

Charlotte Bolwin / Maria Brannys / Anna Polze
Weimar / Bochum

Ästhetisch-epistemische Grenzobjekte Transversale Konfigurationen im Ausstellungsraum

Abstract: Ausgehend vom Konzept des Grenzobjekts erprobt der vorliegende Beitrag anhand der Essayausstellung *Enter the Void* (Kunsthalle Mainz 2020) medienästhetische Ansätze an der Schnittstelle von Kunst und Wissensproduktion. Essayausstellungen dienen als instruktives Beispiel für zeitgenössische Formate aus dem kuratorisch-künstlerischen Feld, in denen sich Theoriearbeit und Praxis ebenso verbinden wie ästhetische und epistemische Anliegen. Als dynamische Medienkonstellationen reichen sie über einzelne Exponate, kuratorische Konzepte und Institutionen hinaus und bilden eine theoretische wie methodische Herausforderung. Vor diesem Hintergrund erproben Charlotte Bolwin, Maria Brannys und Anna Polze medienkulturwissenschaftliche Einsätze der Ausstellungs- und Artefaktanalyse. Betrachtet werden dynamische Objektkonstellationen aus *Enter the Void* wie Ausstellungspläne, Tische und Displays, sowie Videoessays und -investigationen. Gemeinsame Referenz ist das organisationssoziologische Konzept der ‚Grenzobjekte‘ nach Susan Leigh Star und James R. Griesemer. Welche Formationen können als Grenzobjekte hervorgehoben werden, um die zeitgenössische Ausstellung zu analysieren? Welche Einsichten und neue Fragen wirft dieses analytische Prisma auf, wenn expositorische Hybride in den Blick geraten, die zwischen Wissensvermittlung und (kunst-)ästhetischer Erfahrung oszillieren?

Charlotte Bolwin ist Doktorandin am Graduiertenkolleg „Medienanthropologie“ der Bauhaus-Universität Weimar. Studium der Literatur- und Kulturwissenschaft sowie Kunstgeschichte und Mediensoziologie in Berlin und Paris. Promotionsprojekt zu digitaler Naturästhetik zeitgenössischer Medienkunst.

Maria Brannys ist Doktorandin am Graduiertenkolleg „Medienanthropologie“ der Bauhaus-Universität Weimar. Studium der Ethnologie, Kultur- und Medienwissenschaften in Leipzig, Weimar und Lyon. Promotionsprojekt zu Schrift, Text und Display in expositorischen Räumen.

Anna Polze ist Doktorandin am Graduiertenkolleg „Das Dokumentarische. Exzess und Entzug“ an der Ruhr-Universität Bochum. Studium der Medienkultur und Kulturwissenschaft in Weimar, Berlin, Lyon und Paris. Promotionsprojekt zu Evidenzkrisen in der postdigitalen Medienkultur.

1. Einleitung

In Ausstellungen verschränken sich Operationen, Medien, Artefakte und Körper in einem Raum, und mit ihnen auch epistemische und ästhetische Dimensionen, innerhalb derer sich affektive und rationale Relationen zwischen der Materialität des Ausgestellten und möglichen Bedeutungszuschreibungen aufspannen. Aufgrund der Dichte von sinnlich-intelligiblen¹ Momenten, die sie auf verschiedenen Ebenen eröffnen, bieten expositorische Milieus einen ebenso prädestinierten wie auch voraussetzungsreichen Gegenstand für die Medienkulturforschung. Gerade zeitgenössische Ausstellungen queren vielfach jene ‚Genregrenzen‘, die traditionell das expositorische Feld entlang seiner Materialien, Dispositive und Konzepte ordnen.² Auf die Komplexität, die sie somit in theoretischer und methodischer Hinsicht aufweisen, reagiert der folgende Beitrag mit einer Befragung des Konzepts der *Grenzobjekte* der Soziologin Susan Leigh Star, das in der aktuellen Medienforschung rege diskutiert wird, wobei es vor allem um transversale Artefakte und hybride Konstellationen des Medialen geht, die unterschiedliche Akteur_innen zusammenbringen.³ Der Beitrag versteht sich nicht zuletzt als methodische Überlegung: Im Schnittpunkt von Film- und Medienwissenschaft, Museologie und Ästhetik wird mit und entlang von Grenzobjekten gedacht, um den Raum einer zeitgenössischen Kunstaussstellung entlang verschiedener solcher Objekte neu zu beleuchten.

Mit dem Begriff der Grenzobjekte prägte Susan Leigh Star in den 1980er Jahren ein Konzept, das spätestens mit seiner Übersetzung ins Deutsche und durch die Herausgeber_innen Sebastian Gießmann und Nadine Taha im Jahr 2017 zu einem vielzitierten Begriff der deutschsprachigen Kultur- und Medienwissenschaften avancierte.⁴ In Feldern heterogener Bezüglichkeiten, etwa Forschungsstätten, Museen und Sammlungen, vollzieht sich Zusammenarbeit weniger über eine geteilte Agenda als vielmehr im praktischen Umgang mit spezifischen Objekten, also entlang von Medientechniken und -operationen. Die Objekte, die solche Kooperationen ermöglichen und initiieren, bezeichnen Star und Griesemer als ‚Grenzobjekte‘.

¹ Mit dem Begriffspaar sinnlich/intelligibel beziehen wir uns auf das, was wahrnehmbar ist und das, was diskursiv (bzw. diskursivierbar) ist. Vgl. dazu auch die Beschreibung von Christiane Voss, die die musealen Erfahrungs- und Bedeutungsräume als „perzeptiv-diskursiv“ qualifiziert; Voss 2021: 464.

² Eine klassische thematische Unterscheidung, die hier zu nennen wäre, ist dabei die zwischen Kunst- und Wissensausstellungen – eine Differenzierung, die nicht nur verschiedene kuratorische Konzepte geprägt hat, sondern auch unterschiedliche Museumstypen. Vgl. u.a. Kratz-Kessemeier/Meyer/Savoy 2010. Vgl. ebenfalls Voss (2021: 476), die auch die geläufigen musealen Institutionen in Natur- und Technikmuseen einerseits und Kunstmuseen andererseits differenziert.

³ Als besonders einschlägig hierfür und als zentrale Textgrundlage gilt uns der im Rahmen der Reihe „Locating Media/Situierte Medien“ herausgegebene Sammelband von Gießmann und Taha 2017, aus dem wir auch die deutschen Übersetzungen der Texte von Star/Griesemer beziehen.

⁴ Vgl. ebd.

Zu diesen zählen die Autor_innen neben Medien wie Karten, Formularen und Diagrammen auch gemeinsame Bezugsobjekte im erweiterten Sinne wie Texte, Theorien oder Konzepte. Indem sie einen Rahmen für unterschiedliche Verständnisweisen und Handhabungen eröffnen, sind Grenzobjekte ihrem Entstehungskontext nicht vorgängig. Als relationale und dynamische Artefakte entstehen sie erst in der Zusammenarbeit und in Formen des Gebrauchs, werden in diesen weiterentwickelt, verändert oder neu formatiert. Star und Griesemer haben sich diesen „Medien der Kooperation“⁵ in ihrer Archiv- und Feldforschung vorzugsweise aus einer praxeologischen Perspektive gewidmet, indem sie vorwiegend die Nutzung und die Zirkulation von Grenzobjekten, nicht aber ihre Gestaltung und Rezeption berücksichtigten. Die ästhetischen Dimensionen der kooperationsfördernden Medien blieben weitestgehend unbeachtet. Als epistemische Kategorie bleiben Grenzobjekte bei Star/Griesemer den wissenshistorischen und organisationssoziologischen Zusammenhängen – z.B. Forschungsinstituten und -sammlungen – verhaftet, im Zuge derer sie erarbeitet wurden.⁶ So verwundert es nicht, dass Grenzobjekte im Anschluss an Star/Griesemer primär in Kontexten institutioneller Praxis, also am „wissenschaftlichen Arbeitsplatz“⁷ adressiert wurden, innerhalb derer sie als relationale Medien des Wissens auf die Herausforderungen einer verteilten, mit Konflikten und divergierenden Erwartungen aufgeladenen Zusammenarbeit unterschiedlicher Akteur_innen reagieren.

Die folgenden Betrachtungen unterschiedlicher Operationen, Mediengefüge und Artefakte im Ensemble der zeitgenössischen Ausstellung *Enter the Void* erproben ausgehend von diesen Beobachtungen einerseits die Anwendbarkeit von Stars Konzept der Grenzobjekte auf Ausstellungsarrangements; zugleich erkunden sie mögliche Öffnungen, wobei uns besonders die Erweiterung der Grenzobjekte um ihre medienästhetischen Dimensionen interessiert. Den Ausgangspunkt bildet die oben formulierte Beobachtung, dass epistemische und ästhetische Modalitäten in

⁵ Vgl. Sebastian Gießmanns Bestimmung von Grenzobjekten als ‚Medien der Kooperation‘ sowie Gießmann/Taha 2017: 50 und Gießmann/Schüttpelz 2015.

⁶ Konkret entwickelten Star und Griesemer das Konzept der Grenzobjekte anhand des naturkundlichen Forschungsmuseums *Museum of Vertebrate Zoology* in Berkeley (Kalifornien) im Zeitraum von 1907 bis 1937. Anhand von Archivmaterialien rekonstruierten die Autor_innen, wie „Amateurnaturforscher, professionelle Biologen, das breite Publikum, Philantropen, Naturschützer, Universitätsmitarbeiter, Präparatoren und Taxidermisten und sogar die Tiere“, also auffallend diverse Akteur_innen und Beteiligte, mithilfe von Grenzobjekten ein Arbeitsnetzwerk bildeten, aus dem letztlich eine naturkundliche Sammlung hervorging. Vgl. Star/Griesemer 2017: 91. Ein weiteres Beispiel bildet Stars Fallstudie im Kontext klinischer Grundlagenforschung, in der sie eine Gemeinschaft englischer Neurophysiolog_innen im 19. Jh. analysierte und sowohl die Forscher_innen selbst, als auch Krankenhausverwalter_innen, Aufseher_innen, Versuchstiere, Journalist_innen und Patient_innen, berücksichtigte; vgl. Star 1989.

⁷ Star 2017b: 142.

zeitgenössischen Ausstellungskulturen mehr und mehr konvergieren.⁸ Zugleich hat die Art und Weise, in der künstlerische Forschung und kuratorische Praktiken gegenwärtig realisiert werden, auffallende Ähnlichkeit zu den von Star beschriebenen Szenen und Registern transversaler ‚Wissensmedien‘.⁹ Insbesondere wird dies in Medien der Visualisierung und Inskription deutlich – etwa in Form von Grafiken, Floorplans, Displays und Bewegtbildern, Karten oder Diagrammen.¹⁰ In zeitgenössischen Kunstaustellungen sind diese Forschungswerkzeuge fester Bestandteil kuratorischer und szenografischer Konzepte für die Gestaltung von Räumen der Wissensvermittlung und innerhalb der künstlerischen Positionen Gegenstände der ästhetischen Erfahrung. So tritt auch eine ästhetische Dimension möglicher Grenzobjekte als qualitative Verschiebung in den Vordergrund: Die präsentierten ‚Medien der Kooperation‘¹¹ werden für ihre Rezipient_innen nicht bloß zum Zweck von Information und Kommunikation wahrnehmbar. Vielmehr sind *sinnliche Erfahrung, Eindringlichkeit* und *Anschaulichkeit* zentrale Dimensionen der präsentierten Gegenstände – und zwar gerade auch dann, wenn diese Gegenstände eigentlich Resultate von Forschung, Dokumentation und Wissensproduktion sind.¹² Wie wir im Folgenden zeigen werden, gehen Star/Griesemer zwar auf Fragen nach den Infrastrukturen und Medien im Kontext der Wissensproduktion ein, wie sie auch im Kontext künstlerischer Forschung eine Rolle spielen. Allerdings widmen sie sich nicht gesondert den ästhetischen, perzeptiven Sinnfälligkeiten ihrer Untersuchungsgegenstände, die wiederum in einer Ausstellung wie *Enter the Void* in den Vordergrund gerückt werden. Unser Anliegen ist es also, das Konzept der Grenzobjekte für unseren Gegenstand so zu erweitern, dass neben semantischen und infrastrukturell-operativen Aspekten auch sinnliche Gehalte und ‚Politiken des Materials‘ jenseits des Epistemischen und Diskursiven denkbar werden.¹³

Ausstellungen und expositorische Konfigurationen, d.h. geschlossene und offene Zeigedispositive innerhalb von künstlerischen Positionen und Ausstellungskontexten, sind, besonders für zeitgenössische Formate im Überschneidungsfeld von

⁸ Vgl. zur Debatte um einen ‘epistemic turn’ in der Gegenwartskunst (und, so ließe sich ergänzen, in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis) exemplarisch die jüngere Forschung von Tom Holert: „One may therefore be baffled by the tendency in the field of contemporary art to conceptualize the visual arts as an essentially epistemic activity (and a serious one at that) beside and beyond their aesthetic, social, political and economic functions.“; Holert 2020: 10.

⁹ Zur Beschreibung des Transversalen im Kontext gegenwärtiger künstlerischer Praktiken vgl. Haberer (im Erscheinen).

¹⁰ Auch Bei- und Begleittexte sowie weitergehende Lektüre, Recherchemittel oder Diskursplattformen gehören zu diesen Wissensmedien.

¹¹ Vgl. Gießmann/Taha 2017: 50.

¹² Die besprochenen Exponatbeispiele von Forensic Architecture und Ursula Biemann/Paulo Tavares sind solche Resultate wissenschaftlicher Praktiken, die als Expositionen im Ausstellungsraum wiederum auch eine primär sinnliche Rezeption entlang von ihren visuellen, akustischen und haptisch-taktilen Dimensionen ermöglichen.

¹³ Zur derartigen Politik der Materialität in zeitgenössischer Kunstpraxis vgl. Witzgall/Stakemeier 2014.

Kunst- und Wissenspraxis exemplarische Räume für solche epistemisch-ästhetischen Grenzobjekte. Ein inzwischen einschlägiges Konzept für diese Ausstellungsform, das wir hier aufgreifen, wurde von Anselm Franke, Kurator am Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW), vorgelegt: die „Essayausstellung“ oder auch der „Ausstellungssessay“.¹⁴ Das Modell der Essayausstellung schließt lose an Theodor W. Adornos Ausführungen zum *Essay als Form* an, die die Offenheit der Form gegenüber einer architektonisch konnotierten Geschlossenheit unterstreichen: Im Essay „treten diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem Lesbaren zusammen; [der Essay] erstellt kein Gerüst und keinen Bau.“¹⁵ Analog geht es essayistisch konzipierten Ausstellungen nicht darum, ein gesetztes thematisches Terrain mit Kunstwerken zu illustrieren oder ein Sujet hermeneutisch zu fixieren. Auch die Präsentation einer bestehenden Sammlung im Sinne einer in sich zusammenhängenden, homologen Ordnung ist nicht ihr Anliegen. Ziel ist vielmehr, so betont auch Franke, anhand von verschiedenen Zeugnissen, wie Zitaten, Objekten, Filmen, Klängen und deren Konstellationen, künstlerische Praktiken und Diskurse aus unterschiedlichen Blickwinkeln zusammenzubringen, damit diese sich wechselseitig herausfordern.¹⁶ Die ausgewählten Materialien fallen dabei nicht selten durch eine konstitutive Heterogenität auf. Ihre Anordnung gleicht weniger einer Synthese als einer offenen Anordnung, einem Arrangement oder einer ‚flachen Ontologie‘: als Versammlung einander teils gar widersprechender Gegenstände treten sie in einen gemeinsamen Raum ein, wobei das Resultat stets mehr ist, als die Summe seiner Teile.¹⁷

Gesetztes Ziel derartiger Projekte ist es meist, eine Pluralität der Perspektiven zu eröffnen, die ästhetische Artefakte und Wissensmedien verbindet, um entlang von Exponaten, Texten, Begleitprogrammen und Ausstellungsarchitektur ein dynamisches Spiel von Referenzen zu entfalten.¹⁸ Während Ausstellungen, die dies realisieren, zumeist mit großen, breit subventionierten Häusern wie dem Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW) oder dem Karlsruher Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) assoziiert werden, finden sich zunehmend auch in vergleichsweise kleinen und peripheren Institutionen ähnliche Ansätze – so zum Beispiel in der

¹⁴ Vgl. Franke 2018.

