was zeigbar ist und gezeigt wird, muss vorhanden sein. Oder anders ausgedrückt: Das Gezeigte muss den Anschein von Authentizität und Präsenz erzeugen, andernfalls ist es nicht ausstellbar. Damit dehnt sich der Radius der Fragen weiter aus und bezieht sich auf das Wie, also auf das „*Wie zeigen wir überhaupt etwas*“. Der Ort der Ausstellung ist zugleich der Ort des Zeigens, was gleichzusetzen ist damit, dass der Ort der Ausstellung ohne die Gesten des Ausstellens inexistent ist. Analog zur Vielfalt gegenwärtiger Ausstellungsorte verändern sich auch die Ausstellungsgesten. Ein Buch im Dichter- oder Literaturhaus wird zum Beispiel anders ausgestellt, als ein Buch in einem Künstlerhaus oder -museum. Ist es da die Vitrine, die den Gegenstand zugleich isoliert als auch exponiert und dadurch seinen Wert unterstreicht, so ist es dort ein Tisch, auf dem der Gegenstand scheinbar beiläufig platziert ist. Beide Zeigegesten sind im Ausstellungskontext intentionale Vorgänge, denn es ist unklar, wo und wie der Gegenstand in seiner ursprüng-

lichen Funktion gezeigt wurde bzw. wo und wie er sich gezeigt hat. Das *„Wie"* des Zeigens als lesbarer Prozess orientiert sich in den seltensten Fällen an den existenziellen, materiellen und ästhetischen Eigenschaften des Gegenstandes, sondern vielmehr an dem Kontext, in dem es erscheint. Der Ausstellungsort als Zeigeort bringt Ausstellungs- bzw. Zeigegesten hervor, die zugleich den Paradigmen von Künstlichkeit und Natürlichkeit verpflichtet sind.

In den institutionskritischen Positionen der 1960er und 70er Jahren war zum wiederholten Mal die Rede von der Abschaffung des Museums und der Ausstellung. Um die Kritik an den musealen Einrichtungen deutlich zu machen und zu vermitteln, wurden genau jene Mechanismen und Strukturen gewählt, die kennzeichnend sind für den Ausstellungsbetrieb. So wurde die Leere des Museums theoretisch reflektiert (z.B. Allan Kaprow/Robert Smithson, *What is a museum, Arts Yearbook No. 9, 1967*) und auch praktisch umgesetzt (z.B. Daniel Buren, *Papier collé blanc et vert*, Kunsthalle Düsseldorf, September 1968), womit auf Momente von Neutralität, Form und Farbe, von Banalität und Vulgarisierung, Wiederholung, Konzept und Methode als neuen Denkfiguren im kunsttheoretischen Diskurs wie auch in der Praxis aufmerksam gemacht wurde. Die Leere, das Fehlen von Dingen, ihre Verhüllung, Verschleierung oder Verpackung, kurz: ihre Nicht-Präsenz in einem auf Präsentation ausgerichteten Kontext, macht zugleich auf die Fülle und auf die Anwesenheit von Dingen aufmerksam. Eine *Ästhetik der Absenz* ließe sich somit erneut als kuratorische Gegenstrategie zur Omnipräsenz der Medien, zu den visuellen Einflüssen in den virtuellen Welten reaktivieren, um auf Essentielles ebenso wie auch auf Paradoxes hinzuweisen.

Die Räume, um die es in diesem Band geht, sind in den seltensten Fällen leer. Es sind Räume, in denen etwas gezeigt wird, also etwas ausgestellt ist, obwohl es sich nicht primär um ein Museum handelt. Die Räume sind vielfach gefüllt mit Gegenständen, die auf das Leben und Arbeiten an diesem Ort verweisen: Mal- und Schreibutensilien, Zeichnungen, Briefe und Tagebuchaufzeichnungen sind neben Gebrauchsgegenständen und Mobiliar zu sehen. Die ehemaligen Lebensräume sind zu Ausstellungsräumen umfunktioniert; den eigentlichen Wert bezieht die Ausstellung aus den hier versammelten Originalen, aus der „Authentizität" und „Aura".

Die „authentische Rekonstruktion", die Wiederherstellung des „ursprünglichen Zustandes" steht daher auch als zentrale Aufgabe und Leitgedanke über der Institution von *Künstler- und Dichterhäusern*, die im Rahmen eines interdisziplinären von der Deutschen Forschungs-

gemeinschaft unterstützten Forschungsprojekts „Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte“) auf ihren spezifischen expositionellen Charakter hin untersucht worden sind und im Mittelpunkt der vorliegenden Beiträge stehen.

Die Relevanz einer kunst- und medienwissenschaftlichen sowie literaturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Ausstellungskultur liegt auf der Hand: Der Boom von Ausstellungen (und Museen) ist seit ihrer postmodernen Expansion ungebrochen, die Besucherzahlen florieren weiter insbesondere bei spektakulären Kunstausstellungen oder medial inszenierten Ausstellungsevents, die nicht selten den Charakter einer Wunderkammer entfalten. Diese gleichsam konstellative Ausstellungskultur, d.h. die Erfahrung mit dem auratischen Kunstwerk auf der einen Seite und der mediengenerierten Installation und Inszenierung auf der anderen Seite findet sich beispielhaft in Künstler- und Dichterhäusern widergespiegelt und ließe sich als ein zentraler Faktor für ihre ungebrochene Attraktivität interpretieren. Konzepte, Erfahrungen und Visionen insbesondere in der Ausstellungsästhetik von Atelier und Dichterzimmer, als den charakteristischen Raummodellen für beide Institutionen, wurden auf einer vom Forschungsprojekt initiierten Tagung im Mai 2004 in Kassel ausgetauscht und diskutiert. Deutlich wurden dabei die bestehenden zum Teil gemeinsamen, zum Teil deutlich divergierenden Blickrichtungen und Argumentationsfiguren innerhalb der Disziplinen und der Institutionen, wobei die Orientierung am „Leitmedium“ Kunstausstellung auch aufgrund ihrer historischen Entwicklung unverkennbar blieb.