¹⁵ Adorno 1981: 21.

¹⁶ Vgl. auch von Bismarck 2021, dazu den Begriff der ‚Konstellation‘.

¹⁷ Eine ‚flache Ontologie‘ bezeichnet im Anschluss an die Akteur-Netzwerk-Theorie eine relationale und anti-essentialistische Logik ge- und verteilter Existenzweisen, die sich „einer Bestimmung eines Zentrums oder einer basalen universellen Struktur verweigert.“; Höhne/Umlauf 2014: 200.

¹⁸ In Projekten wie *Nervöse Systeme* (2016) und *Forensis* (2014) demonstrierte Franke am Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW) diesen kuratorischen Einsatz. Auch die zeitgenössischen Kollaborationen des Karlsruher Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) mit namenhaften Wissenschaftler_innen wie Bruno Latour, die in großen Ausstellungsprojekten wie *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (2005), *Reset Modernity!* (2016) und *Critical Zones* (2021) präsentiert wurden, agieren auf Grundlage eines theoretisch geschärften Ausstellungsbegriffs, wie ihn der Begriff der ‚Essayausstellung‘ pointiert.

Kunsthalle Mainz. Die hier realisierte Ausstellung *Enter the Void* aus dem Sommer 2020 bildet den empirischen Bezugspunkt unserer Betrachtungen – und zwar sowohl als konkreter Fall der genannten gegenwartskuratorischen Strömung als auch als gemeinsamer Kontext, dem wir die besprochenen Beispiele entnehmen. Die bemerkbare Erweiterung des kuratorischen Radius im Rahmen der Essayausstellung möchten wir dabei als Indiz dafür verstehen, dass es sich bei Essayausstellungen mittlerweile um einen Typus handelt, der sich von der Handschrift einzelner prominenter Kurator_innen emanzipiert hat und als zeitgenössische expositorische Form einen beachtenswerten Gegenstand für die gegenwartsnahe Medien- und Kulturwissenschaft darstellt.

Die Schau *Enter the Void*, die von Juli bis November 2020 in der Kunsthalle Mainz zu sehen war, versammelte in mehreren Räumen multimediale Konfigurationen von den Künstler_innen Lawrence Abu Hamdan, Ursula Biemann und Paulo Tavares sowie Videoarbeiten, Publikationen und Referenzmaterial der Rechercheagentur Forensic Architecture.¹⁹ Verbindendes Element war der breit gefasste Themenkomplex unsichtbar gebliebener oder gemachter, sich dem Wissen und der Wahrnehmung (und somit der Aufklärung und Ahndung) entziehender Verbrechen gegen Menschen, Tiere und Ökosysteme. Der titelgebende Begriff des *void* (englisch für „Leere“ oder „Leerstelle“) stand paradigmatisch für die gemeinsame Perspektive der Arbeiten, die jeweils referenzierten Ereignisse und Orte durch künstlerische Investigation sowie die sich daran anschließenden Prozesse der Formgebung und Präsentation der öffentlichen Wahrnehmbarkeit zuzuführen.²⁰ Allusionen an naturkundliche oder ethnografische Wissensausstellungen (evoziert beispielsweise durch Schaukästen und Instrumente der Feldforschung, die auf Tischen ausgebreitet wurden) wurden mit der „Black Box/White Cube“-Ästhetik von Kunstausstellungen verbunden. Die Exponate in *Enter the Void* erscheinen in diesem Kontext als Kippfiguren oder Doppelagenten einer ebenso dem Wissensgewinn wie auch der ästhetischen Erfahrung verpflichteten Umgebung, die insbesondere der künstlerischen Forschungspraxis eine Präsentationsfläche bot. Die gezeigten Gegenstände ermöglichten gerade in ihrer Übergängigkeit den Transfer von Informationen ebenso wie das Etablieren einer erfahrungsbasierten Öffentlichkeit, deren Akteur_innen nicht konkret und praktisch ‚kooperierten‘, sondern sich in Form einer geteilten bzw. verteilten ästhetischen Erfahrung zueinander verhalten, wozu der

¹⁹ Vgl. <https://www.kunsthalle-mainz.de/de/exhibitions/archive/25> (03.01.2022)

²⁰ Vgl. dazu auch den Ausstellungstext der Kunsthalle Mainz: „Löcher, Lücken, Leerstellen legen Zeugnis über Ereignisse, Eingriffe und Angriffe ab. Abgesehen von der physischen Dimension, können sie sich auch auf Wissens- oder Wahrnehmungslücken beziehen und Informationen schlucken, die wir nicht zu sehen, hören, verstehen oder einzuordnen in der Lage sind. Sie können einen Ort beschreiben, der jenseits unseres mentalen oder sinnlichen Zugriffs liegt.“ Den Einsatz der Arbeiten und ihres diskursiven Charakters beschreibt das Haus wie folgt: „Die Gegenwartskunst wird hier zum Austragungsort für den Kampf um Demokratie, Gerechtigkeit, Natur- und Menschenrechte.“

²¹ Pantenburg 2016: 1–18.

von heterogenen Gegenständen strukturierte Ausstellungsraum einlud.²² Nicht nur die Besucher_innen – vor dem Hintergrund der Corona-Pandemie blieb die Ausstellung über einen längeren Zeitraum geschlossen –, sondern auch die versammelten Projekte, bewegtbildlichen Arbeiten und Installationen traten in einen Austausch, in dem weniger die Präsentation einzelner künstlerischer Positionen, sondern die wechselseitige Herausforderung und Perspektivierung der gezeigten Ansätze in ihrer Konstellation von Bedeutung sind.

Ausgehend von dem bis hier skizzierten Material-Theorie-Komplex stellen die folgenden Beiträge drei Möglichkeiten vor, wie man sich der Essayausstellung und ihren epistemisch-ästhetischen Medienegefügen und Assemblagen über ein Denken mit Grenzobjekten annähern könnte. Weniger als eine Begriffsarbeit im engeren Sinne oder als eine exklusive Auseinandersetzung mit *Enter the Void*, sondern vielmehr als tentative Annäherung an einen komplexen Gegenstandsbereich anhand exemplarischer Konstellationen nehmen unsere einzelnen Ausführungen das Verhältnis von Grenzobjekten und Ausstellungszusammenhängen auf unterschiedlichen Ebenen in den Blick. Dabei machen wir uns die Unschärfe des Begriffs ‚Grenzobjekt‘ zunutze und öffnen den Raum bewusst für idiosynkratische Lektüren, um vor allem eine ästhetisch-epistemische Doppelstruktur von Grenzobjekten in Anlehnung an Star/Griesemer und zugleich über sie hinaus zu diskutieren. Die präsentierten Analysen wollen somit nicht in ein finales Fazit münden – vielmehr sollen sie unsere methodischen Auseinandersetzungen in einem emphatischen Sinne dokumentieren. Sowohl unserer Workshop-Panel während des 34. *Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium (FFK)* als auch die vorliegende schriftliche Ausarbeitung haben sich von den aktuellen Methodendebatten in der (deutschsprachigen) Medienwissenschaft inspirieren lassen und verstehen sich nicht zuletzt als eine freie Reflexion derselben.²³

Maria Brannys beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern sich das Konzept der Grenzobjekte für eine Annäherung an Ausstellungsgefüge eignet und zeigt dazu exemplarisch den Grenzcharakter der kartografischen Ausstellungsansicht auf. Sie weist in ihrem Beitrag zudem nochmals die methodologische Rahmung aus, die auch den darauffolgenden analytischen Beiträgen zugrunde liegt. **Anna Polze** zoomt vom Floorplan in die Fläche der Screens und Tischdisplays. Mit einem Schwerpunkt auf der künstlerischen Forschungs- und Ausstellungspraxis von Forensic Architecture sowie Ursula Biemann und Paulo Tavares entwickelt sie anhand des Begriffs der ‚Montagefläche‘ ein analytisches Grenzobjekt für die Ausstellungs- und Diskursanalyse. **Charlotte Bolwin** fragt, wie der Begriff des Grenzobjekts sich auf die epistemisch-ästhetische Konfiguration des Videoessays *Forest Law* anwenden lässt. Ihr Beitrag öffnet das wissenssoziologische Modell des

²² Anzuführen wäre hier auch das Konzept einer sinnlichen Gemeinschaft, wie es u.a. in der Ästhetik von Jacques Rancière (2006) anzutreffen ist.

²³ Vgl. <https://zfmedienwissenschaft.de/online/debatte/methoden-der-medienwissenschaft>. (03.01.2022).

Grenzobjekts für eine medienästhetische Lektüre der filmischen Installation und der diagrammatischen Relationen, die diese zwischen Bildern und Diskursen, Menschen, Medien und weiteren Akteur_innen stiftet.

2. Vom Museum als Repositorium zum Ausstellungsgrundriss als Grenzobjekt

Als teilöffentliche Räume in Museen, Galerien, Archiven und im Digitalen bieten Ausstellungen prädestinierte Zugänge für individuelle und kollektive ästhetische Erfahrungen. In einem je singulären und zumeist ephemeren Ensemble aus Architekturen, Artefakten, Medien und Menschen präsentieren Ausstellungen Schauanordnungen, die das Gezeigte entlang epistemischer, bisweilen ökonomischer sowie ästhetischer Praktiken der sinnlichen Wahrnehmung und Erfahrbarkeit zugänglich machen. Zugleich verfügen expositorische Räume aber in der Verschränkung ästhetischer Verfahren, kuratorischer Praktiken, institutioneller Rahmungen und adressierter Körper auch über das Potenzial, Wissen nicht nur erfahrbar zu machen, sondern auch zu verhandeln, zu hinterfragen und somit neue oder alternative Wahrnehmungs- und Denkweisen zu evozieren. Die spezifische Verbindung von Sensiblem und Intelligiblem charakterisiert das expositorische Ensemble somit in besonderer Weise.

Exponate werden im räumlichen Ausstellungsgeschehen oft Teil einer aufwendigen Inszenierung, die das Gezeigte „in Bezüge stellt und mit Korrespondenzen versieht, die ihnen alleine nicht zukommen würden“²⁴. Die Praktiken des Zeigens sind in diesem Zusammenhang jedoch keinesfalls neutral, sondern stets perspektivierend, konstellierend, selektierend und montierend. Mit dem Begriff der *double exposure* verwies die niederländische Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal darauf, dass in Ausstellungsräumen neben den ausgestellten Exponaten immer auch die der Ausstellung vorausgehenden Auswahl- und Anordnungsprozesse mitsamt ihren institutionellen, kulturpolitischen sowie technischen und konservatorischen Rahmenbedingungen zur Schau gestellt werden.²⁵ Der „expositorische Akteur“²⁶, als ein Zusammenschluss aus verschiedenen menschlichen und nicht-menschlichen Mitwirkenden, ist dabei nicht etwa mit der Kuratorin gleichzusetzen, die die Ausstellungen konzipiert und in Zusammenarbeit mit zahlreichen anderen Akteur_innen und dem Einsatz von technisch-medialen Apparaturen realisiert. Die Konzeption und Umsetzung einer Ausstellung erfordert einerseits die Zusammenarbeit eines in aller Regel transdisziplinären Teams, in dem mitunter vielfältige

²⁴ Seel 2001: 61.

²⁵ Vgl. Bal 1996 und Gfereis/Lepper 2007.

²⁶ Bal 2002: 77.

Interessen und Bedürfnisse nebeneinander bestehen, und umfasst andererseits zahlreiche Praktiken, Techniken, Architekturen und Medien, die gemeinsam die kuratorische Situation bestimmen.²⁷

Mit dem Konzept der *Grenzobjekte* haben Susan L. Star und James R. Griesemer besonders die Bedeutung einer multiperspektivischen Analyse betont, die es ermöglicht, heterogene Arrangements unter der Berücksichtigung vielstimmiger Einzelperspektiven zu betrachten. Somit geraten auch die komplexen, später nicht notwendig sichtbaren Arbeitsprozesse in den Blick, die einer Ausstellung vorausgehen, etwa in Form von aufwändigen administrativen und bürokratischen, aber auch szenografischen, konservatorischen und restauratorischen Praktiken, oder – wie für unser Beispiel zentral – innerhalb der künstlerischen Forschung.

Im Folgenden möchte ich aufzeigen, inwiefern ein Denken entlang des Konzepts der Grenzobjekte den Blick für die pluralen Modi des Mediums Ausstellung schärft und für komplexe Übersetzungsprozesse sensibilisiert. Dazu werde ich in einem ersten Teil die theoretischen Linien des Konzepts der Grenzobjekte nach Star/Griesemer aufzeigen, die auch für die folgenden Beiträge als Ausgangs- und Anknüpfungspunkt dienen. Ausgehend von der empirischen Arbeit Stars und Griesemers im Kontext eines naturkundlichen Forschungsmuseums und unter Berücksichtigung historischer Entwicklungen der musealen Praxis soll auf den Gegenstand der zeitgenössischen Essayausstellung *Enter the Void* übergeleitet werden, die den übergreifenden Bezugspunkt unserer Betrachtungen darstellt. Mein Beitrag schließt mit Überlegungen zu einer für expositorische Räume spezifischen Inskription, der kartografischen Ausstellungsansicht, anhand derer ich exemplarisch den Grenzobjektcharakter ausweisen möchte.

2.1 Das Konzept der Grenzobjekte nach Susan L. Star und James R. Griesemer

Das von Star und Griesemer vorgeschlagene Konzept der Grenzobjekte ist zunächst in einem ethnografischen Entstehungszusammenhang zu verorten und resultiert aus empirischen Betrachtungen und Archivrecherchen, deren Gegenstand komplexe institutionelle Milieus bilden, in denen Wissen prozessual und unter der Beteiligung verschiedener Personen hervorgebracht wird. In ihren Studien konnten die Autor_innen feststellen, dass bei intersektionaler, wissenschaftlicher Zusammenarbeit einerseits unterschiedliche Interessen verfolgt und verschiedene Perspektiven eingenommen, andererseits gemeinsame Repräsentationen und Methoden geschaffen werden, die die Arbeitsabläufe koordinieren und Ergebnisse visualisieren. Diese Formen der Kooperation, an denen Grenzobjekte maßgeblich

²⁷ Vgl. von Bismarck 2021.

beteiligt sind, sind, folgt man den Autor_innen, nicht mit einem umfassenden Konsens zwischen allen Beteiligten, menschlichen und nicht-menschlichen Akteur_innen gleichzusetzen. Vielmehr basiert Wissensproduktion auf einer gelingenden Kommunikation zwischen ganz heterogenen Bereichen und der Herstellung von neuen Befunden, die zum Beispiel in Form von Texten, Karten oder Diagrammen in Erscheinung treten. Grenzobjekten kommt als „Medien der nicht-konsensuellen Kooperation“²⁸ sowohl eine entscheidende Rolle in der Vermittlung verschiedener Anforderungen und heterogener Interessen als auch in der gemeinsamen Repräsentation von Wissensinhalten zu.²⁹ Kennzeichnend für Grenzobjekte ist dabei, so Star/Griesemer, dass sie zwar über die je individuelle Verwendung in einem spezifischen lokalen Kontext hinausreichen, in diesem jedoch gleichermaßen an die konkreten Bedürfnisse und Anforderungen angepasst sind. Ihr Grenzcharakter liegt folglich darin begründet, dass sie „gleichzeitig konkret und abstrakt, speziell und allgemein, konventionalisiert und individuell angepasst“³⁰ sind.

In dem 1988/89 erschienenen Text *Institutionelle Ökologie, 'Übersetzungen' und Grenzobjekte* identifizieren Star und Griesemer Grenzobjekte exemplarisch innerhalb der Entstehungshistorie eines naturkundlichen Forschungsmuseums. Sie benennen dabei vier verschiedene Formen bzw. Grenzobjekttypen: Repositorien, Idealtypen, „sich überlagernde Grenzziehungen“ und standardisierte Formulare. Das Museum selbst, ebenso wie Bibliotheken, aber auch digitale Datenbanken können dem repositorischen Typus zugeordnet werden. Repositorien sind, so Star/Griesemer, durch die Form eines modularen Komplexes charakterisiert, indem einzelne Objekte, etwa Bücher, Akten, Artefakte, aber auch Bild-, Ton- oder Textdateien, die auf standardisierte Weise indiziert sind, entnommen werden können, ohne dass dabei die Struktur des Ganzen verändert wird.³¹ Die als Idealtypus bezeichneten Grenzobjekte stellen, den Autor_innen folgend, hingegen vage Abstraktionen dar – etwa Diagramme, Atlanten und Karten – die unter Vernachlässigung von Details ein „symbolisch verfertigtes Kommunikations- und Kooperationsmittel“³² bereitstellen

²⁸ Gießmann 2017: 38; vgl. Sonderforschungsbereich „Medien der Kooperation“ an der Universität Siegen sowie Schüttpelz/Gießmann 2015: 7–55.

²⁹ Die ökologisch ausgerichtete Vorgehensweise, auf der Stars Grenzobjekt-Modell beruht, steht dabei einerseits in engem Zusammenhang mit der konstatierten Notwendigkeit einer gemeinsamen Repräsentation auf einer lokalen Ebene und schließt andererseits an das Problem der Übersetzung an, wie es in der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour und Michel Callon als eine „Übersetzung der Interessen des Nichtwissenschaftlers in die des Wissenschaftlers“ aufgerufen wurde. Aufgrund der von Star formulierten vielseitigen Beschaffenheit der Interessen ist eine Pluralisierung der ‚Passagepunkte‘ und Übersetzungen in Form eines „many-to-many-mappings“ erforderlich, das die verschiedenen Perspektiven der beteiligten Akteur_innen gleichberechtigt berücksichtigt; vgl. Star/Griesemer 2017: 83.

³⁰ Ebd.: 104.

³¹ Vgl. Star 2017a: 215.

³² Star/Griesemer 2017: 106.

können. Als gemeinsames Bezugsobjekt weisen „sich überlagernde Grenzziehungen“³³ eine gemeinsame Grenze trotz verschiedener Inhalte auf. Diese Form der Grenzobjekte entsteht im Anschluss an Star/Griesemer besonders dann, wenn die Arbeit über ein großflächiges Gebiet verteilt ist und die Daten durch verschiedene Verfahren generiert werden. Standardisierte Formulare und Fragebögen – der vierte Typus der Grenzobjekte – stellen schließlich die kommunikative Basis differenter Arbeitsgruppen dar. Diese von den Autor_innen genannten Formen der Inskription weisen eine besondere Nähe zu den *Immutable Mobiles* auf, den unveränderlichen mobilen Elementen, wie sie von Bruno Latour theoretisiert wurden.³⁴

Während standardisierte Methoden einerseits die Kompatibilität der Forschungsergebnisse sichern und ihre Reichweite erhöhen, etwa durch einen einheitlichen Technik- und Werkzeuggebrauch, werden mit Grenzobjekten andererseits gemeinsame Repräsentationen und standardisierte Notationen und Ordnungen geschaffen, ohne die eine wissenschaftliche Zusammenarbeit nicht denkbar wäre.³⁵ Grenzobjekte tauchen als „koordinative und zugleich gestaltbare Medien“³⁶ in ihren unterschiedlichen Formen folglich immer da auf, wo komplexe Arbeits- und Kommunikationsprozesse strukturiert werden müssen und zwischen verschiedenen Interessengruppen vermittelt wird. Sie changieren gemäß diesem Anspruch zwischen einer offenen und einer spezifischen, individuellen und lokalen Nutzung; zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit.³⁷ Neben dem Vorteil einer interpretativen Flexibilität, die von Star selbst auch als Grund für eine zunehmende Verwendung des Begriffs des Grenzobjektes angeführt wurde,³⁸ liegt eine produktive Eigenschaft des Konzepts in der gleichberechtigten Berücksichtigung verschiedener Perspektivierungen, ohne dass dabei eine Einzelperspektive bevorzugt wird. In diesen vielgestaltigen Übersetzungs- und Vermittlungsprozessen spielen die differenten Ausprägungen von Grenzobjekten eine entscheidende Rolle – und zwar, wie wir im Anschluss an Star und anhand verschiedener möglicher Grenzobjektformationen im Folgenden entfalten möchten – in wissenschaftlichen Kontexten ebenso wie in der kuratorischen Arbeit und in Kooperationen zwischen Kunst, Politik und Wissenschaftspraxis.

2.2 Museen als Repositorien

Zunächst ordnen Star und Griesemer Museen dem Grenzobjekttypus des Repositoriums zu, zu dem u.a. auch Sammlungen, Bibliotheken, Archive und Websites gezählt werden könnten. Die architektonischen Grenzen eines Museumsgebäudes, eines Magazins oder einer Bibliothek bilden dabei die Hülle und Begrenzung einer

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Latour 1990: 19–68.

³⁵ Vgl. Star/Griesemer 2017: 86–87.

³⁶ Gießmann/Taha 2017: 42.

³⁷ Vgl. Star/Griesemer 2017: 87.

³⁸ Vgl. Star 2017a: 213–228.

„Zusammenstellung von Dingen, die iterativ erfasst werden“³⁹. Nach innen bleiben die versammelten Objekte und Artefakte nicht formalisiert und damit heterogen, während sie von außen umschlossen und somit abgegrenzt werden. Die Sammlungen, Magazine und Depots – allesamt Repositorien in Stars Sinne – obliegen einer spezifischen Taxonomie, die sich räumlich entlang von Schachteln, Kisten, Regalmetern, Schränken und Vitrinen entfaltet, in denen Objekte verwahrt werden. Durch Praktiken des Registrierens und Klassifizierens entlang einer gegebenen Ordnung werden diese adressierbar und somit auffindbar. Auch in digitalen Repositorien werden Wissensbestände unter einer spezifischen Adresse abgelegt und ermöglichen somit ein Wiederfinden, wobei die Daten nicht in Schränken, sondern auf Servern gelagert werden. Für den musealen Kontext ist mit diesen Ordnungen aber nur *eine* wesentliche Funktion angesprochen: eben jene des Verwahrens. Neben den Praktiken des Klassifizierens und Deponierens bleiben jedoch jene Praktiken des Exponierens unterbestimmt. Dieser Umstand ist am ehesten damit zu erklären, dass der Museumsbegriff im 19. und frühen 20. Jahrhundert zunächst eine Sammlung von wissenschaftlichen Beständen in oft abgeschlossener Atmosphäre bezeichnete, deren Zugänglichkeit auf ein Fachpublikum beschränkt war: In den frühen musealen natur- und kulturhistorischen Sammlungen, die aus Naturalienkabinetten, Kunst- und Wunderkammern sowie den natur- und heimatkundlichen Sammlungen von Kirchen, Universitäten und bürgerlichen Vereinen hervorgegangen sind, bildeten die Bestände, und mit ihnen ihre Verwahrung, Ordnung und Erforschung, das Zentrum der musealen Tätigkeiten. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts und mit dem stetigen Anwachsen der Sammlungen kam es zu einer Spezialisierung der Museen und zur Etablierung einer räumlichen Trennung zwischen den verwahrenden Sammlungsräumen, den Laboren für die Erforschung der Bestände und zur Einrichtung repräsentativer Schauräumen.⁴⁰ So bildet das von Star untersuchte *Museum of Vertebrate Zoology* keine Ausnahme, indem es auf eine Ausstellungspraxis verzichtet und damit auf den zu seiner Gründung zeitgemäß engen Zusammenhang von Sammeln und Forschen verweist. Das an die *University of California* angegliederte Forschungsmuseum leistet, dank der früh etablierten Richtlinien für das Sammeln und die Einführung von Standards der Beschreibung und neuen Archivierungs- und Verzeichnismethoden unter Gründungsdirektor Joseph Grinnell, der Professionalisierung naturkundlicher Forschungsarbeit bis heute bedeutenden Vorschub.⁴¹ Notwendige Voraussetzung dafür war jedoch die Zusammenarbeit vielfältiger Akteur_innengruppen mit teilweise divergierenden Interessen, wie etwa Forscher_innen, private Sammler_innen oder Verwaltungsmitarbeiter_innen sowie Amateur_innen, die an der Sammlungsarbeit beteiligt waren. Ihre Kooperation wurde einerseits durch ein „präzise[s] Set von standardisierten Methoden“ und andererseits durch die Etablierung von Grenzobjekten erreicht, zu denen insbesondere

³⁹ Ebd.: 215.

⁴⁰ Vgl. Te Heesen 2012; zu Kunst- und Wunderkammer vgl. Bredekamp 1993.

⁴¹ Vgl. Star/Griesemer 2017: 89–91.

„Exemplare, Feldnotizen, Museen und Karten bestimmter Territorien“⁴² zählten. So wurde es möglich, eine umfassende Sammlung anzulegen, die heterogenen Bedürfnissen entspricht und der wissenschaftlichen Arbeit als empirische Grundlage dient, indem sie Forschungsfragen generiert und die Theoriebildung informiert.

Die Sammlung des naturkundlichen Museums in Berkeley dient bis heute ausschließlich der wissenschaftlichen Forschung und ist nur einmal im Jahr für die Öffentlichkeit zugänglich.⁴³ Die Bedeutung der Wissenspräsentation, die mit der Ausbildung einer später einsetzenden Ausstellungsbewegung begann und die eine Verschiebung hin zu ästhetischen Wahrnehmungs- und Denkprozessen im Ausstellungsraum impliziert, bleiben in Stars und Griesemers Ausführungen folglich unberücksichtigt. Doch Ausstellungspraktiken dienen nicht nur der Repräsentation, sondern auch der Produktion von Wissen – und sind somit Teil jener epistemischen Verfahren, denen auch Stars und Griesemers Interesse galt. Durch Gesten des Zeigens und Sichtbarmachens werden die präsentierten Artefakte, Objekte und künstlerischen Arbeiten zu tradierbaren ästhetisch-epistemischen Dingen, die transdisziplinär migrieren und somit in ständiger Bewegung und Transition bleiben.⁴⁴ Während in Repositorien die versammelten und klassifizierten Objekte einzeln entnehmbar sind, ohne die Struktur des Ganzen zu verändern, lässt sich für expositorische Zusammenhänge argumentieren, dass die ausgestellten Objekte, Artefakte und künstlerischen Arbeiten in ihrer Anordnung stets wechselseitig aufeinander und auf den umgebenden Raum bezogen sind. Es macht einen Unterschied, ob das eine oder andere anwesend oder abwesend ist, da die versammelten Objekte in ihrer Anordnung durch Verweise, aber auch als sinnlich-intelligibles Gefüge, miteinander verbunden sind. Auch Leerstellen bilden innerhalb dieser Anordnungen Anwesenheiten, da sie Zwischenräume und damit Zonen des Übergangs und Kontaktes herstellen, in denen sich zwischen Besucher_innen und dem Gezeigten ebenso wie dem Nicht-Gezeigten ein Resonanzraum entfaltet.⁴⁵ Die ästhetische Erfahrung ist zudem auch insofern transitorisch und relational, als dass jede_r Betrachter_in eigene und damit neue Zugänge findet und das Objekt perzeptiv eigensinnig (re-)konzipiert.

Die Beschreibung von Museum, Archiv oder Sammlung als spezifischen Grenzobjekttypus, als Repositorium, ist daher insofern irreführend, als dass sich innerhalb dieser wissenschaftlichen Objektakkumulationen und in besonderer Weise auch in ihrem expositorischen Modus weitere Grenzobjekte identifizieren ließen, wie im Folgenden anhand der Ausstellung *Enter the Void* aufgezeigt wird.

⁴² Ebd. S.102–104.

⁴³ Vgl. <https://mvz.berkeley.edu> (18.01.2022).

⁴⁴ Vgl. Te Heesen/Vöhringer 2014: 16.

⁴⁵ Da Ausstellungen in ihrer Konzeption und Realisierung von zahlreichen Auswahlprozessen gekennzeichnet sind, verweist das Gezeigte stets auch auf das, was (absichtlich) nicht gezeigt wird bzw. nicht (mehr) gezeigt werden kann, „denn hinter jedem Objekt [...] stehen seine Nachbarn, die nicht ausgewählt wurden, und unter jeder Vitrine der imaginäre Kasten“, Gfrereis 2015: 18.

Im Museum (und immer häufiger auch in Archiven und Bibliotheken)⁴⁶ greifen Deponieren und Exponieren als zwei aufeinander bezogene Operationen ineinander. Die Kooperation verschiedener Akteur_innen mit heterogenen Einzelperspektiven mündet dabei in komplexe Arbeitsarrangements, innerhalb derer neue Grenzobjekte entstehen, die ihrerseits auf das Ausstellungsgefüge rückwirken und es als spezifisches Ensemble konstellieren. Die ‚Ausstellung‘ umfasst dabei stets mehr, als den Ausstellungsraum zur Öffnungszeit des Museums. Als objekthaftes und mediales Gefüge bildet es gleichsam Rahmen und Medium für epistemische und ästhetische Prozesse.

2.3 Der Ausstellungsgrundriss als Grenzobjekt

Die Konzeption und Realisierung einer Ausstellung erfordert die Zusammenarbeit eines oft transdisziplinären Organisationsteams. Neben Künstler_innen, deren Arbeiten ausgestellt werden und Kurator_innen sowie wissenschaftlichen Mitarbeiter_innen und Assistent_innen sind es auch externe Expert_innen und nicht zuletzt Handwerker_innen und (Museums-)Techniker_innen, die in den Entstehungsprozess involviert sind. Ausstellungspläne, die die komplexen Anordnungsverhältnisse im Ausstellungsraum kartografisch visualisieren, entstehen dabei in der Verschränkung von Architekturen, Operationen und Medien und organisieren maßgeblich den Prozess der Ausstellungsgestaltung. Indem ein Ausstellungsplan von individuellen Raumerfahrungen in eine schematische Ordnung abstrahiert, erleichtert dieser die Zusammenarbeit und Kommunikation zwischen den am expositorischen Ensemble beteiligten Akteur_innen.

Kartografische Ansichten, so beschreibt es die Medienphilosophin Sybille Krämer, verzeichnen zunächst die „Relationen zwischen Orten in Gestalt einer räumlichen, zweidimensionalen Darstellung“⁴⁷. Es handelt sich bei Karten somit um mediale Praktiken der *Verortung*, bei denen „Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt“ und in „eine momentane Konstellation von festen Punkten“⁴⁸ gebracht werden, welche Stabilität versprechen und somit Orientierung erlauben. Im Falle der Ausstellung erfassen kartografische Ansichten zum einen feststehende architektonische Elemente und zum anderen variable Artefakte und bewegliches Mobiliar: Vitrinen, Podeste und Möbel, aber auch Screens und die Namen der künstlerischen

⁴⁶ „Der Unterschied zwischen Museum und Archiv, Ausstellen und Verbergen, Auswerten und Nicht-Nutzen ist kein Unterschied, der durch die Klasse der Objekte entsteht, sondern durch die Art und Weise, mit ihnen umzugehen. Ein Archiv, das seine Bestände für die Öffentlichkeit zugänglich ausstellt, kann ein Museum sein, und ein Museum ohne wissenschaftliche Forschung und bildende Didaktik ein Archiv“, Gfrereis 2015: 16. Exemplarisch an dieser Stelle für Archiv- bzw. Bibliotheksausstellungen: *Die Seele*, Literaturmuseum der Moderne des Deutschen Literaturarchivs, Marbach/N. 2006–2021; *Zeichen, Bücher, Netze*. Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek, Leipzig seit 2012.

⁴⁷ Krämer 2008: 299.

⁴⁸ De Certeau 1988: 217–218.

Projekte sind dort in ihren vorübergehenden Nachbarschaftsverhältnissen verzeichnet, während andere architektonische oder gestalterische Einzelheiten des Ausstellungsraumes (etwa Fußböden, Wandfarben oder -strukturen sowie die Lichtverhältnisse) vernachlässigt werden (Abb. 1). Ihr Ordnungsprinzip erhält die schematisierte Ausstellungsansicht dabei durch die „visuelle, grafische Markierung von Nachbarschaften, von in der Fläche nebeneinander Liegendem mit Hilfe von Linien, Punkten, Schraffuren, Farben“⁴⁹ sowie durch schriftliche Annotationen, die eine vereinfachende, zweidimensionale Aufsicht auf den Raum geben und somit Übersichtlichkeit und Handlichkeit erzeugen.