Unter den Begriffen Inszenierung, Authentizität, Erinnerung und Medialisierung werden Künstler- und Literaturhäuser, das Atelier und das Dichterzimmer im folgenden beleuchtet und analysiert. Einen weiteren Bereich stellen die „Kontexte“ dar, die den Gegenstand theoretisch wie auch historisch oder exemplarisch reflektieren und damit einen allgemeinen, vorangestellten Rahmen für die jeweils folgenden Beiträge liefern.

Die Initiierung dieses interdisziplinären Forums in Form der Tagung wie auch der vorliegende Band wären ohne die finanzielle Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) nicht zustande gekommen. Zu danken ist ferner den Autorinnen und Autoren.

Die Intensität des „*Ausstellungen Machens*“ ist mit Harald Szeemann verbunden, dem das Projekt viele Impulse verdankt. Harald Szeemann ist vor zwei Tagen verstorben.

*Kassel/Siegen, im Februar 2005* *Sabiene Autsch*

**Andreas Käuser**

# Sammeln – Zeigen – Darstellen. Zur Modernität und Medialität von Ausstellungen

## I.

Ausstellungen haben seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zwei Phasen der Erneuerung, der Modernisierung erfahren, so dass sie von Georg Simmel zur exemplarischen Kunstform der Moderne erklärt worden sind. Mediale und konzeptionelle Innovationen haben dabei zu einer quantitativen und qualitativen Steigerung geführt, einer Konjunktur der Ausstellung und des Ausstellens. Seit dem späten 19. Jahrhundert stehen Weltausstellungen und der Kunstsalon für diese quantitative und qualitative Aufwertung, im letzten Drittel des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts Ausstellungsformen der verschiedensten historischen und künstlerischen Art.[1] Ausstellungen sind zu einer populären Kunstform geworden mit Event-Charakter und eigenem Ausstellungstourismus. Das traditionelle und konventionelle Museum ist von der Ausstellung durch eine produktive Konkurrenz herausgefordert worden. Diese Attraktion von Ausstellungen mit Prozessen der Modernisierung zu parallelisieren und zu erklären, bedeutet auch, ihre Konjunktur an Phasen des Medienwandels zu binden, genauer, die Abhängigkeit dieser Konjunkturen vom ersten analog-audiovisuellen um 1900 und zweiten, digitalen Medienumbruch um 2000 nachzuweisen. Ansätze und Vorüberlegungen zur Erklärung der steigenden Attraktivität von Ausstellungen durch deren mediale Modernisierung sollen im folgenden entfaltet werden.

Für Walter Benjamin sind Ausstellungen Inbegriff von Medialität als Spezifikum von Modernität. Im wichtigsten medientheoretischen Text des 20. Jahrhunderts, dem „Kunstwerk-Aufsatz", wird der Ausstellungswert zur zentralen Eigenschaft reproduzierbarer, moderner Kunst und ersetzt dabei das ältere Differenzcharakteristikum von Kunst, den Kult-

1 Die Staufer-Ausstellung eröffnete in den 70er Jahren diesen Boom, der bis zur Bonner Ausstellung digital rekonstruierter jüdischer Synagogen reicht; künstlerische Ausstellungen wie die Kasseler documenta oder neu gegründete Museen für Gegenwartskunst belegen den Trend gleichfalls. Vgl. zur Gesamtentwicklung Ekkehard Mai: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München, Berlin 1986.

wert. Ist der Kultwert durch die sakral-rituelle, ortsgebunden-einzigartige, geheim-unsichtbare Aura gekennzeichnet, so der Ausstellungswert durch die ortsunabhängige Visibilisierung und Vervielfältigung von Kunstwerken. Die Aura ist mit dem festen Ort an kultisch-sakrale Rituale gekoppelt, wie in Kirchen oder in traditionellen Museen, während der reproduzierbare Ausstellungswert, der in Fotografie und Film seine höchste Form erreicht, politisch begründet werden muss, nämlich durch die massenweise Verbreitung und die industrielle Technik der Produktion.[2] Dabei formiert der Ausstellungswert, der mit der technischen Reproduzierbarkeit entsteht, die Psychologie bzw. Anthropologie dieser Masse (wie der Diskurs von Le Bon über Freud bis zu Hermann Broch genannt wird) in zweierlei Hinsicht. Zum einen durch Reproduzierbarkeit und Ausstellbarkeit als Resultat einer epochalen historischen Transformation, zum anderen durch die Veränderung der Perzeptions- und Wahrnehmungsweise, die „Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung“:

„Die Dinge sich räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.“[3]

Vielfalt statt Einmaligkeit, Präsentation statt Repräsentation sind gewährleistet durch das reproduzierbare Abbild in seiner flüchtigen und wiederholbaren Präsenz etwa in illustrierten Zeitungen oder in Fernsehen und Film.

In seiner Leistung einer durch neue Medien hervorgerufenen und materialisierten Veränderung der sinnlichen Wahrnehmung und Aufmerksamkeit ist der Ausstellungswert den Medien Foto und Film, die seine medienhistorische Errungenschaft materialisieren, vorgeordnet und so von fundamentalerem Wert. Dementsprechend haben die früheren Formen von Ausstellbarkeit wie etwa der Salon, das Panorama oder die Weltausstellung eine präfilmische Qualität. Das serielle, syntagmatische Prinzip der Reihung in der filmischen Montage findet sich wieder im Prinzip der Hängung in Ausstellungen. Jonathan Crary beschreibt diesen Bruch der Wahrnehmungsweise, der im späten 19. Jahrhundert

2 Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, (2. Fassung), in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I.2., Frankfurt/M. 1980, S. 471-508.