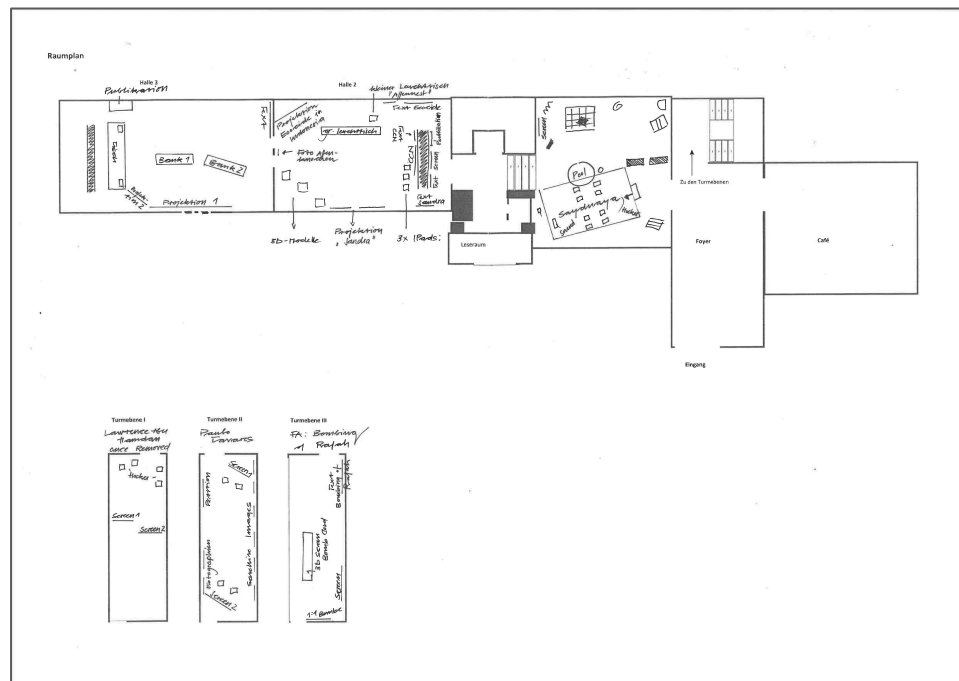


Abb. 1: Eigene Grafik nach Ausstellungsgrundriss *Enter the Void*, Kunsthalle Mainz 2020

Als Grenzobjekt strukturiert der Ausstellungsplan expositorische Praktiken und emergiert zugleich aus dem komplexen Arbeitsprozess der Konzeption von Ausstellungsgefügen. Der Grundriss ist während des gesamten Arbeitsprozesses, d. h. von der Konzeption über die Organisation bis hin zur Realisierung aller auf den Raum bezogenen Praktiken, von besonderer Relevanz. In den verschiedenen Stadien dieses Arbeitsprozesses sind unterschiedliche Personengruppen eingebunden: Kurator_innen, Ausstellungsarchitekt_innen, Szenograf_innen und Techniker_innen arbeiten Hand in Hand. Auch Mitarbeiter_innen auf administrativer und

logistischer Ebene von Institutionen sowie Förder_innen und Sponsor_innen können bei Bedarf anhand dieser schematischen Ansicht der Ausstellung über den jeweiligen Stand der Planung informiert werden. Ausstellungspläne nehmen für jede der beteiligten Gruppen eine andere Bedeutung ein und stabilisieren zugleich die Zusammenarbeit, indem sie ein gemeinsames Referenzobjekt bilden.⁵⁰ Der mit Annotationen versehene Grundriss ist einerseits hinlänglich stark strukturiert, um über die detaillierten Anordnungsverhältnisse zu informieren, und bleibt andererseits offen für nachträgliche Inskriptionen, Präzisierungen und Änderungen, die sich im Arbeitsprozess ergeben. Lediglich den Besucher_innen bleibt diese Form des Ausstellungsplans, der als Arbeitswerkzeug dem Entstehungsprozess verhaftet bleibt, in der Regel unzugänglich, obgleich ihre Bewegungen durch den Raum mittels der verzeichneten Anordnungen strukturiert werden. Der mit handschriftlichen Notationen versehene Ausstellungsgrundriss unterscheidet sich insofern auch von Übersichts- und Lageplänen, wie sie in expositorischen Kontexten gelegentlich zur besseren Orientierung für die Besucher_innen zur Verfügung gestellt werden. Während der handschriftlich annotierte Plan für Prozessualitäten und Transpositionen offenbleibt, stellt der Übersichtsplan für Besucher_innen die finalisierten Anordnungen als idealtypische Karte still. Erst mit der sich vollziehenden Begegnung im Raum erwächst jedoch in beiden Fällen aus „der Repräsentation von Örtlichkeit auf der Karte [...] die Präsenz eines begehbaren Raumes“⁵¹. Da sich im Ausstellungsraum zahlreiche Begegnungen realisieren und sich sowohl die Besucher_innen als auch das Gezeigte, sowie die sie verbindende Situation in einem stetigen Werden befinden, lassen sich diese nicht verzeichnen, sondern sind nur im Rahmen einer relationalen Prozesshaftigkeit begreifbar.⁵² Durch Praktiken, Operationen, Techniken, Bewegungen und Affizierungen, die durch verschiedene Akteur_innen initiiert oder prozessiert werden können, emergiert der (Ausstellungs-)Raum als „ein Geflecht von beweglichen Elementen“ im Verbund mit einem „praktischen Umgang mit einem Ort“⁵³. In einem „Spiel der wechselnden Beziehungen“⁵⁴ wird aus den verzeichneten Orten im Ausstellungsgrundriss, der den expositorischen Raum stillstellt, der begehbare *Ausstellungsraum*.⁵⁵

Zugleich handelt es sich bei der kartografierten Ansicht jedoch auch um eine visuelle Repräsentation des Ausstellungsraums, die wiederum Operationen ermöglicht, ohne dass sich die Akteur_innen im physischen Raum befinden müssen. Anhand

⁵⁰ Während für Ausstellungsarchitekt_innen und Szenograf_innen der Fokus beispielsweise auf den räumlichen Anordnungen und aus diesen emergierenden Fragen der Gestaltung, Beleuchtung und des Ausstellungsdesigns liegen würden, wären für Künstler_innen die Positionen der eigenen Arbeiten sowie die entstehenden Nachbarschaften wahrscheinlich von größerer Relevanz.

⁵¹ Ebd.: 309.

⁵² Vgl. von Bismarck 2021: 53.

⁵³ De Certeau 1988: 218.

⁵⁴ Ebd.: 220.

⁵⁵ Vgl. dazu auch die prominente Unterscheidung von ‚Orten‘ und ‚Räumen‘ bei de Certeau 1988: 217–220.

des Ausstellungsplanes kann die Ausstellung in ihrer räumlichen Anordnung nachträglich vor Augen gestellt werden, selbst dann, wenn die Betrachter_innen die Ausstellungsräume nicht gesehen haben. Der kartografischen Ausstellungsansicht kommt damit auch eine besondere Rolle bei der Dokumentation, Archivierung und Erforschung vergangener Ausstellungsanordnungen zu, indem die ephemere Konstellation aus Architekturen, Medien und Gesten im Raum als Spur erhalten wird.⁵⁶

Mit dem Konzept des Grenzobjektes wird es also möglich, Ausstellungsensembles praxeologisch, institutionstheoretisch und in einer multiperspektivischen Analyse zu betrachten. Doch nicht die Ausstellung selbst ist dabei als Grenzobjekt beschreibbar. Mit der medienwissenschaftlichen Erweiterung des Konzepts „um Techniken, Dinge, Architekturen, Artefakte (und) Kommunikationspraktiken“⁵⁷ wird es vielmehr möglich, „die zwischen den Welten wandernden Objekte (und) ihre eigenen Dynamiken“⁵⁸ sowie die vielschichtigen Kooperationsprozesse in den Blick zu nehmen, aus denen Grenzobjekte innerhalb des Ausstellungsgefüges zuallererst emergieren.

Maria Brannys (Weimar)

3. Montageflächen als expositorische Grenzobjekte in der Ausstellung *Enter the Void*

204

Als „zwischen den Welten wandernde[n] Objekte[n]“⁵⁹ zeichnen sich Grenzobjekte auch dadurch aus, dass sie *mediale* Welten, ihre Perspektiven, Ausrichtungen, Formate und ästhetische wie epistemische Ausdrucksmöglichkeiten nicht nur queren, sondern an deren Grenzen neue Flächen zur Vermittlung erschließen. Wie in der Einleitung dieses Textes beschrieben, verstehen wir diesen Grenzbereich als eine Zone, die zeitgenössische Essayausstellungen auf besondere Weise zu bespielen wissen. Im Folgenden schlage ich den Begriff der ‚Montagefläche‘ vor, um ein solches Grenzobjekt für die Ausstellung *Enter the Void* zu identifizieren und zu befragen. Eine Montagefläche, wie ich sie im Folgenden einführen werde, verstehe ich als Arbeitsuntergrund für Prozesse des Konstellierens und Collagierens, aber auch als Bestandteil eines expositorischen Displays.

⁵⁶ Die Dokumentationen der Ausstellung *Enter the Void* der Kunsthalle Mainz, in Form von Abbildungen, Begleitpublikationen und Ausstellungsgrundriss dienten dabei auch mir zur nachträglichen Veranschaulichung des Ausstellungsraumes und -ensembles, da ich die Ausstellung selbst nicht *in situ* besuchen konnte.

⁵⁷ Bergermann/Hanke 2017: 126.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Bergermann/Hanke 2017: 128.

Montage ist ein diverse Disziplinen und Praktiken übergreifendes Prinzip. Das wichtigste Spannungsfeld der visuellen, aber auch der industriellen und literarischen Montage liegt im demonstrierenden oder integrierenden Gebrauch von heterogenen ‚Fertigteilen‘, die so zusammengefügt werden, dass die Wirkung des Produkts zwischen Totalität und Fragmentarität polarisiert.⁶⁰ Montage setzt den Schnitt, den Ausschnitt und die Aneignung, aber auch die Anerkennung wesensfremder Materialien und Realitäten voraus.⁶¹ Als Medium montierender, also anordnender und arrangierender Prozesse ist die Montagefläche – so die eher lapidare Begriffserklärung – eine Fläche, die einer Montage oder einer Collage den Arbeitsuntergrund bietet.⁶² Die Montagefläche sollte darum weder als das Produkt einer fotografischen Montage oder einer Collage z.B. aus Zeitungsausschnitten begriffen werden, noch ist sie im engeren Sinne ein (Film-)Bild, auch wenn dessen Erscheinungen sich in den meisten Fällen als bewegte zweidimensionale Flächen auf Screens, Leinwänden oder Papier beschreiben lassen. Die scheinbare Tautologie des Begriffs löst sich also auf, sobald Produkt und Prozess der Montage voneinander unterschieden werden: So ist die Montagefläche als materielle Grundlage ein notwendiger Bestandteil eines bildkompositorischen Prozesses, in dem sie das Anlegen, Sammeln, Vergleichen, Sortieren und Konstellieren der einzelnen Bestandteile einer Montage erlaubt.

Wie lässt sich aber, ausgehend von diesen Vorüberlegungen, die Montagefläche mit Star und Griesemer auch als ein infrastruktureller Bestandteil, bzw. als „Hintergrundelement“⁶³ begreifen, das als ästhetisch-epistemisches Grenzobjekt Erkenntnis und Anschaulichkeit bewirkt? Wie gelingt es ihr, sowohl zwischen den diskursiven als auch den an sie anschließenden *medialen* Welten der Rechtsprechung, Kunst, Wissenschaft, Architektur und Ökologie zu vermitteln? An welche Dispositive, die das Feld filmischer Montage hinter sich zurücklassen, schließt sie als Grenzobjekt an?

⁶⁰ Es gibt historische Tendenzen, diese Pole formal zu radikalisieren – exemplarisch seien etwa die in der Filmwissenschaft diskutierten Modelle des *Continuity Editing* (Hollywood) oder der *Montage der Attraktionen* (russisches Montagekino) genannt; vgl. Fahle 2017: 7.

⁶¹ Vgl. Stiegler 2009: 310.

⁶² Begrifflich zwischen Montage und Collage zu unterscheiden ist zwar möglich – so wird der Begriff der Montage vor allem für Bewegtbilder und Filme und der der Collage für Fotografien und Ausschnitte aus Zeitschriften etc. genutzt. Eine solche Argumentation ist aber anhand der sich historisch übergreifenden Semantiken und Praktiken heuristisch nicht ohne Weiteres zu rechtfertigen, wie Hanno Möbius in seiner einschlägigen Studie argumentiert und daher von Montage/Collage schreibt. Dieser Einschätzung schließe ich mich für diesen Beitrag an, bleibe aber, da es sich bei den vorgestellten künstlerischen Arbeiten vorrangig um Bewegtbilder handelt, beim Begriff der Montage; vgl. Möbius 2000: 15–30.

⁶³ Star/Lampland 2009: 498.

3.1 Die Montagefläche als ‚Operationstisch‘

Die Montagefläche gehört zu den von Star und Martha Lampland durchaus polemisch als „langweilige eingebettete Dinge“⁶⁴ bezeichneten Gebrauchsobjekten und Hilfsmitteln, die für den vorliegenden Zusammenhang Teil einer visuellen Anordnung sind und deren Einsatz im abgeschlossenen Produkt häufig übersehen wird. Montageflächen sind Grenzobjekte in Form von Kontaktflächen und Schnittstellen, die zwar in ihrer grundsätzlichen Funktion als Arbeitsuntergrund einheitlich und identisch wahrgenommen werden können, sich aber in jedem Gebrauch je unterschiedlich konkretisieren. Es macht einen Unterschied, ob mit einer digitalen Software, auf einem Leuchttisch, Schreibtisch oder Küchentisch, oder ob mit Schere und Klebstift gearbeitet wird. Montageflächen sind in spezifische Arbeits- und Produktionszusammenhänge eingebettet, in denen sie, beispielsweise im Anwendungsfall zeitgenössischer Layoutprogramme,⁶⁵ vorprägen und konditionieren, was überhaupt prozessiert und gefertigt werden kann.

Aus dem breiten Spektrum möglicher theoretischer Referenzen innerhalb der visuellen Kultur möchte ich für meine Arbeit mit der Montagefläche exemplarisch Leo Steinbergs Begriff der *flatbed picture plane* zum Ausgangspunkt nehmen. Steinberg spricht im Kontext der Malerei von Robert Rauschenberg von einer als liegend erscheinenden Grundfläche. Er beschreibt damit eine Reorientierung der Leinwand, die zwischen vertikaler und horizontaler Blickachse, zwischen den visuellen Ordnungen von Tischdispositiv und Tableau wechselt:

The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floors, charts, bulletin boards—any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed—whether coherently or in confusion. The pictures of the last fifteen to twenty years insist on a radically new orientation, in which the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes.⁶⁶

Diese Reorientierung, die sich von Ästhetiken der Repräsentation hin zur Darstellbarkeit operationaler Prozesse wandelt, vollzieht sich im Raum der Essayausstellung, so meine These, zwischen der expositorischen Verknüpfung von Screen- und Tischdispositiven.⁶⁷ *Enter the Void* hält eine ganze Reihe solcher Dispositive oder Schauanordnungen bereit: große und kleine Leuchttische, Tischflächen

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Im engeren Sinne wird der Begriff der Montagefläche für Interface-Elemente von Bild- und Textbearbeitungsprogrammen verwendet. Ein Handbuch für das Layout-Programm InDesign des Softwareunternehmens Adobe vergleicht sie mit dem Lichttisch, an dem Gestalter_innen mit transparenten Folien den Satzspiegel für ein Dokument sowie die Einzelteile des Layouts übereinanderlegen, hin- und herschieben und in eine geeignete Anordnung bringen; vgl. Schneeberger/Feix 2011: 70–72.

⁶⁶ Steinberg 1972: 84. Für den Hinweis auf Steinberg bedanke ich mich bei Cynthia Browne.

⁶⁷ Vgl. zur Reorientierung zwischen Desktop und Screen: De Rosa/Strauven 2020.

mit Quellen- und Archivmaterial, Screens und Projektionsflächen, Stehtische für 3D-Drucke, kleine Skulpturen und nicht zuletzt eine Reihe von Tablet-Screens, auf denen Publikationen oder Videoclips betrachtet werden können.

Aufgrund dieser inszenatorischen Vielfalt, vor allem aber im Hinblick auf ihre diskursiv-praxeologische Bedeutung, auf die ich im Folgenden eingehen möchte, würde es an dieser Stelle zu kurz greifen, die Montagefläche als neutralen Untergrund oder als passive Ablage zu beschreiben. Ulrike Bergermann und Christine Hanke haben in einem Kommentar zu Stars Analyse des Forschungsmuseums darauf hingewiesen, dass es sich bei Grenzobjekten auch um Machttechnologien handeln kann.⁶⁸ Denn sie richten Dinge auf eine Erfassung hin zu und bedienen sich Mechanismen, um die Widerständigkeit von noch nicht ins Netzwerk eingebundenen Elementen zu überwinden. Auch die von Star verwendeten Beispiele, vor allem etwa jenes des *Idealtypus*, den sie als abstrakte Kategorie, wie die ‚Art‘ begreift,⁶⁹ sprechen für diese Dimension des Grenzobjekts, handelt es sich doch bei diesem um eine Standardisierung, die Teil einer *Ordnung der Dinge* ist. Im Sinne Foucaults kann die Montagefläche daher auch als ein Tableau und „Operationstisch“⁷⁰ einer solchen ordnenden bzw. die Dinge anordnenden Praxis verstanden werden.⁷¹ Sie ist einerseits Grundlage für die Materialisierung analytischer Denk- und Ordnungsarbeit sowie deren sezierender, forschungspraktischer Handlungen. Foucault schreibt von einem sauberen, gummiüberzogenen Operationstisch „unter der gläsernen Sonne“⁷², auf dem das Wissen als zergliederndes Ordnen – als Operation im medizinischen Sinne – produziert wird. Gleichzeitig ist die Montagefläche Gegenstand für die Ermächtigung und Bemächtigung von Dingen und Zeichen, die nach Ähnlichkeiten und Unterschiedenen sortiert werden können.⁷³ Dank dieser sich auch mittels regulierender Eingriffe einstellenden „Festigkeit und Evidenz“⁷⁴ zeichne sich eine solche Arbeitsoberfläche als Ort „diskursiver Praxis“⁷⁵ aus.

Mit Steinberg und Foucault als ‚Operationstisch‘ verstanden, fungiert sie als eine „infrastrukturelle Technologie“⁷⁶. Sie tritt als Fundament und Stabilisierung (Festigkeit) auf, transformiert aber ihr Material auch in die Sphäre des Sichtbaren, der Anschaulichkeit und Überzeugungskraft (Evidenz). Auf diese Weise ist sie weder

⁶⁸ Vgl. Bergermann/Hanke 2017: 118.

⁶⁹ Vgl. Star/Griesemer 2017: 106.

⁷⁰ Foucault 2015: 19.

⁷¹ Vgl. Balke 2013.

⁷² Foucault 2015: 19.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Ebd.: 18.

⁷⁵ Ebd.: 15.

⁷⁶ Star/Ruhleder 2017: 362. Susan Leigh Star und Karen Ruhleder formulieren in einem Aufsatz die Frage: „Wann gibt es eine Infrastruktur?“, um diese nicht als ‚in den Hintergrund versinkende‘, also unsichtbare Substrate zu begreifen, sondern sie in ihren je konkreten Gebrauchszusammenhängen, in „Praxiskonvention(en)“ zu untersuchen. Sie verweisen unter anderem auf das Beispiel des Aktenordners, den sie als „bescheidene infrastrukturelle Technologie“ bezeichnen; ebd.: 361–363.

transparentes Substrat noch ästhetisch eigenständiges Objekt. Solche relationalen Hintergrundelemente, aber auch Grenzobjekte und deren Nutzungsprotokolle sind Spiegel situierter Macht-Wissens-Komplexe, die Foucault etwa in *Überwachen und Strafen* beschrieben hat. Mit der an Foucault orientierten analytischen Perspektive auf Grenzobjekte möchte ich außerdem verdeutlichen, dass diese Macht-Wissens-Komplexe nicht nur in den repräsentierenden Anordnungen und Schaudispositiven, sondern auch in den ästhetisch-epistemischen Praxeologien enthalten sind. Auch in der wissensökologischen Relationalität expositorischer Screen-Anordnungen gibt es „kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert“⁷⁷. Vielmehr gelingt es Grenzobjekten im Ausstellungsraum, eine produktive Konvergenz von Display und Dispositiv zu bewerkstelligen.⁷⁸

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen möchte ich aus der Summe der von Star beschriebenen Funktionen von Grenzobjekten vor allem drei Aspekte in Bezug auf die Montagefläche in den Blick nehmen. Diese dient erstens dem *Informationsmanagement*, bzw. der Informationsverarbeitung, denn sie ist der Ort der Versammlung und Vernetzung von Bildern, Karten, Dokumenten und Quellen. Die Montagefläche erlaubt es zweitens, die *Heterogenität* von Elementen aufrechtzuerhalten, bietet ihnen aber auch eine Grundlage für gemeinsame Sichtbarkeit und erzeugt in der Anordnung Evidenz. Drittens ist sie Zeugnis von Kooperationen im Sinne einer diskursiven Praxis. Vor allem im Falle von Forensic Architecture fungiert sie etwa als Schauplatz eines *Methodenprotokolls*, das versucht, Verfahren für weitere Projekte – also die spezielle investigative Vorgehensweise der Forschungsagentur – zu exponieren und zu propagieren.

3.2 Montageflächen bei Biemann/Tavares und Forensic Architecture

Am Beispiel von zwei Installationen, die in der Ausstellung *Enter the Void* gezeigt wurden und anhand der drei soeben genannten wesentlichen Aspekte – Informationsmanagement, Heterogenität, Methodenprotokoll – möchte ich nun die Funktion der Montagefläche als expositorisches Grenzobjekt entfalten. Sowohl Ursula Biemann und Paolo Tavares' Arbeit *Forest Law* als auch die Investigation *The Bombing of Rafah* von Forensic Architecture, um die es im Folgenden gehen wird, sind vielfach rezipierte und in zahlreichen Ausstellungen gezeigte Positionen. Auch wenn ich diesen Umstand hier nur andeute, möchte ich anführen, dass es sich bei der Präsentation in *Enter the Void* um einen exemplarischen, nicht aber um einen exklusiven Kontext für meine Thesen handelt. In beiden Installationen spielt die Konfiguration der Montagefläche in unterschiedlichen Filiationen – von Tisch, Display, Operationsfläche und Screen – eine wesentliche Rolle, um eine Ästhetik der

⁷⁷ Foucault 1976: 39.

⁷⁸ Vgl. Haberer/Frohne/Urban 2019: 9–12.

Praxeologie, die ich als Modus der künstlerischen Forschung verstehe, zu verfertigen.

3.2.1 Tisch-Dispositive als Display: *Forest Law* (Ursula Biemann und Paulo Tavares)

Eine zentrales Tisch-Dispositiv (Abb. 2) in der großen fensterlosen Ausstellungshalle gehört zu der Zwei-Kanal-Videoinstallation *Forest Law* (2014) von Ursula Biemann und Paulo Tavares. Die künstlerische Recherche des Projekts, versammelt eine Reihe von Rechtsfällen, in denen dem ecuadorianischen ‚Regenwald‘ als eigenständige Persona vor Gericht zum Auftritt verholfen wurde und schließt damit an rezente Debatten in der Rechtsprechung an.⁷⁹ In einer Verhandlung dieser Referenzen auf das Rechtssystem, auf ökologische Advokatur und politische Urteilsbildung zeigt die künstlerische Arbeit großformatige Bildanordnungen auf zwei Screens.⁸⁰ Teil der Installation ist auch eine kleine Sammlung von geowissenschaftlichen und philosophischen Rechercheobjekten. Diese Forschungsmaterialien sind im gleichen Raum auf einem langgezogenen dunklen Tisch angeordnet. Von oben mit Spots beleuchtet, liegen und kleben auf dem langen Tisch unterschiedliche, meist flache Objekte, darunter Satellitenbilder, ein Exemplar von Michel Serres Buch *The Natural Contract* oder die Publikation *Amazon Crude* der Anwältin Judith Kimberling, aber auch drei silberne Dosen mit Bodenproben aus der Region des Lago Agrio, die die Kontamination des Grunds durch von der Firma Texaco betriebene Ölfelder belegen sollen. Außerdem ist ein kleiner Videoscreen in den Tisch eingelassen, in dem Anhörungen aus dem interamerikanischen Gerichtshof für Menschenrechte in einem 13-minütigen Loop gezeigt werden. Die dunkle Oberfläche des Tisches ist an einigen Stellen mit geplotteten Textbausteinen beklebt, die als Titel und Begleittexte fungieren. An seiner kürzeren Seite hängt eine laminierte DIN-A4-Seite, auf der eine schematische Zeichnung der Anordnung auf der Tischfläche sowie deutsche Übersetzungen der englischen Beschriftungen zu sehen sind.⁸¹

⁷⁹ Vgl. Christy et al. 2007; Eikermann 2015.

⁸⁰ Auf die Bilder dieser Installation und die praxistheoretische Dimension der Arbeit wird Charlotte Bolwin im nächsten Abschnitt aus einer medienphilosophischen Perspektive eingehen.

⁸¹ Nur andeuten kann ich hier, dass Tische auch innerhalb der Videobilder des Essays auftauchen, wenn beispielsweise Pflanzenproben auf einem weißen Plastiktisch abgelegt werden oder Blätter auf einem Holzbrett in einer losen Taxonomie angeordnet sind; vgl. hierzu die Abbildungen im Beitrag von Charlotte Bolwin.



Abb. 2: Installationsansicht, Kunsthalle Mainz (Foto: Norbert Miguletz)

Der Begleittext, der die Installation im Begleitheft zur Ausstellung erläutert, nimmt Bezug auf das Tischdisplay und skizziert *en passant* dessen Bedeutung, die ihn als Grenzobjekt lesbar macht: Es handele sich um eine „lose Collage“, die „Einblick in den Entstehungsprozess des Werkes“⁸² geben soll. Die Praxis der Collage steigt dadurch zu einem Beschreibungsmodell für das gesamte Projekt der künstlerischen Forschung auf. Auf diese Weise scheint sie als Denkmodell über die konkrete Installation hinaus verallgemeinert zu werden. Denn, so weiter im Text, die (künstlerische) Forschung stelle keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern versuche eine Koexistenz zwischen divergierenden Feldern, zwischen Natur und Kultur zu ermöglichen, da diese „schon lange nicht mehr im Einklang miteinander“⁸³ existieren. Dies trifft sich mit Stars Analysen der Grenzobjekte als vorübergehende „Anker oder Brücken“⁸⁴ für heterogene und konfligierende Interessen. Beides lässt sich sowohl auf der ästhetischen Ebene des Anordnens von visuellem Quellenmaterial, das unterschiedlichen Bereichen wie Kartografie, Philosophie, Rechtswissenschaft und Kunst entstammt als auch auf der epistemischen Ebene der Informationsverarbeitung im installativen Kontext von *Forest Law* wiederfinden.

⁸² Heft zur Ausstellung, Kunsthalle Mainz mit Texten von Lina Louisa Krämer und Giovanna Rey.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Star/Griesemer 2017: 110.

Es ist bemerkenswert, wie sich die Montagefläche in dieser kurzen Beschreibung gleichzeitig als materialisierte Tischplatte zur Anordnung von Quellen und Recherchematerialien und als diskursive Referenz auf künstlerische Forschung an sich bezeichnen lässt. Die Kapazitäten des Tisches als physisches, materielles Medium zur Selektion, Gruppierung, Annäherung, zum Festhalten, Hinlegen und Entfernen von Dingen, aber auch von Personen und Diskursen,⁸⁵ macht ihn als Grenzobjekt beschreibbar. Gleichzeitig ist der Tisch ein materielles Möbelstück, das den Besucher_innen im Raum Positionen und Rezeptionsweisen vorgibt. Er ordnet nicht nur die *Flachware* auf seiner Oberfläche, sondern wirkt sich raumgliedernd auf die Betrachter_innen aus. In diesen Verweisungszusammenhang fließt wohl auch die wesentliche Bedeutung ein, die dem Tisch „im Recht praktisch“⁸⁶ als Mobiliar im Gerichtssaal zukommt. Es ist erneut Foucault, der beschrieben hat, wie der Tisch vor Gericht Menschen nicht nur trennt, sondern auch verbindet, um das antagonistische Aufeinandertreffen zweier Parteien zu moderieren. Auf „anekdotische Weise“⁸⁷ verdeutlicht der Tisch das Versprechen der Neutralität einer gerichtlichen Instanz, in dem er nicht nur Menschen versammelt, sondern auch Dinge erscheinen lässt, in dem sie auf seiner Fläche platziert werden. Er dient der Schaffung sozialer Zusammenhänge, als auch dem Auftritt, der Präsentation und Begutachtung von Zeichen und Dingen. Im Anschluss an Hannah Arendt, Bruno Latour und Walter Seitter identifiziert Cornelia Vismann den Tisch daher als „Zentralmedium des Rechtsprechens“⁸⁸, das ihn im Unterschied zum agonalen Dispositiv des Tribunals als Ort auszeichnet, der Streitparteien miteinander in Kontakt bringt.⁸⁹

In diesem mehrdimensionalen Sinne fungiert die als Tischfläche materialisierte Montagefläche auch als Grenzobjekt für eine expositorische Praxis, die eben diese Verschränkung zwischen künstlerischer Praxis, Rechtsprechung und Recherchediskurs ausstellen und den Betrachter_innen als evident präsentieren möchte. Die essayistische Verknüpfung diverser Disziplinen, Wissenspraktiken sowie menschlicher und nicht-menschlicher Teilhabenden wird auch dank dieses ‚Hintergrundelements‘ bewerkstelligt. Denn wo transdisziplinäre und ästhetische

⁸⁵ Vgl. Seitter 2002: 77–79.

⁸⁶ Vismann 2011: 164.

⁸⁷ Foucault 2002 [1972]: 435.

⁸⁸ Vismann 2011: 167.

⁸⁹ Die Unterscheidung zwischen Gericht und Tribunal zieht Vismann nicht nur anhand des Tisches, sondern auch am Beispiel des raumschaffenden Elements des Vorhangs, der im Gericht die Öffentlichkeit ‚draußen‘ hält, während das Tribunal als „Schau-Prozess“ auf reine Sichtbarkeit und Amplifizierung durch öffentliche Urteilsbildung angelegt sei. Während das Gericht sich um eine ausgleichende, deliberative Praxis bemühe, sei das Tribunal parteiisch und voreingenommen – ein Spektakel. Gleichzeitig deutet Vismann jedoch an, dass sich auch Überschneidungsformen von gerichtlicher und tribunaler Verhandlungsweise denken lassen. Projekte einer künstlerischen Forschung, wie auch das vorliegende, die sich meist als parteiische Stellungnahme und aktivistischer Einsatz im Bereich des Tribunals einordnen ließen, nutzen z.B. Rechtsmedien wie den Tisch und verunklaren dadurch die Unterscheidung zwischen Gericht und Tribunal; vgl. Vismann 2011: 151–178.

Verfahrensweisen derart verschränkt und Informationen in diversen Medien verarbeitet und materialisiert werden, entsteht ein komplexes Bezugsfeld, das die entstehenden Erkenntnisse keinem einzigen Dispositiv oder Resonanzraum zuordnet. Aus systemtheoretischer Perspektive ergäbe sich das Problem der Anschlussfähigkeit: Werden hier Recht, Kunst, Wissenschaft oder Politik adressiert? Welches System fühlt sich verpflichtet, auf die Erkenntnisse einer künstlerischen Forschung zu reagieren?

Die expositorische Anordnung im Tischdisplay und die interdisziplinär übergreifende, aber auch konfliktgeladene Praxis einer künstlerischen Forschung, die ihren Einsatzraum und ihren Geltungsanspruch angesichts eines solchen Systemproblems wiederholt rechtfertigen und neu vermessen muss, finden mithilfe der Montagefläche eine wechselseitige Entsprechung. „Das Museum ist in einem gewissen Sinn ein Modell für Informationsverarbeitung“⁹⁰, schrieben Star und Griesemer mit Blick auf das naturkundliche Forschungsmuseum. Ins Expositorische, Sinnlich-Intelligible und damit auch Ästhetische gewendet, aktualisiert sich dieser Satz mit Blick auf das Format der Essayausstellung und der Informationsverarbeitung in der künstlerischen Forschung.