3 Vgl. Walter Benjamin: Kunstwerk, S. 478f.

stattfindet und für den Film und Ausstellung paradigmatische Medien sind.[4] Dabei wird ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis zwischen neuen technologischen Formen von „Spektakel, Schaustellung, Bildprojektion, Attraktion" und veränderten Vorstellungen und Praxen von Wahrnehmung, insbesondere der Aufmerksamkeit etabliert.[5] Ist die „Wechselbeziehung von Wahrnehmung und Modernisierung"[6] durch die Doppelung in eine konzentrierte und eine dekonzentrierte, eine zerstreute und eine fixierte Wahrnehmungsweise zu kennzeichnen, so sind Ausstellungen ein besonders gut geeignetes Paradigma für dieses moderne Wahrnehmungsdispositiv von Absorption und Absenz, von unberührbarer Distanz und sinnlicher Intensität, von zerstreuter und aufmerksamer Wahrnehmung. Denn die Aufreihung verschiedener und vielfältiger Objekte kennzeichnet ihr Struktur- und Architekturmuster, ein Gesamtarrangement, dem sich das einzelne Bild oder Objekt unterzuordnen hat. Der herumschweifende Blick auf das Ganze verbindet sich mit dem genauen Blick auf das Einzelne; aber auch der flüchtige Blick auf das einzelne Objekt ist möglich, und der Blick auf das Gesamtarrangement kann sich konzentrieren.

Die singuläre und auf esoterische, unsichtbare Bedeutungen bezogene Qualität des auratischen Kunstwerks wird in der Moderne ersetzt durch die egalisierende und auf sinnliche Wahrnehmung angewiesene reproduzierbare Quantität und Materialität von Medien. Diese mediale Signatur von Modernität manifestiert sich in Ausstellungen, erklärt und begründet ihren Aufstieg. Das auratische Bild muss nicht wahrgenommen werden, um seine ‚verborgene' Bedeutung zu realisieren. Diese religiöse oder mythische Bedeutung existiert auch ohne die medialen Bilder etwa als inneres Bild der Vorstellung oder metaphysischer Sinn. Das mediale Abbild hat hingegen nur eine Bedeutung, wenn es wahrgenommen wird; sein Sinn ist identisch mit den Sinnen, durch die es perzipiert und rezipiert

4 Dazu Sabiene Autsch: „Filme ausstellen – Ausstellbarkeit von Filmen?", in: Nicola Glaubitz/Andreas Käuser/Hyunseon Lee (Hg): Akira Kurosawa und seine Zeit, Bielefeld 2005, S. 277-292.

5 Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt/M. 2002 (amerik. 1999), S. 14.

6 Jonathan Crary: Aufmerksamkeit, S. 17 und auch S. 19ff.

7 Diese sinnliche, perzeptive und dadurch auch rezeptive Fundierung von Medien, ihrem Begriff und ihrer Theorie steht deswegen im Zentrum derzeitiger Medientheorie; s. Helmut Schanze (Hg): Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001, S. 210; Jochen Hörisch: Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet, Frankfurt/M. 2004, bes. S. 12-15: „Die im Bann von Stimme und Schrift stehende frühe Mediengeschichte ist sinnzentriert, die neuere Medientechnik fokussiert hingegen unsere Aufmerksamkeit immer stärker auf die Sinne. Phono- und Photographie machen es seit der Mitte des 19. Jahrhunderts möglich, dies- und jenseits der Sinndimension, die dem Sprachmedium nun einmal nicht auszutreiben sind, zu prozedieren." S. 14ff.

wird.[7] Medien- und bildanthropologisch hat Hans Belting demzufolge zwischen Bild und Medium, *picture* und *image* unterschieden: das Bild repräsentiert symbolisch Bedeutung; das Medium verkörpert sinnlich und äußerlich Schein.[8] Bilder sind mental auf eine unsichtbar abwesende Bedeutung, eine innere Vorstellung bezogen, die sie repräsentieren, während Medien material auf eine sichtbare Präsenz fixiert sind. Dadurch aber ermöglichen erst medialisierte, sichtbare und reproduzierbare Objekte Ausstellungen und deren Konjunktur. Selbst das Original, etwa die *„Mona Lisa"* (Louvre), wird dieser medialen Verkörperung im Akt des Ausgestelltwerdens durch Rahmung, Hängung und Platzierung in einem Raum, aber auch durch paratextuelle Umgebungen wie Poster, Kataloge, Plakate oder Verfremdungen durch Marcel Duchamp (1919/1964) und Andy Warhol unterworfen.[9]

Die Versinnlichung des Unsinnlichen, die Visibilisierung des Invisiblen, auch Entzauberung, Enträtselung und Entmythologisierung als Folge von Modernisierung (Max Weber) führen zur Umwandlung der Ästhetik in Medienästhetik.[10] Ausstellungen erweisen sich als hervorragendes Paradigma dieser Modernisierung, verdrängen sie doch die adelig-höfischen Sammlungen, die eine öffentliche Wahrnehmung und Zurschaustellung weder kannten noch benötigten, sondern im verborgenen Archiv, der esoterischen Kunst- bzw. Wunderkammer verblieben. Zementierte der geschlossene Raum der Sammlung oder des Archivs diese sakrale Unsichtbarkeit, so bedürfen Ausstellungen anderer Grenzziehungen und Rahmungen, um als Ausstellung kenntlich zu bleiben und sich etwa von der Warenausstellung des Kaufhauses zu unterscheiden.

II.

Die Vielfalt des Dargestellten, die durch Vervielfältigung und Kopieren möglich wird, macht für Ausstellungen eine sinnliche, vor allem optisch-visuelle Wahrnehmung als Rezeptionsweise erforderlich und weniger Lesen oder Wissen. Außerdem benötigt die Vielfalt der ausgestellten Gegenstände durch Auswahl nach innen und Abgrenzung nach außen eine innere Einheit, die zuvor durch sakrale oder metaphysische Semantiken gewährleistet worden war:

8 Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2000, S. 19-33.

9 Gemeint sind: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., Rectified Ready-made: Bleistift, weiße Gouache auf farbigem Druck der Mona Lisa (1919/1964), Collection Ronny Van de Velde, Antwerpen und Andy WarholsVariationen zu diesem Thema.

10 Dazu Ralf Schnell: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart, Weimar 2000.

„Keine Erscheinung des modernen Lebens kommt diesem Bedürfnis so unbedingt entgegen wie die großen Ausstellungen, nirgends sonst ist eine große Fülle heterogenster Eindrücke in eine äußere Einheit so zusammengebracht, daß sie der durchschnittlichen Oberflächlichkeiten doch als zusammengehörig erscheinen und gerade dadurch jene lebhafte Wechselwirkung unter ihnen erzeugt wird, jene gegenseitige Kontrastierung und Steigerung, die dem ganz beziehungslos Nebeneinanderliegenden versagt ist."[11]

Die Einheit in der Vielfalt entsteht durch Rahmung, während Vielfalt durch Reproduktion erstellt wird; beides entspricht der nervösen und sinnlichen Rezeption einer Masse entindividualisierter Betrachter. Die ausgestellten Objekte werden egalisiert, so dass Einzigartigkeit durch Mannigfaltigkeit ersetzt wird. Dieser Vorgang der Entdifferenzierung und Enthierarchisierung wird ersetzt durch Rahmung als Kriterium der Differenzierung und Wertung. Die Modernität von Ausstellungen zeigt sich daran, dass sie an einer *„Ästhetik des Erscheinens"* (Seel) und des *„Performativen"* (Fischer-Lichte) partizipieren.[12] Man könnte sagen, dass Ausstellungen das Inszenieren, Installieren und Präsentieren ästhetischer Objekte und deren modernes Angewiesensein auf Rezeption und sinnliche Wahrnehmung exemplarisch vorführen. Sie haben teil an dem Prozess von Modernisierung, der dem Betrachter und Rezipienten eine Kompetenz der Sinnstiftung durch Wahrnehmung abverlangt, eine individuelle Beteiligung, durch die die Zurschaustellung der Objekte ergänzt wird um performative Interaktivität. Für Aufführung, Inszenierung und Installation als Säulen moderner Medienästhetik ist die Aus-

11 Georg Simmel:„Berliner Gewerbe-Ausstellung", in: Klaus Lichtblau (Hg.): Georg Simmel. Soziologische Ästhetik, Bodenheim 1998, S. 72.

12 Einwenden könnte man sowohl gegen Seels Ästhetik des Erscheinens wie gegen Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen, dass erst der prinzipiell mediale Charakter moderner, reproduzierbarer Kunst sowohl das Performative wie das Erscheinen als ästhetikbestimmende Kategorien und Qualitäten hervorbringt, dass diese mediale Modernität aber keineswegs für alle Kunstformen anderer Epochen galt. Die unsichtbare auratisch-sakrale Kunst, die nicht zur Erscheinung kommen muss und keiner performativen Sinnstiftung bedarf, wird mit Benjamin zu unterscheiden sein von Kunst im Zustand medialer Ausstellbarkeit. Erscheinung und Performanz sind maßgebliche Kriterien für Kunstobjekte unter medialen Bedingungen. Dass Aufführung und Ausstellung auch für ältere Kunst ein relevanter Modus sind, ist erst durch Medientheorien in den Blick geraten, die diesen Aspekt der Inszenierung, Aufführung und Performanz fokussiert haben; s. Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt/M. 2003; Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M. 2004.

stellung paradigmatisch.[13] Zwar gibt es den Paratext des Ausstellungskatalogs oder das Ausstellungsplakat mit bisweilen ganz eigenem ästhetischem Design. Doch ohne Zuschauer sind Ausstellungen – wiederum anders als Museen, Sammlungen und Archive – kaum realisierbar und sinnvoll. Der performative Akt des Herumgehens, Herumschauens, auch die soziale, kommunikative und lokale Umgebung oder die Ausstellungsarchitektur sind integrale Bestandteile des „Gesamtkunstwerks" Ausstellung. Gerade die besondere Ausstellungsarchitektur hat diesen Aspekt seit den Weltausstellungen, Ausstellungspavillons auf der Biennale in Venedig bis zu den spektakulären Bauten von Frank O. Gehry, Daniel Libeskind oder Peter Eisenman gewürdigt.

Indem die Sinne derart massiv ins Spiel kommen, kreieren und erfordern Ausstellungen einen flaneurartigen Sozialtyp, eine besondere Verhaltensweise von Individualität, in der auch soziale Charaktere widergespiegelt werden: „Der einzelne Gegenstand innerhalb einer Ausstellung zeigt dieselben Beziehungen und Modifikationen, wie sie dem Individuum innerhalb der Gesellschaft eigen sind", nämlich „Nivellierung und Vergleichgültigung" einerseits und „Steigerung" durch die „Summe der [sinnlichen] Eindrücke [...] der in einem Rahmen vereinten Dinge" andererseits.[14] Es geht darum „den Reiz der Erscheinung mit allen Mitteln herauszuarbeiten". Das sinnliche Erscheinen in seiner durch Vervielfältigung zustandekommenden Vielfältigkeit wie dessen performative Sinnstiftung durch betrachtende Individuen sind die polare Grundbedingung von Ausstellungen. Sie reagieren damit auf einen sozialanthropologischen und medialen Wandel, als dessen „Verkörperung und Sinnbild"[15] sie erscheinen. Die „Zusammenwirkung der Vielen" tritt an die Stelle der einzelnen „individuellen" Tat des – wie man mit Benjamin ergänzen könnte – auratischen Kunstwerks; eine sinnlich-impressionistische, bis zur nervösen „Überreizung" der Hyperästhesie gehende Wahrnehmungsrezeption gilt als angemessene Aufnahmeweise dieser „Oberflächlichkeit".[16]

13 K. Ludwig Pfeiffer: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt/M. 1999 enthält viele Kategorien, die für die Analyse der hier skizzierten Modernität und Medialität von Ausstellungen hilfreich sein könnten.