3.2.2 Der digitale ‚Operationstisch‘: *The Bombing of Rafah* (Forensic Architecture)

Während die Tische und Leuchtkästen in der Ausstellungshalle vor allem als statische Anordnungen erscheinen und Ebenen der Ausstellungsgestaltung mit den praxeologischen Ansätzen der Künstler_innen bzw. Forscher_innen kurzschließen, möchte ich nun auf die Funktion der Montagefläche als Medium eines *Methodenprotokolls* – genauer: im Vollzug und innerhalb einer bestimmten Bewegtbildinstallation – eingehen. Hierfür lohnt es sich, die in einer Installation ausgestellte Videoarbeit von Forensic Architecture mit dem Titel *The Bombing of Rafah* (2014) zu untersuchen.⁹¹ Häufig im Auftrag von Menschenrechtsorganisationen recherchiert die interdisziplinäre Organisation Forensic Architecture diverse Quellen, wie beispielsweise Satellitenbilder, Fernsehbeiträge, Handyfotos, Posts aus Social Media, aber auch Archivmaterial und Gerichtsakten, um Ereignisse zu rekonstruieren und aktivistisch gegen Menschenrechtsverletzungen vorzugehen. In einem medienästhetischen Nexus aus digitaler Quellenkritik, architektonischer Entwurfspraxis und künstlerischer Forschung produziert die Agentur mithilfe dieses multiplen *found*

⁹⁰ Star/Griesemer 2017: 110.

⁹¹ Forensic Architecture wurde 2014 von Amnesty International beauftragt, eine großangelegte Untersuchung der Zerstörung in Gaza durchzuführen. Im Zuge der Recherche wurde der Zugang zum Territorium von den zuständigen Autoritäten verboten. Beteiligt waren neben der Agentur zahlreiche unabhängige Expert_innen der Mediengestaltung und der militärischen Analyse sowie Menschenrechtsaktivist_innen. Als Ergebnis der Untersuchung wurde dem UN-Strafgerichtshof ein Report vorgelegt, in dem argumentiert wird, dass das Kriegsverhalten Israels im August 2014 und deren fatale Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung gegen internationales Völkerrecht verstießen.

footage digitale Videoinvestigationen, um im Web verteilte, visuelle Fragmente zu synthetisieren und als Beweismaterial aufzubereiten. Die fertigen Videos sollen nicht nur vor Gericht bestehen, sondern werden auch in Kunstaussstellungen, über Medienplattformen und im akademischen Kontext einschlägig rezipiert.⁹²

Die Investigation *The Bombing of Rafah* ist in *Enter the Void* nicht in der erdgeschossigen Halle zu sehen, sondern in einem eigenen Raum auf der sogenannten Turmebene, einem anderen Gebäudeteil des Museums. Ein breites Fenster führt den Blick hinaus auf den Mainzer Zollhafen, ein Panorama aus Baukränen und Gerüsten. Die Videoarbeit von Forensic Architecture läuft auf einem Bildschirm, der an der Wand gegenüber der Aussicht montiert ist. Hinter dem Video hängt ein großformatiges Diagramm mit einem breiten schwarzen Rahmen (Abb. 3).



Abb. 3: Installationsansicht, Kunsthalle Mainz (Foto: Norbert Miguletz)

Die Investigation von Forensic Architecture versucht, israelische Bombenanschläge auf die Gaza-Stadt Rafah im August 2014 zu rekonstruieren, um zu belegen, dass gezielt zivile Wohngegenden angegriffen wurden. Als wesentliches Ausgangsmaterial und investigativer Schlüssel dienen der Ermittlung weder Zeug_innen-Interviews noch eigenes dokumentarisches Filmmaterial, sondern die in dem gesammelten *footage* immer wieder auftauchende Morphologie der Rauchwolke einer

⁹² Vgl. Weizman 2017: 49–97.

Explosion. Ihre zentrale wissensästhetische Bedeutung wird insofern deutlich, da diese Rauchwolke im Ausstellungsraum auch als dreidimensionales Gipsmodell auf einem Sockel platziert ist und somit neben den Screens und Wanddiagrammen das einzige Objektexponat in diesem Raum bildet. Die sich ständig ändernde Gestalt und Größe der Wolke, die auf zahllosen Videos, Fotos und Satellitenbildern sichtbar war, diente – kurz gesagt – als raumzeitlicher Fixpunkt, um das im Internet verfügbare Quellenmaterial miteinander in Beziehung zu setzen und Ort und Uhrzeit der Angriffe zu ermitteln. Statt als „Formengewirr“⁹³ eine ephemere Figur des Vernebelns, der Unschärfe oder der Uneindeutigkeit zu sein – Eigenschaften, die gemeinhin kulturwissenschaftlich mit meteorologischen Wolkendarstellungen und dem Problem ihrer Repräsentierbarkeit assoziiert werden –⁹⁴ transformiert sich das Wolkenmotiv durch seine visuelle Verhandelbarkeit auf der Montagefläche zu Markierungen von Raum und Zeit. Dieser Wandel, den die Montagearbeit leistet, wird durch den Ausstellungsraum, in dem die Wolke als stabiles Exponatobjekt gezeigt wird, verstärkt, sodass das Video- und Raumdispositiv als eine gemeinsame expositorische Konfiguration erkennbar werden.

Auch wenn dieses Verhältnis anders gelagert ist als bei *Forest Law*, so wird in beiden Exponaten über die Szenografie der Ausstellung auch eine wissensökologische und methodologische These zum Ausdruck gebracht, deren Grenzobjekt die Montagefläche ist: Dient die Montagefläche in der Installation von *Forest Law* dem Management heterogenen Wissensmaterials und der Evidenz der Anordnung, so möchte ich sie bei Forensic Architecture vor allem als Bestandteil eines Methodenprotokolls lesen. Star und Griesemer beschreiben Methodenprotokolle und Formulare als Mittel der Übersetzung zwischen unterschiedlichen Teilnehmer_innen und Adressat_innen eines Projekts. Ihr Vorhandensein bedeutet immer auch, dass es sich um einen komplexen Prozess der Abstimmung handelt, den diese strukturieren sollen. „Die Methodenprotokolle selbst und die impliziten Anordnungen belegen nicht nur die Art von Informationen [...], sondern auch die Konflikte zwischen den verschiedenen beteiligten Welten.“⁹⁵

Im Video von Forensic Architecture sind unterschiedliche Stufen der Untersuchung und die Entwicklung dieser Methode zu sehen; sie werden zudem von der Stimme einer Kommentatorin begleitet. Die Montagefläche ist als weißer Untergrund durchgehend im Bild sichtbar und öffnet somit den Blick auf die Verfahren, die die sehr heterogenen visuellen Quellen miteinander verknüpfen. Ich möchte drei Einstellungen herausgreifen, die zwar weniger der gesamten Videoarbeit gerecht werden, aber dennoch einen Eindruck davon vermitteln, wie die Montagefläche innerhalb dieser Videoscreens in Erscheinung tritt.

⁹³ Vgl. Wolf 2004.

⁹⁴ Vgl. Peters 2015: 254–260.

⁹⁵ Star/Griesemer 2017: 103.

Im ersten Videostill ist ein Ausschnitt der sogenannten ‚Bilderflut‘ – des *found footage*-Materials – sichtbar, deren einzelne Bestandteile noch unverbunden nebeneinander angeordnet sind, auch wenn der Gestus der Dringlichkeit der Bilder im Kontrast zu ihrer gerasterten Anordnung und Formatierung im Splitscreen steht: Zu sehen sind Nahaufnahmen, vor allem rennende Menschen, Staubwolken, leicht gekippte Ansichten von Fassaden, Straßen, Fahrzeugen, aber auch Fotos, die das Geschehen aus der Ferne aufzeichnen und die urbane Kriegstopografie ins Bild setzen. Die Montagefläche, so lässt sich mit Star sagen, dient hier dem Auftritt von Heterogenem, das in einen Prozess des Informationsmanagements eingespeist wird.

Denn die Heterogenität der Perspektiven und Beobachtungsinstanzen ändert sich bereits nach wenigen Schnitten: Drei Bilder, auf denen Rauchwolken zu sehen sind, stehen nun am Rand separiert und werden mithilfe von Linien und Messungen mit dem Satellitenbild abgeglichen. Die Umrisse der Wolken sind auf den Fotos farbig nachgezeichnet und als Messdaten im Satellitenbild markiert, das Auskunft über deren Lokalisation liefern soll. Diese Linien überschreiten den Rand der Bildgrenzen und zeichnen sich auch auf den weißen Untergrund der Montagefläche ein, der als Arbeitsbogen dient, um über die Grenze der jeweiligen Quellenbilder hinaus eine diagrammatische Ordnung zu erzeugen. In einem der folgenden Abschnitte des Videos kommt es auf der Montagefläche zu einer Fotomontage im engeren Sinne, wenn eine ganze Reihe von Fotografien übereinandergelegt und anhand der Form der Rauchwolke ‚übereinander geklebt‘ werden (Abb. 4).

215



Abb. 4: Screenshot aus *The Bombing of Rafah*: 00:04:08

Einschlägig für dieses Methodenprotokoll ist, dass ein vergleichendes Sehen von unterschiedlichen Bildtypen bewerkstelligt wird – teilweise direkt nebeneinander oder über Miniaturansichten vorangehender Bildoperationen am Rand der weißen

Fläche. Die Stimme der Erzählerin weist dabei entweder auf Ergebnisse und Bildinhalte hin oder benennt die analytischen Tätigkeiten des Teams: „we locate and measure“, „we synchronise“, „we verify“. Ihre einfachen kurzen Sätze reduzieren die Komplexität der Bilder und des Ereignisses. Zusätzlich unterstreichen sie eine methodische Kompetenz und bewirken eine praxisnahe Perspektive, aus der die Betrachter_innen des Videos den Macher_innen bei der Arbeit zuschauen zu können scheinen. Diese rhetorische Funktionalisierung der Montagefläche ist im Anschluss an den mit Foucault eingangs thematisierten Macht-Wissens-Konnex nur konsequent. Denn im Sinne eines nicht nur visuellen, sondern rhetorisch-strategischen ‚Vor-Augen-Stellens‘ konkretisiert sie die Beschreibungen der Kommentatorin mit jener von Foucault dem Operationstisch zugesprochenen „Festigkeit und Evidenz“⁹⁶.

Im Fall von Forensic Architecture möchte ich die Montagefläche als Schauplatz des Methodenprotokolls jedoch nicht nur als Mittel des visuellen Evidenz-Kalküls, sondern auch als die Dokumentation der potenziellen Konflikte und ihrer rhetorischen Schlichtung lesen, die ein derartiges Verfahren zwischen Forensik, Kunst, Architektur, Simulation und investigativem Journalismus in sich bündelt. In dieser Hinsicht ähnelt sie dem Tischdispositiv von *Forest Law*. Die Vermittlungsfunktion, die der Tisch und vor allem die Tischfläche einnimmt, wird medial jedoch anders realisiert. Sie erfährt eine Reorientierung; ein Kippen von der horizontalen zur vertikalen Blickachse, wie ich sie eingangs mit dem Begriff der *flatbed picture plane* angedeutet habe. Während die Betrachter_innen bei *Forest Law* ihren Blick auf eine tatsächliche Tischplatte senken, richten sie ihn bei *The Bombing of Rafah* frontal auf eine an der Wand hängenden Screen. Mit diesem Perspektivwechsel verbindet sich jedoch nur formal eine Neudisposition in der Betrachtung. Denn wenn der Tisch als Arbeitsoberfläche mit der Praxis und der Produktion verbunden ist, so ist der Screen bzw. das horizontal zu betrachtende Display Medium der Rezeption. Diese Disposition schreibt sich in die Tradition der Dispositive von Fenster (Durchsicht, Vermittlung, Transparenz) und Tisch (Operativität, Materialität, Handlung) ein, die ich an dieser Stelle nur andeuten kann. Gleichzeitig weisen zeitgenössische Displaytypen wie Laptops und Tablets sowie die Metaphorik des Computerdesktop darauf hin, dass diese beiden Modi zunehmend konvergieren.⁹⁷ Darauf deutet auch deren Gebrauch in *Forest Law* und *The Bombing of Rafah* hin, da beide Arbeiten die konventionelle Zuordnung von Produktions- und Rezeptionsebene genau über Kreuz stellen. Dies bewirkt, dass sich in beiden Fällen produktions- und rezeptionsästhetische Effekte ineinanderschieben, um als eine Ästhetik der Praxeologie, der künstlerischen Forschung, zu fungieren: Die Tischplatte als Display (Biemann) dreht sich zum Videobild als Operationstisch (Forensic Architecture), der nicht nur visuell, sondern auch auditiv als Methodenprotokoll, als Medium des Vollzugs bespielt wird.

⁹⁶ Foucault 2015: 13.

⁹⁷ Vgl. de Rosa/Strauven 2020: 232–236.

Anders als beim Standardisieren von Theorien, so Star und Griesemer, vergrößert das „Betonen des Wie und nicht des Was oder Warum“⁹⁸, das Methoden und Protokolle leisten, den Wirkradius und sichere durch diesen „Überschneidungscharakter“⁹⁹ den Austausch potenziell und real im Streit befindlicher Welten. Die im Video hörbare Kommentierung und Absicherung durch immer mehr Material zeugt auch von der „Schwierigkeit, Methoden zu propagieren“¹⁰⁰ und in den divergierenden Feldern Anerkennung zu gewinnen. Diese Felder sollen in den Videoarbeiten von Forensic Architecture trotz heterogener Interessen miteinander – wenn auch nur virtuell – in kooperative Verweisungsbeziehungen treten. In diesem exponierten Methodenprotokoll umfassen die sich im Streit befindenden Welten daher *nicht* die eigentlichen Konfliktparteien in Gaza, als vielmehr die wissensökologische Umgebung der Rekonstruktion, die sich aus Recht, Kunst, Politik, Wissenschaft und Massenmedien zusammensetzt.

Anna Polze (Bochum)

4. **Forest Law als Grenzobjekt: Denkversuch zu einem dynamischen Exponat im Anschluss an Star/Griesemer**

Der letzte Beitrag diskutiert am Beispiel des Videoessays *Forest Law* (Abb. 5) die Frage, wie audiovisuelle Konfigurationen im Ausstellungsraum ‚Grenzobjekte‘ bilden. Ich möchte dabei vorschlagen, dass ein Denken filmischer Exponate als Grenzobjekte nicht nur dazu führt, diese als expositorische ‚Displays‘ der Wissensvermittlung zu verstehen. Vielmehr geraten sie entlang ihrer relationalen und relationierenden Dimensionen in einem ganz grundsätzlichen Sinne als dynamische, sinnlich-intelligible Anordnungen in den Blick, in denen sich Verbindungen zwischen Menschen, Dingen, Apparaturen, Bildern und Diskursen sowie zwischen unterschiedlichen Orten und Zeitlichkeiten realisieren.

217

⁹⁸ Star/Griesemer 2017: 103.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.



Abb. 5: Ausstellungsansicht der Installation Forest Law (Foto: Ursula Biemann 2021)

In der medienphilosophisch geöffneten Lektüre von Star und Griesemer, wie ich sie im Folgenden erprobe, werden Grenzen also im Wesentlichen als Relationen verstanden, die im Sinne einer Intra-Aktion oder eines ästhetischen *„cutting together-apart“* konstitutiver Bestandteil verschiedener medientechnischer Operationen sind.¹⁰¹ Diese verbindenden und beziehungsstiftenden Potenziale von Grenzobjekten, die ich als Perspektive gegenüber den konflikthaftern Aspekten favorisiere, findet sich in verschiedenen Formulierungen bei Star. Grenzen sind im Kontext ihrer Theorie der Grenzobjekte niemals bloß Ränder, Peripherien oder gar Unvereinbarkeitszonen, sondern etablieren geteilte und gemeinsame Räume, in denen aufgrund der Performanzen unterschiedlicher Akteure Neues entsteht, wenn sich Verbindungen realisieren.¹⁰² In diesem Sinne verweist das Konzept der Grenzobjekte bereits auf eine dynamische Artefaktizität – auf hybride Exponate, die als

¹⁰¹ Der inzwischen im medienphilosophischen Diskurs fest verankerte Neologismus der ‚Intra-Aktion‘ stammt aus der Theorie des ‚Agentiellen Realismus‘ der Physikerin und Philosophin Karen Barad, und insbesondere ihrer Auseinandersetzung mit der Teilchenphysik Niels Bohrs. Die onto-epistemischen Intra-Aktionen von Materialien oder Apparaten bewirken nach Barad sogenannte ‚agentielle Schnitte‘. Diese sind keine absoluten Trennungen, sondern beschreiben vielmehr ein existenzielles, wechselseitig aufeinander bezogenes Zusammenwirken nur heuristisch oder formal getrennter Entitäten; vgl. Barad 2014: 168–187.

¹⁰² Vgl. Star 2017a: 214.

ästhetische Objekte auch einen Eigensinn haben. Es handelt sich mithin um „Gegenstände, die von Menschen erzeugt, gehandhabt und verändert werden“¹⁰³, die aber zugleich daran mitwirken, sich selbst zu erzeugen. Diese besondere Agentialität, so die übergeordnete These unseres Beitrags, lässt sich in einer ästhetischen Situation wie der Ausstellung besonders gut beobachten, weil sie grundsätzlich ereignisoffen ist und auf der Performanz von Materialien und Medien basiert.¹⁰⁴ Dass es diese Perspektive einer dynamischen Artefaktizität im Überkreuzungspunkt von Wissen und Erfahrung sowie von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur_innen ist, die das Konzept der Grenzobjekte nach Star/Griesemer für die Medienanalyse be-reithalten kann, möchte ich im Folgenden skizzieren.

4.1 Annäherung: Expositorische Displays als ‚Grenzobjekte‘

Beginnen wir beim Offensichtlichen: Vor dem Hintergrund der bereits beschriebenen Merkmale von Grenzobjekten können expositorische Displays grundsätzlich als Grenzobjekte verstanden werden, insofern sie Objekte sind, die operative Grenzen als Kontaktzonen unterschiedlicher Personen(-gruppen), Materialien, Bilder und Begriffe organisieren. Die dynamischen Anordnungen, die dabei entstehen, erlauben es unterschiedlichen sozialen Akteur_innen mit je spezifischen Anliegen und Wissenshorizonten, direkt oder indirekt zu kooperieren – beispielsweise Kurator_innen, Wissenschaftler_innen, Künstler_innen, Aktivist_innen und Ausstellungsbesucher_innen, wie im Fall von *Enter the Void*.¹⁰⁵ Expositorische Displays fungieren dabei als metastabile Konfigurationen: Sie bilden differenzierte und ihrerseits differenzierende Medienanordnungen, die Referenzen bereitstellen, ohne wiederum Bedeutung oder Gebrauch final festzuschreiben. In den Worten von Star/Griesemer sind sie „plastisch genug“, um sich an lokale Bedürfnisse und Einschränkungen anzupassen, und zugleich „robust genug“, um in unterschiedlichen Situationen und an verschiedenen Orten „eine gemeinsame Identität“¹⁰⁶ zu erhalten. Displays eröffnen in Ausstellungen aber nicht nur Kooperationsmöglichkeiten für eine situative Nutzer_innenschaft. Sie schaffen auch visuelle und akustische (mitunter auch taktile) Erfahrungszonen, die den Ausstellungsraum als empirischen Ort entgrenzen und erweitern.¹⁰⁷ Displays sind immer auch ein Fenster zur Welt, zu einem ‚da draußen‘, einem ‚damals‘ oder einem ‚anderorts‘ – mitunter auch zu

¹⁰³ Lueger/Froschauer 2018: 581.

¹⁰⁴ Vgl. Maria Brannys' Überlegungen zur Ausstellung.

¹⁰⁵ Vgl. Anna Polzes Überlegungen zur Montagefläche als Kooperationsmedium im Rahmen der künstlerischen Praxis von Forensic Architecture und in der Ausstellung *Enter the Void*.

¹⁰⁶ Star 2017b: 141; Maria Brannys hat bereits auf die Nähe der Grenzobjekte zu Bruno Latours *immutable mobiles* verwiesen, die sich in derartigen Formulierungen von Star/Griesemer zeigt.

¹⁰⁷ Man denke beispielsweise an digital-mediale Interface wie Touchscreens, in denen sich audiovisuelle und taktile Medialität auf der sensiblen Nutzungsoberfläche verschränken. Gerade in zeitgenössischen Ausstellungen tauchen solche Mediendispositive zunehmend auf.

imaginären Welten. Nichtzuletzt sind sie sinnliche Konfigurationen: Vor Displays werden Nutzer_innen zu Rezipient_innen, die mit ästhetischen Formationen in Austausch treten.¹⁰⁸

Information in Erfahrung zu transformieren, ließe sich mitunter als die zentrale Operation von (expositorischen) Displays bestimmen.¹⁰⁹ Denn auf Screens und Projektionsflächen werden zunächst abstrakte Daten in sinnliche Phänomene überführt und somit zur Wahrnehmung gebracht.¹¹⁰ Insbesondere elektronische und digitalmediale Displays vermitteln dabei auch zwischen einem medientechnischen ‚Innen‘ und einem sicht- oder hörbaren ‚Außen‘, zwischen Ober- und zumeist unsichtbaren Unterflächen.¹¹¹ Sie sind Relationsphänomene, die sich entlang der Grenze einer unsichtbaren informationstechnischen Anordnung der Daten und ihrer vordergründigen, phänomenalen Sichtbarkeit realisieren. Die prinzipielle Offenheit sinnlichen Erlebens geht dabei mit materiell-medialen Determinismen Hand in Hand. Die Bindung an medientechnische Dispositive und Formate (zum Beispiel in der Videoinstallation an einen Projektor oder Monitor) sorgt in ihrer ‚Robustheit‘ dafür, dass nicht nur rein ereignishafte oder gänzlich ephemere Erfahrungsmomente entstehen, sondern in Raum und Zeit verhaftete Gegenstände – wie auch Exponate, die ihren Ort mit den Schauen wechseln können. Ein technisches Anforderungsskript realisiert dabei die Präsentationsform – im Falle von *Forest Law* eine digitale Bewegtbildpräsentation auf zwei Kanälen mit Ton –, die sich in der Mainzer Kunsthalle ebenso wie an beliebigen anderen Orten installieren lässt. Es scheinen so gesehen weniger die Darstellungsmedien zu sein, die als Grenzobjekte fungieren, als vielmehr die technischen Bilder selbst, indem sie situativ „in einer lokalen Anwendung präzisiert [werden]“^{112,113}

Technische Bilder als Grenzobjekte zu theoretisieren, ist eine Möglichkeit, die Star/Griesemer nicht gesondert erwähnen, während sie im Kontext ästhetisch-

¹⁰⁸ Dieser Austausch ließe sich durchaus als eine Form der ‚Kooperation‘ beschreiben, die allerdings nicht auf Fragen von Information oder Gebrauch zu reduzieren ist. Denn aus einer medienästhetischen Perspektive widerstreben audiovisuelle Gegenstände einem rein instrumentellen Verständnis – auch dann, wenn sie als Wissensmedien genutzt oder inszeniert werden. Hier greift der medientheoretische Grundsatz von der Transparenz und Opazität des Medialen, die besonders für Bildmedien immer wieder zitiert wird, um den visuellen Eigensinn gegenüber einer darstellenden Vermittlungsfunktion stark zu machen. Gemäß Andreas Ziemann sind Medien *opak* und *tendieren* zur Transparenz; vgl. Ziemann 2019: XIV. Zur Debatte um Materialität und Bildlichkeit; vgl. u.a. Finke/Halawa 2013.

¹⁰⁹ Zur Theorie, Geschichte und Phänomenologie expositorischer Displays vgl. unter anderem den Sammelband *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen* (Frohne/Haberer/Urban 2019).

¹¹⁰ Dies gilt besonders für die Bildphänomene der digitalen Medienkultur, insofern eine ‚Darstellung‘ im Kontext algorithmisch strukturierter Medien zunächst ganz allgemein die Visualisierung von Codes oder Daten bezeichnen kann.

¹¹¹ Vgl. dazu auch die Differenzierung digitaler Bilder in Ober- und Unterfläche (*surface* und *subface*), wie Frieder Nake (2017: 47) sie vorgeschlagen hat.

¹¹² Gießmann/ Schüttpelz 2015: 17.

¹¹³ Zum Konzept der technischen Bilder vgl. Flusser (2000) sowie im Anschluss an Flusser insb. Bredekamp/Schneider/Dünel 2008.

epistemischer „Grenzarbeit“¹¹⁴ auf der Hand liegt. Der Gedanke führt nicht zuletzt dazu, die Displays audiovisueller Exponate als *Interfaces* zu verstehen. Dies verweist wiederum auf die Notwendigkeit eines medienästhetischen Ansatzes. Denn Interfaces sind über die *Qualität* der Beziehung zu bestimmen, die sie organisieren und nicht einfach über den bloßen Umstand, dass sie Beziehungen stiften.¹¹⁵ Als dynamische Exponate wären expositorische Displays wie die Projektionsfläche von *Forest Law* demnach prinzipiell mögliche Grenzobjekte, die auf Operationen der Differenzierung und Relationierung basieren. Ließe sich in diesem Sinne aber nicht jedes audiovisuelle Artefakt, wenn nicht gar jedes Medienphänomen als Grenzobjekt bezeichnen? Um Stars Ansatz nicht unmittelbar einer solchen Generalisierung preiszugeben, will ich im Folgenden noch einmal auf die Definition der Grenzobjekte zurückkommen und dabei auf jene spezifischen Relationen oder ‚Kooperationen‘ eingehen, die mir für das Denken einer künstlerisch-forschenden Medienarbeit wie *Forest Law* als Grenzobjekt bedeutsam erscheinen.

4.2 Arbeitsarrangements oder: die dynamische Artefaktizität der Grenzobjekte

Mit dem Text „This is Not a Boundary Object“ reagierte Star 2010 auf das vitale Interesse an ihrem Konzept und unterzog es zugleich einer retrospektiven Schärfung.¹¹⁶ Angesichts der wiederholten Frage, was eigentlich *kein* Grenzobjekt sei, kommt Star in diesem Text noch einmal auf die zentralen Merkmale von Grenzobjekten zu sprechen. Vor allem drei Aspekte scheinen mir im Hinblick auf den Videoessay *Forest Law* und seine installative Präsentation im Rahmen von *Enter the Void* zentral: Erstens betont Star, dass Grenzobjekte als Medien der Kooperation dezidiert nicht normativ funktionieren. Vielmehr bilden sie offene Anordnungen, die vielfältige Be-/Deutungen und Nutzungsformen zulassen. Das Grenzobjekt tritt als eine Art Vermittlungsagent auf, der es unterschiedlichen Akteur_innen ermöglicht, „ohne Konsens“¹¹⁷ zu interagieren. Wie eingangs angedeutet, wären die ‚Grenzen‘ von Grenzobjekten in diesem Sinne immer auch als Verbindungs- und Kontaktzonen – als Relationen – denkbar. Zweitens sind Grenzobjekte stets materialisiert; sie sind „aus mehr oder weniger strukturierter Materie zusammengesetzt“¹¹⁸. Dieser Aspekt bedeutet wiederum nicht, dass wir ausschließlich von physischen Entitäten auszugehen hätten, wenn wir nach Grenzobjekten fragen. Wie Star selbst anmerkt, können auch rein theoretische ‚Artefakte‘ als Grenzobjekt verstanden oder genutzt

¹¹⁴ Bergermann/Hanke 2017: 124.

¹¹⁵ So schreibt der Medientheoretiker Branden Hookway (2014: 4): “[The] interface is [...] *a form of relation*. This is to say that what is most essential to a description of the interface lies not in the qualities of an entity or in lineages of devices or technologies, but rather in *the qualities of relation between entities*” (Keine Hervorhebungen im Original).

¹¹⁶ Vgl. Star 2017a: 213–229.

¹¹⁷ Ebd.: 214.

¹¹⁸ Ebd.

werden. Die Materialität des Grenzobjekts basiert jedoch auf einem materialisierenden Gebrauch; auf „Handlungen“ und weniger auf „vorgefertigter Materie oder Dinghaftigkeit“¹¹⁹. Dies macht deutlich, dass Grenzobjekte weniger materialisiert sind, als vielmehr formatiert. Das Grenzobjekt bildet also eine Form beziehungsweise *ist* eine Formation.¹²⁰ Ein Grenzobjekt ist demnach weniger Inhalt als vielmehr ein Modus, der Inhalte relativ stabil und prinzipiell dynamisch hält.¹²¹ Drittens sind Grenzobjekte praxeologisch fundiert. Sie sind Resultat, Dokument und „Material des Handelns“¹²² und damit Dreh- und Angelpunkte von ganz unterschiedlichen Interaktionen. Dabei bleiben sie einerseits an ein Trägermedium gebunden, vor allem aber an einen Gebrauch, der dieses definiert.¹²³ Star spricht in diesem Kontext auch von einem „pragmatischen“ oder „informatischen“ Objektverständnis: Ein Grenzobjekt ist „etwas, gegenüber und mit dem [...] Menschen handeln“¹²⁴ und das zwischen verschiedenen Gruppen oszilliert.

Aus diesen drei Merkmalen von Grenzobjekten – Metastabilität, Formatierung und Handlungsbezug – wird ersichtlich, warum Star sich in ihrem entscheidet, einen weiteren Begriff einzuführen: den des *Arbeitsarrangements*.¹²⁵ Gemäß dem englischen *arrangement* lassen sich darunter einerseits sowohl Arrangements der Arbeit („*work arrangements*“) als auch *arbeitende* Arrangements („*working arrangements*“¹²⁶) verstehen. Als französisches Lehnwort steht ‚*arrangement*‘ wiederum auch ohne sein Bestimmungswort für ‚Anordnung‘ oder ‚Zusammenstellung‘ und verweist damit auf die offene Geschlossenheit (oder geschlossene Offenheit) der Grenzobjekte.¹²⁷ Dies impliziert eine dynamische Artefaktizität, die auch Brücken zu den Gegenständen kunstästhetischer Milieus schlägt – besonders zu jenen Konfigurationen, die gegenwärtig unter dem ‚*epistemic turn*‘ der Künste im Kontext künstlerischer Forschung firmieren.¹²⁸ Insofern beide eine Anordnung bezeichnen, lässt sich das

¹¹⁹ Ebd.: 215.

¹²⁰ Hierin erinnert Stars Konzept an Adornos Verständnis der Essay-Form, die einerseits als Form erkennbar ist, aber als solche nicht autonom wird, sondern kontextabhängig (und damit in Bezug auf Wahrnehmung und Bedeutung relativ) bleibt; vgl. Adorno (1958).

¹²¹ Diese Metastabilität oder dynamische Artefaktizität bietet erneut Anschlüsse an rezente Interfacetheorien wie die von Hookway 2014.

¹²² Star 2017a: 214.

¹²³ Star spricht auch von „Konventionen“ und führt als Beispiele die Formatspezifika des haptischen Buches (Text zwischen zwei Buchdeckeln) und die informationstechnische Infrastruktur der Website an, die auf bestimmten elektronischen Notwendigkeiten basiert; vgl. ebd. 215.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.: 224.

¹²⁶ Ebd., Anmerkung des Übersetzers.

¹²⁷ Vgl. hierzu erneut Maria Brannys' Überlegungen sowie meine abschließenden Gedanken zur diagrammatischen Medialität von Grenzobjekten.

¹²⁸ Zum ‚*epistemic turn*‘ vgl. Holert 2020: Tom Holert versteht die epistemische Wende der Künste vor allem in Bezug auf die gesellschaftlichen Systeme von Politik und Wirtschaft.