14 Vgl. Georg Simmel: Gewerbe-Ausstellung, S. 75.

15 Vgl. Georg Simmel: „Kunstausstellungen", in: Klaus Lichtblau (Hg.): Georg Simmel. Soziologische Ästhetik, Bodenheim 1998, S. 45.

16 Vgl. Georg Simmel: Kunstausstellungen, S. 48.

Ausstellungen sind Verkörperungen sozialanthropologischer Typen der modernen Gesellschaft und in dieser Weise seit Simmel von Soziologen als Symptome von Modernität beschrieben worden.[17] Ist die sinnliche Vielfalt das eine Kriterium dieser Modernität als Abbild „socialer Differenzierung" (Simmel) einer „polykontexturalen Welt"[18], das die sinnliche Wahrnehmung und performative Sinnstiftung des individuellen Betrachters erforderlich macht, so die Einheit der individuellen Objekte das andere Strukturierungsprinzip. Denn die sinnliche Vielfalt der beziehungslos nebeneinanderstehenden Gegenstände bedarf einer Vernetzungsstruktur, die Ausstellungen als soziale Ereignisse konstituiert und die Wahrnehmungsweise der „Zerstreuung"[19] bündelt**.** Die „Einheit" (Simmel) der Ausstellung, ihre „Formzwänge", die durch die polykontextuelle Vielfalt der ausgestellten Objekte entstehen, werden durch Rahmung, „*frames*", etabliert, die „Sprünge" als räumliche Grenze in Form besonderer Ausstellungsarchitektur erstellen.[20] „So spiegeln die Eindrücke der in einem Rahmen vereinten Dinge mit ihren wechselseitig erregten Kräften, ihren Widersprüchen wie ihrem Zusammengehen, die objektiven Verhältnisse sozialer Elemente wider."[21] Insofern wird in (post-)modernen Ausstellungskonzepten den Diskussionen um den Raum, etwa als *white cube*, oder seine installative Überwindung große Beachtung geschenkt.

Ausstellungen sind Raumkunstwerke nach innen und außen: nach innen durch Installation und Hängung; nach außen durch die besondere Ausstellungsarchitektur: „Am markiertesten tritt hier in den Baulichkeiten der spezifische Ausstellungsstil hervor."[22] Sowohl der innere wie der äußere Raum sind durch Rahmung (etwa der Bilder) und Begrenzung, aber auch kontrastierend durch avantgardistische Entgrenzung zu kennzeichnen. Dadurch dass Ausstellungen Raumkunstwerke sind, inkorporieren sie den Zuschauer in einer ganz besonderen Weise als Ak-

17 Theodor W. Adorno: „Valéry Proust Museum", in: Rolf Tiedemann (Hg.): Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften 10.1, Frankfurt/M. 1997, S. 181-194 entwickelt analoge Leitbegriffe für das Korrespondenzverhältnis von Ausstellung/Museum und Warenökonomie: „Dem reinen Werk droht Verdinglichung und Gleichgültigkeit. Mit dieser Erfahrung überwältigt [...] das Museum." (S. 187). Benjamin sieht Weltausstellungen als Verklärung des „Fetisch Ware": Walter Benjamin: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.1, Frankfurt/M. 1991, S. 50.

18 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1999, S. 494ff.

19 Vgl. Walter Benjamin: Paris, S. 50ff.; vgl. auch Crary, Aufmerksamkeit.

20 Vgl. Niklas Luhmann: Kunst, S. 494ff.

21 Vgl. Georg Simmel: Gewerbe-Ausstellung, S. 75.

22 Vgl. Georg Simmel: Gewerbe-Ausstellung, S. 73.

teur, der durch seine sinnliche und körperliche Präsenz des Gehens und Schauens den performativen Akt einer Sinnstiftung realisiert, die durch das multimediale Ensemble der Ausstellung angeregt und angeleitet wird. In dieser sinnlich-medialen Partizipation des Zuschauers zeigt sich erneut die filmanaloge Wahrnehmungsweise der Moderne, die ebenfalls durch Abgrenzung des Kinoraums eine körperlich-räumliche Grenze etabliert, analog der Differenzierung zwischen zerstreuter und konzentrierter Wahrnehmung. Der Zuschauer wird gleichsam taktil gefesselt; gebunden an den Schauplatz muss er eine auch körperliche Einstellung entfalten:

„Es [das Kunstwerk bei den Dadaisten] stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen."[23]

Performance und Happening als (post)moderne Ausstellungsrealität haben film- und fotoanaloge Qualitäten bekommen, gerade in Hinsicht auf die performative Partizipation des Zuschauers.

**III.**

Ausstellungen machen Einstellungen der Zuschauer erforderlich: „Bedeutung am/im Raumkunstwerk konstituiert sich, wie Rosalind Krauss im Anschluß an Merleau-Ponty pointiert hat, ganz buchstäblich je aus ‚*dieser* Position und *dieser* Perspektive'."[24] Dieses interaktive Wechselverhältnis der „Betrachtereinbeziehung" setzt anthropologische Ressourcen und Dispositionen wie das Sammeln,[25] das Zeigen und Sagen frei und ist deswegen gerade in Zeiten einer durch mediale Innovation gekennzeichneten Modernisierung bevorzugte Kunstform: technische Medialisierung und anthropologische Disposition und Verhaltensweise, durchaus im körperlichen Sinn von Ausstellen und Einstellen, Sammeln,

23 Vgl. Walter Benjamin: Kunstwerk, S. 502.

24 Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003, S.260; zur medienanthropologischen Semantik von „Einstellung" s. Andreas Käuser: „Von der Einstellung zur Einstellung. Filmtechnik und Diskursformation", in: Nicola Glaubitz/Andreas Käuser/Hyunseon Lee (Hg.): Akira Kurosawa und eine Zeit, Bielefeld 2005, S. 253-276; außerdem enger auf die Ausstellung bezogen Sabine Offe: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin, Wien 2000.

25 Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch, Frankfurt/M. 2002, bes. S. 231-233.

Zeigen und Sagen, treffen aufeinander. Obwohl multisensuell angelegt und entgegen dieser Zentrierung auf das Zeigen, fällt dabei die bewusste Ausschaltung des Tastsinns auf, die erst heutzutage durch digitale Installationen und deren taktile Interaktivität relativiert wird. „Ausstellbarkeit" ist einerseits Bedingung modernen Sozialverhaltens; Berührung jedoch ist hierbei bis zur Kriminalisierung etwa als sexuelle Belästigung ausgeschlossen, so dass eine imaginäre Taktilität wie im Film vorherrscht.[26]

Der performative Akt des Ausstellens und Zuschauens lässt sich demzufolge genauer bestimmen durch eine semantische Differenzierung von Herstellen, Ausstellen, Darstellen und Einstellen. Ausstellungen überführen die anthropologischen Dispositionen des Sammelns, Zeigens und Einstellens in Handlungen, in denen diese Dispositionen eine ästhetische Form erhalten, dadurch aber auch eine entsinnlichende Sublimierung und Substitution erfahren. Diese Form errichtet zugleich eine Differenzierung dieser anthropologischen Dispositionen und ihrer ausstellungsmedialen Form, um beide der Reflexion anheimzustellen. Wegen dieser medialen Reflexion tritt die medienanthropologische Disposition des Darstellens und Sagens zum Gestus des Sammelns und Zeigens hinzu. Die Modernität von Ausstellungen wird auch daran deutlich, dass die expositionelle Basisoperation des Sammelns und Zeigens ergänzt und transzendiert wird um reflexiv-konzeptionelle Anstrengungen sowie theoretisch-textuelle Akte des Darstellens und Zeigens, die etwa den Ausstellungskatalog als eigenes Text-Bildgenre hervorbringen. In Ausstellungen tritt exemplarisch „das Diskursive und das Ikonische, das Sagen und das Zeigen, auch explizierbar als das Digitale und das Analoge"[27] in seiner Kombinierbarkeit und nicht – wie es traditionell schematisch gesehen wird – seiner gegensätzlichen Ausschließlichkeit hervor.

Ausstellen geht so eine enge Beziehung zum Herstellen und Darstellen als kreativer, poetischer Tätigkeit ein.[28]

„Das Anordnen wird zum Aufstellen, das Aufstellen zum Ausstellen. Aus der Sammlung, die zusammenzutragen ja bereits bedeutet, etwas *‚poietisch'* hervorzubringen, macht die Ausstellung nochmals etwas Neues – ohne das die

26 Richard Sennett: „Der Tastsinn", in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Der Sinn der Sinne, Göttingen 1998, S. 479-495.

27 Sibylle Krämer:„Negative Semiologie der Stimme", in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen, Köln 2003, S. 65-63, hier S. 73.

28 Vgl. Juliane Rebentisch: Installation, S. 241-250.

Sammlung deshalb nicht mehr dieselbe wäre. Das Arrangieren der Exponate ist seinerseits ein ‚poietisches' Tun: eine Komposition aus Sichtbarem, die dieses sichtbar macht und selbst sichtbar ist."[29]

Sichtbarkeit, Visibilisierung als zentrales Inszenierungsziel von Ausstellungen benötigt zu diesem Zweck ein Arrangement, das die einzelnen Kunstwerke zu einem Ganzen zusammenfügt. Dieses Ganze wird durch die räumliche Installation als kreativem Prinzip von Ausstellungen, als räumliche Anordnung eines Dispositivs erzeugt:

„Denn jede Darbietung einer Kollektion sehenswerter Objekte stellt diese nicht nur hin, sondern in eins damit etwas Neues her: ein Arrangement, das bislang nicht existiert hatte. Dieses ist selbst ein Kunstwerk, ein visuell wahrnehmbares Ganzes – auch wenn es sich wegen seiner Größe oft nur im Durchgang durch die Wahrnehmung der Teile auffassen läßt. Jede Ausstellung stellt nicht nur *etwas* aus, sondern auch *sich selbst*."[30]

Als besondere Zusammenstellung der Teile zu einem Ganzen erhält die Ausstellung eine spezifische Form als Gesamtkunstwerk oder als „Medium Ausstellung"[31]. Bereits Simmel hat im besonderen Verhältnis vom Einzelnen zum Ganzen die spezifische Modernität von Ausstellungen gesehen:

„Und dieses Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen einzusehen, hilft uns vor allem die moderne Kunstausstellung. Sie lehrt uns, wie die oft beklagte Armut, die Geringfügigkeit an Erfindung, der Mangel an scharf ausgeprägten Individualitäten sich doch mit der Mannigfaltigkeit des Gesamtbildes verträgt, indem an die Stelle der persönlichen Originalität die Fülle der Strebungen, Ideenkreise und Ausdrucksweisen tritt."[32]

Ausstellungen sind deswegen als „Merkzeichen des modernen Geistes nicht mehr entbehrlich", weil sie die „Oberflächlichkeit"[33] der zur Ware verkommenen Kunst, die durch „Ausstellungen hervorgerufene Steigerung" der „Schaufenster-Qualität der Dinge"[34] sowie die substanzlose, „charakterlose" Vereinzelung der Individualität widerspiegeln. Nur im Arrangement der zusammenhanglosen Einzelobjekte kann so etwas wie

29 Vgl. Manfred Sommer: Sammeln, S. 232ff.
30 Vgl. Manfred Sommer: Sammeln, S. 232ff.
31 Sabiene Autsch: Medium Ausstellung, Siegen 2002.
32 Vgl. Georg Simmel: Kunstausstellungen, S. 52.
33 Vgl. Georg Simmel: Kunstausstellungen, S. 52.
34 Vgl. Georg Simmel: Gewerbe-Ausstellung, S. 74.

Identität, Ganzheit etabliert werden. Die zu scheinhaften Dingen und Waren reduzierten Kunstwerke, die eine zerstreute Wahrnehmung benötigen, erhalten „durch das Arrangement ihres Zusammenhangs neue ästhetische Bedeutsamkeit“[35], wodurch auch die Wahrnehmung durch Rahmung und Begrenzung der Ausstellung konzentriert wird.

Hervorzuheben sind die Affinitäten von Ausstellen und Darstellen auch noch in anderer, auf den Text bezogener Weise. Schriftliche Texte gewinnen eine besondere Darstellungsform, wenn Ausstellen und Ausstellung zum darstellungstechnischen Vorbild werden. Der Darstellung des Textes dient die Analogie zur filmischen Montage oder zum expositionellen Zeigen als methodische Orientierung, so etwa in Benjamins „Passagen-Werk“: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“[36] Die Methode seines Parallelunternehmens zu Benjamins „Passagen-Werk“ beschreibt Dolf Sternberger folgendermaßen:

„Die Welt der Phänomene und Gedanken, Figuren, Gebärden und Gefühle dieser bestimmten Epoche [...] des späteren neunzehnten Jahrhunderts [...] soll [...] zitiert werden. Darum auch kommen so viele Zitate vor. Ihre Anordnung ist das eigentliche Geheimnis.“[37]

Das Zitat wird wie ein Ausstellungsobjekt, ein Dokument behandelt, das gezeigt, ausgestellt wird, und in einer „Anordnung“, einem Dispositiv die Form seiner Lesbarkeit und Syntax findet. Auch Aby Warburgs *„Mnemosyne-Atlas“* von Gesten und Gebärden gehört zu diesem besonderen Genre expositioneller Texte hinzu, dessen Text-Bild-Relation ohne reproduzierbare Medien und der hierdurch erlangten medialen Brechung nicht möglich ist.[38]

Die Verbindung von Ausstellung und Text verweist auch auf die multimedialen Hybridisierungen als Kennzeichnung für den zweiten digitalen Medienumbruch. Für die Reflexion auf die Materialität der einzelnen Medien Bild, Text, aber auch Paratexte und performative Akte scheinen Ausstellungen deswegen ein besonders gut geeignetes Medium zu sein. Wegen dieser medialen Reflexion von basalen Formen wie

35 Vgl. Georg Simmel: Gewerbe-Ausstellung, S. 75.
36 Vgl. Walter Benjamin: Passagenwerk, S. 574.
37 Dolf Sternberger: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1974, S. 8.
38 Insofern entsteht dieses besondere Genre im Umfeld des Medienumbruchs nach 1900, vgl. Ulrich Port: „Transformatio energetica. Aby Warburgs Bild-Text-Atlas Mnemosyne“, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler (Hg.): 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt/M. 2002, S. 9-31.

Bild, Raum und Schrift erlangt die Ausstellung in Medienumbrüchen ihren prominenten Stellenwert; denn Medienumbrüche stellen eine besondere Steigerung dieser medialen Reflexion dar als Indikator einer geänderten semiotischen Ordnung. Der Ausstellungskatalog exponiert als eigenes Genre geänderte und besondere Text-Bild-Beziehungen; durch multimediales Verweisen und Differenzieren profilieren sich Ausstellungen als modernes Medium. Kracauer beobachtet 1937 einen „neuen Typus von Ausstellungen", für den dieses intermediale und interdisziplinäre Arrangement literarischer, theoretischer, bildkünstlerischer und medialer Formen und Objekte „als durchkonstruierte Gruppierung des Materials" kennzeichnend sei.[39] Wenn die mediale Differenz als Grenze und Unterschied der Medien charakteristisch ist für multi- und intermediale Konstellationen der (Post-)Moderne, dann sind Ausstellungen hervorragend geeignet, diese Reflexion der Materialität der einzelnen Medien Bild, Raum, Klang, Text anzuregen und anzuleiten.

Interessant ist hierbei, dass das Zeigen vor dem Hintergrund des digitalen Medienumbruchs eine Aufwertung erfahren hat. Gegen die „Diskursivierung der Kultur" als „Text" werden sichtbare, also zeigbare Dinge und ausstellbare Phänomene aufgewertet, und zwar als aktive Kulturtechnik innerhalb der Diskussion um Performanz.[40] Sowohl die deiktischen Aspekte sprachlicher Darstellung wie auch die zeigbaren Objekte räumlicher Installation gewinnen an Wert gegenüber einer rein diskursiven Theorie- und Darstellungsweise. Ist Sagen eine Form des Zeigens, dann ist Darstellen auch eine Form des Ausstellens, des mimischen Präsentierens und theatralen Aufführens: eine Form der Maskierung.[41] Damit wird insbesondere die gestische Körperlichkeit des Zeigens und Ausstellens betont, welche sowohl der Ausstellungsmacher wie der -besucher zur besonderen Form ihrer Interaktivität und Kreativität benötigen: „Das Zeigen ist eine leibgebundene Handlung, es ist

39 Volker Breidecker (Hg.): Siegfried Kracauer/Erwin Panofsky: Briefwechsel 1941-1966, Berlin 1996, S. 206ff.

40 Ausstellungen stellen deswegen für eine solche „kulturtechnische Perspektive" anwendbares Material bereit, wie die folgende Kompilation aus Sibylle Krämer/Horst Bredekamp (Hg.): Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 18 nahelegt. Als Kulturtechnik läßt sich Ausstellen bestimmen als „operatives Verfahren zum Umgang mit Dingen und Symbolen", „als ein körperlich habitualisiertes und routiniertes Können", das in „alltäglichen, fluiden Praktiken wirksam wird." Das medieninnovativ und interdisziplinär hergestellte „Wechselverhältnis von Schrift, Bild, Ton und Zahl" eröffnet „neue Spielräume für Wahrnehmung, Kommunikation und Kognition."

41 S. Richard Weihe: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004.

eine Gebärde.“[42] Diese „Geste des Ausstellens“ kehrt die körperliche Präsenz als primäre Rezeptions- und Produktionsweise von Ausstellungen hervor, allen Internetpräsentationen zum Trotz, deren Medientechnik durch Ausstellungen zugleich konterkariert und für spezielle Präsentations- und Inszenierungsformen auch aktiviert wird.

**Literaturverzeichnis**

Adorno, Theodor W.: „Valéry Proust Museum“, in: Rolf Tiedemann (Hg.): Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften 10.1, Frankfurt/M. 1997, S. 181-194.

Autsch, Sabiene: Medium Ausstellung, Siegen 2002.

Autsch, Sabiene: „Filme ausstellen – Ausstellbarkeit von Filmen?“, in: Nicola Glaubitz/Andreas Käuser/Hyunseon Lee (Hg.): Akira Kurosawa und seine Zeit, Bielefeld 2005, S. 277-292.

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2000.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (2. Fassung), in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. I. 2, Frankfurt/M. 1980, S. 471-508.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Gesammelte Schriften, Bd. V. 1, Frankfurt/M. 1991.

Benjamin, Walter: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V. 1, Frankfurt/M. 1991, S. 45-59.

Breidecker, Volker (Hg.): Siegfried Kracauer/Erwin Panofsky: Briefwechsel 1941-1966, Berlin 1996.

Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt/M. 2002 (amerik. 1999).

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M. 2004.

Hörisch, Jochen: Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet, Frankfurt/M. 2004.

Käuser, Andreas: „Von der Einstellung zur Einstellung. Filmtechnik und Diskursformation“, in: Nicola Glaubitz/Andreas Käuser/ Hyunseon Lee (Hg): Akira Kurosawa und seine Zeit, Bielefeld 2005, S. 253-276.

42 Sibylle Krämer: „Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren“, in: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XIII, 3/2003, S. 509-519, S. 510.

Krämer, Sibylle: „Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren“, in: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XIII, 3 (2003), S. 509-519.
Krämer, Sibylle: „Negative Semiologie der Stimme“, in: Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen, Köln 2003, S. 65-63.
Krämer, Sibylle/Horst Bredekamp (Hg.): Bild, Schrift, Zahl, München 2003.
Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1999.
Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München, Berlin 1986.
Offe, Sabine: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin, Wien 2000.
Pfeiffer, K. Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt/M. 1999.
Port, Ulrich: „Transformatio energetica. Aby Warburgs Bild-Text-Atlas Mnemosyne“, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt/M. 2002, S. 9-31.
Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003.
Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001.
Schnell, Ralf: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart/Weimar 2000.
Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt/M. 2003.
Sennett, Richard: „Der Tastsinn“, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Der Sinn der Sinne, Göttingen 1998, S. 479-495.
Simmel, Georg: „Berliner Gewerbe-Ausstellung“, in: Klaus Lichtblau (Hg.), Georg Simmel. Soziologische Ästhetik, Bodenheim 1998, S. 71-75.
Simmel, Georg: „Über Kunstausstellungen“, in: Klaus Lichtblau (Hg.), Georg Simmel, Soziologische Ästhetik, Bodenheim 1998, S. 45-52.
Sommer, Manfred: Sammeln. Ein philosophischer Versuch, Frankfurt/M. 2002.
Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1974.
Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004.

Sabiene Autsch

# „Expositionen“ – Künstlerhaus und Atelier im Medienumbruch

„Ich finde es interessant, dass künstlerische Arbeiten in Ateliers gemacht werden und dennoch nie in ihnen zu sehen sind. Alle Arbeiten, die im Atelier entstehen, sind demnach für eigentlich inexistente Orte gemacht worden. [...] Niemand wird sich einen Künstler vorstellen – auch nicht den wildesten –, der im Atelier arbeitet, ohne die öffentlichen Orte im Kopf zu haben, an die seine Arbeit vielleicht gelangen wird. Doch da er nicht weiß, um welche Orte es sich dabei handelt, wird der nicht direkt im Hinblick auf diesen Ort arbeiten können. Er arbeitet also im Hinblick auf die Idee eines öffentlichen Ortes. Und meine Erfahrung hat mir gezeigt, dass die Arbeit auf dem Weg vom Atelier zu diesem öffentlichen Ort etwas verliert.“[1]

Die Beziehung zwischen Kunstproduktion und Kunstpräsentation und ihren jeweiligen topografischen Kontexten hat das Denken und die künstlerische Arbeit von Daniel Buren, von dem diese Äußerung stammt, nachhaltig geprägt. In seinem inzwischen kanonischen Text über die *„Funktion des Ateliers“* (1971) beschreibt Buren seine Enttäuschung über die Wesensveränderung und den Wirkungsverlust, die einem Kunstwerk auf dem Weg von seinem Herstellungsort zu seinem Ausstellungsort, d.h. vom Machen zum Sehen eines Werkes widerfahren.[2] Die subjektiv empfundene Kluft, die Buren beim Betrachten von Kunstwerken an unterschiedlichen Orten und somit in unterschiedlichen Raumkontexten, also im Atelier, in der Galerie oder im Museum empfindet, sei, so seine Behauptung, stets gekoppelt mit einem essentiellen Werkverlust. Der jeweilige Kontext, so Buren, verändere nicht nur die Wirkung des Werkes, sondern bedinge auch ein sukzessives Verschwinden jener existentiellen Energie, die ein jedes Werk in sich trage. Was sich da verliere, was da unaufhaltsam verschwinde, sei nichts anderes als die Realität des Werkes, seine Seele und „Wahrheit“, wie Buren es nennt.

1 „Das Atelier im Kopf“. Ein Interview mit Daniel Buren von Isabelle Graw, in: Texte zur Kunst 49 (2003), S. 59-66, hier S. 60.

2 Im folgenden zitiert nach Daniel Buren: „Funktion des Ateliers“, in: Ders.: Achtung! Texte 1967-1991, Basel, Dresden 1995, S. 152-168.