Arrangement auch mit dem Konzept der *Montage* in Verbindung bringen, die Operationen des Zusammenfügens in bildender Kunst, Literatur, Fotografie und Film bezeichnet. Mit dem Begriff stehen also schöpferische, sinnlich erfahrbare Konfigurationen im Raum, welche die „Informationsbedürfnisse“¹²⁹, die Star und Griesemer den Grenzobjekten zuallererst zugewiesen haben, queren und erweitern. Diese Dimension der Grenzobjekte, ihr ästhetisches Potenzial, will ich im Folgenden am Beispiel von *Forest Law* weiter entfalten. Dabei interessiert mich vor allem die kollaborative, unterschiedliche Akteur_innen verbindende Medienpraxis an der Schnittstelle von Kunst und Dokumentarismus bzw. Gestaltung und Empirie, die den Videoessay als exponierbaren und referenzierbaren Gegenstand von Wissen und Erfahrung hervorbringt. Die Arbeit oder ‚Kollaboration‘, um die es somit geht, bezeichnet dabei nicht nur das Zusammenwirken von menschlichen Akteur_innen. Den vorangegangenen Darlegungen entsprechend gilt es vielmehr, das Montieren oder Arrangieren von Bildern, Diskursen, Körpern, Zeichen und technischen Agenturen als eine zahlreiche Agentialitäten umfassende „Politik des Materials“¹³⁰ zu denken, aus welcher ‚der Film‘, ‚das Exponat‘ oder ‚das Kunstwerk‘ erst resultieren.¹³¹

4.3 Das mediale Gefüge von *Forest Law*

Der Videoessay *Forest Law* wurde im Rahmen von *Enter the Void* als Zweikanal-Videoinstallation in einem eigenen, zur Ausstellungsfläche hin aber nicht gänzlich abgeschlossenen Raum präsentiert.¹³² Bei der Arbeit handelt es sich um ein intermediales Arrangement, das sich als dokumentarisch-fiktionale Form zwischen Bild, Ton und Text über unterschiedliche Räume, Zeiten und Institutionen erstreckt und dabei verschiedene Akteur_innen verbindet. Thema der Arbeit ist der ecuadorianische Regenwald als ein lebendiges Milieu, dessen ökologisches Gleichgewicht seit geraumer Zeit durch die Mineralförderung globaler Konzerne tiefgreifender Transformation und Zerstörung ausgesetzt ist.¹³³ So liegen *Forest Law* mehrere Rechtsfälle

Dieter Mersch diskutiert künstlerische Forschungspraxis vor allem als „Auseinandersetzung mit akademischer Forschung“, wobei er zugleich fordert, künstlerische Wissenspraxis habe sich von ebenjener zu emanzipieren; vgl. Mersch 2020: 6–8.

¹²⁹ Star 2017a: 215.

¹³⁰ Vgl. Witzgall 2014.

¹³¹ Eine Herausforderung, Stars Grenzobjekte medienästhetisch zu lesen, läge nicht zuletzt darin, die latent anthropozentrische Fokussierung ihres Praxisbegriffs auf menschliche Akteur_innen und Akteursnetzwerke aufzubrechen und ihr Konzept um eine Politik der Dinge oder des Materials zu erweitern. Zentrale Begriffe wie ‚Arbeit‘, ‚Handlung‘ und auch ‚Akteur_in‘ wären dabei neu zu fassen.

¹³² Vgl. <https://www.kunsthalle-mainz.de/de/exhibitions/archive/25> und auch den Ausstellungsplan im Beitrag von Maria Brannys.

¹³³ Vgl. das Ausstellungs-Booklet zu *Enter the Void*. Kunsthalle Mainz 2020: 9.

zugrunde, „die den Wald als juristische Person, vertreten durch seine menschlichen Bewohner*innen, vor Gericht gebracht haben.“¹³⁴



Abb. 6: Ausstellungsansicht der Installation *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021)

Film und Installation sind dabei nur ein Teil eines medialen Gefüges kollektiver Autor_innenschaft, wobei sich die Schweizer Künstlerin Ursula Biemann und der portugiesische Architekt Paulo Tavares namentlich verantwortlich zeichnen. Neben der Projektion, die zwei asynchrone, durch eine gemeinsame Tonspur verbundene Filmbilder umfasst (Abb. 6), gehören zu *Forest Law* unter anderem eine Buchpublikation sowie eine Reihe weiterer Exponate, die *Enter the Void* den Besucher_innen im gleichen Raum präsentiert.¹³⁵ Auf einem Tisch fanden sich zum Beispiel kleine Dosen mit Bodenproben, Texte und kartografische Ansichten der Region. „Als lose Collage“ angeordnet, sollen diese „Dokumente“ den Kurator_innen zufolge vor allem dazu dienen, „Einblicke in den Entstehungsprozess des Werkes“¹³⁶ zu geben. Trotz der Dispersion der Arbeit in unterschiedliche Medien und Materialitäten will ich mich hier auf die audiovisuelle Konfiguration des künstlerischen Forschungsprojekts konzentrieren. Den Videoessay bzw. die Installation verstehe ich wie gesagt als zentralen referenzierungsfähigen Gegenstand des Projekts; als Grenzobjekt und

¹³⁴ Die zentralen Akteur_innen der Rechtsfälle, die auch im Film auftreten, sind die Sarayaku, die Bewohner_innen eines Kichwa-Dorfes am Rio Bobonaza in Amazonien, Ecuador. Sie bestritten auch den Präzedenzfall vor Gericht, in dem der Wald repräsentiert durch seine Bewohner_innen als Kläger gegen seine Zerstörung auftrat; vgl. ebd.

¹³⁵ Vgl. <https://www.geobodies.org/books-and-texts/forest-law> (03.01.2022)

¹³⁶ Kunsthalle Mainz 2020: 9.

als Arbeitsarrangement der künstlerisch-forschenden Praxis, der diese Arbeit ebenso dokumentiert, wie er sie im Ausstellungsraum für die Besucher_innen aktualisiert.¹³⁷



Abb. 7: Still aus *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021)



Abb. 8: Still aus *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021)

¹³⁷ Zur Ästhetik der Installation, auf die ich hier nur am äußersten Rande zu sprechen komme, vgl. Rebentisch 2003.

In einem 38-minütigen Loop auf zwei Screens präsentiert, eröffnet *Forest Law* den Zuschauer_innen ein Prisma von Bildern (digital, HD) und Tönen, die den aufgerufenen Kontext frei referenzieren. Meditative, teilweise retardierte Ansichten des amazonischen Dschungels verbinden sich mit dokumentarischen Sequenzen, in denen lokale Aktivist_innen vor der Kamera von ihrem Leben im Wald und der Bedrohung dieses Milieus berichten (Abb. 7). Zudem beobachtet die Kamera weitestgehend unkommentiert Szenen naturkundlicher Feldforschung. Beispielsweise werden Bodenproben genommen und an einem im Wald installierten Labortisch untersucht (Abb. 8). Diese Einstellungen sind im Videoessay zu einem dynamischen, offenen Arrangement verbunden, das in die atmosphärische Tonkulisse des Waldes – Blätterrauschen, Vögel und Tiere – und gesprochenem Wort eingebettet ist. Auf sprachlicher Ebene überlagern sich faktuale und fiktionale Elemente zu einer hybriden Erzählung. Auch in seinen Bildern verwebt *Forest Law* Information und Erfahrung miteinander. Obgleich vielfach auf den gegenwartshistorischen und politischen Kontext der Arbeit verwiesen wird, öffnet sich zuallererst ein sinnlicher Erfahrungsraum von durchaus immersiver Qualität. Anders als es der Ausstellungskatalog der Mainzer Kunsthalle impliziert, ist der Kunstwerk-Status von *Forest Law* in meinen Augen dennoch durchaus diskussionswürdig – denn zumindest handelt es sich offenbar nicht um ein Kunstwerk, das sich emphatisch als solches geriert. Vielmehr instanziiert die Installation eine ambivalente und dezentrale Ästhetik, die die monumentale Dinghaftigkeit von Kunstwerk und Exponat ebenso unterwandert wie das klassische orts- und situationsgebundene Format der Filmvorführung.¹³⁸

Trotz seiner ästhetischen Eindrücklichkeit präsentiert *Forest Law* sich also permanent als metastabile Form – als mehr oder weniger loses Arrangement aus Bildern und Tönen, das trotz seiner bewussten Inszenierung bedeutungs offen und polyphon bleibt. Im Anschluss an Adornos Charakterisierung der Essayform errichtet *Forest Law* eher ein „Kraftfeld“¹³⁹ aus diskreten Elementen (Abb. 9). Aufgrund der iterativen Präsentation als Loop betritt man die Arbeit beispielsweise zu einem mehr oder weniger kontingenten Zeitpunkt und verlässt sie auch nicht notwendigerweise am Ende des Films. Während man vor der Projektion verweilt, kann es sein, dass weitere Besucher_innen den Raum betreten, ihn durchqueren, Platz nehmen und wieder aufstehen, reden oder die erläuternden Materialien am Leuchttisch studieren.¹⁴⁰ Als derart offene Anordnung lässt *Forest Law* ein dynamisches Betrachten und ein wenig normativ strukturiertes Erleben zu. Nicht zuletzt stellen sich aber Staunen und sinnlicher Genuss angesichts der Schönheit der Bilder und Töne ein. Damit ist

¹³⁸ Vgl. hierzu auch das Konzept einer ‚migrational aesthetics‘ an der Schnittstelle von Kino und Museum; Pantenburg 2010.

¹³⁹ Adorno 1958: 22.

¹⁴⁰ Eine vergleichsweise lange Lesezeit erfordert dabei besonders die aufgeschlagene Ausgabe des Naturvertrags des französischen Philosophen Michel Serres; vgl. Serres 2015.

Forest Law nicht nur eine dokumentarische Form, sondern inszeniert zumindest momenthaft kontemplative Situationen, die an das Projekt einer ökologischen Naturästhetik Anschluss nehmen.¹⁴¹



Abb. 9: Ausstellungsansicht der Installation *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021)

Zugleich ist *Forest Law* das Dokument einer künstlerischen Forschungspraxis, die auf vielfältigen Kooperationen und Zusammenschlüssen basiert – ein Umstand, der in Form von Texten, Bildern und Artefakten explizit mit ausgestellt wird. Unabhängig von Gegenstand und Präsentationsform eröffnet auch schon die filmwissenschaftliche Bestimmung des Videoessays Bezüge zum Konzept der Grenzobjekte und zu Stars Begriff des Arbeitsarrangements als einer Konfiguration, die auf Intermedialität und der Konvergenz ästhetischer und epistemischer Anliegen basiert. Unter dem Begriff des Videoessays werden gemeinhin mediale Konfigurationen verstanden, die sich zur Erforschung oder Analyse eines gewählten Gegenstands audiovisueller Verfahren bedienen. Der Videoessay ist demnach eine ästhetische Form der Analyse, die nicht mehr allein den geschriebenen Text verwendet, sondern den zu analysierenden Gegenstand mit und in Bildern (und Tönen)

¹⁴¹ Zur ökologischen Naturästhetik vgl. insb. Böhme (1989) und Seel (1991).

erfasst. Als Medium, in dem sich theoretische und künstlerische Anliegen verschränken, basieren Videoessays häufig auf Kooperationen.¹⁴² Im Fall von *Forest Law* umfasst diese Kooperation einerseits die konkrete, praktische und institutionsübergreifende Zusammenarbeit verschiedener Akteur_innen (Wissenschaftler_innen, Aktivist_innen, Künstler_innen und Rezipient_innen), wie Star/Griesemer sie mit dem Begriff der ‚institutionellen Ökologie‘ im Sinn hatten.¹⁴³ Innerhalb dieser institutionellen Ökologie fungieren Videoessay und Installation als gemeinsames Artefakt der beteiligten Akteur_innen, das nicht zuletzt dazu dient, den Ausstellungsbesucher_innen ihre Kooperation näher zu bringen. *Forest Law* bildet im Kontext von *Enter the Void* eine geteilte und teilbare Referenz; eine sinnlich-intelligible Anordnung, durch die die Arbeit der unterschiedlichen beteiligten Akteur_innen für die Teilöffentlichkeit des Museums „sichtbar, lesbar“ und „zugänglich“¹⁴⁴ gemacht wird. So verbindet sie auch Produzent_innen und Rezipient_innen, ist also ein Grenzobjekt, das zwischen ihren ‚Welten‘ vermittelt.

Die Kooperationen, auf denen *Forest Law* basiert, umfassen aber auch materiale und mediale Kooperationen – Kooperationen also, die nicht im engeren Sinne sozial oder überhaupt menschlich sind. Denn es sind nicht zuletzt die Interdependenzen unterschiedlicher *natur-kultureller* Milieus sowie der verschiedenen ‚Existenzweisen‘ und Wahrnehmungsformen zwischen Natur und Kultur, Mensch und Umwelt oder Mensch und Technik, die die Ästhetik von *Forest Law* auf visueller, akustischer und theoretisch-konzeptueller Ebene prägen.¹⁴⁵ Die sinnfällige Anschaulichkeit der Objekte, Materialien und Prozesse basiert entscheidend auf der Konfrontation und Erweiterung des menschlichen Wahrnehmungsvermögens mittels medialer Agenturen und der technischen Aufnahme- und Präsentationstechnik.¹⁴⁶ In Form von summenden Projektoren und durch im Bild sichtbare Kameras wird die Agentialität derselben für die medienästhetische Anordnung immer wieder ins Bewusstsein gerufen. Im Sinne meines Eingangsarguments liegt das Wirkprinzip von Videoessay und Installation dabei weniger im Erzeugen von Brüchen oder Oppositionen, sondern darin, die Grenzen zwischen diesen Milieus als Relationen zu aktivieren, also technische und organische Körper zu einem medialen Gefüge zu verbinden.

Um einen Begriff zeitgenössischer Medienphilosophie aufzurufen, könnte man sagen, dass dem Forschen im Medium des Films, wie es der Videoessay *Forest Law*

¹⁴² Ursula Biemann spricht in einem Interview mit der Kuratorin Lina Louisa Krämer von diesen Kooperationen. Vgl. Kunsthalle Mainz 2020: Handreichung *Gespräche/Interviews*.

¹⁴³ Vgl. Star/Griesemer 2017.

¹⁴⁴ Gießmann/Taha 2017: 34.

¹⁴⁵ Zur ‚Naturkultur‘ als ein Synthesekonzept, das die Interdependenz von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ auf begrifflicher wie faktischer Ebene anerkennt vgl. Haraway 2003 und Latour 2008. Zum Konzept der Existenzweisen im Sinne einer pluralen Ontologie vgl. Souriau 2009.

¹⁴⁶ Zum Konzept der Agentur als medienphilosophischer Grundbegriff vgl. Engell 2010.

unternimmt, prinzipiell eine „anthropomediale“¹⁴⁷ Relation eignet. In Produktion wie Rezeption werden demnach Menschliches und Mediales verwoben.¹⁴⁸ Es eröffnet sich dabei ein „kinematografisch[r] Denkraum“ bzw. ein „mediales Denken“¹⁴⁹, das einerseits auf der Interdependenz von Sinnlichem und Intelligiblem und andererseits auf der Verschränkung des Menschlichen mit dem Technischen gründet. Damit rücken nicht nur Kooperationen in den Blick, die sich entlang oder vermittelt durch Dinge vollziehen, wenn diese als Medien fungieren, vielmehr ergibt sich aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher performanter Materialitäten eine ‚kooperative Medialität‘. Wenn Star bemerkt, dass Grenzobjekte als Kooperationsmedien unsere Verständnisweisen von Selbst und Anderem bzw. unsere „Erfahrungen von Hier und Dort“ auf produktive Weise irritieren, und dass sie die „Fiktion eines Zentrums“¹⁵⁰ unterwandern, dann wäre vor diesem Hintergrund auch nach dem dezentrierenden Potenzial zu fragen, das eine medienästhetische Konfiguration wie die Installation *Forest Law* für ihre Betrachter_innen bereithält.

4.4 Medien/werden: Diagrammatische Relationen

Vielfach wurde hier von Sinnlichem und Intelligiblem gesprochen, also von dem, was sichtbar bzw. wahrnehmbar ist, und von dem, was sagbar bzw. lesbar oder intellektuell begreifbar ist. Man könnte sagen, dass die epistemisch-ästhetische Doppelstruktur der Grenzobjekte, die wir entlang der Ausstellung, anhand der künstlerischen Forschungsanordnungen von Forensic Architecture oder am Beispiel von *Forest Law* diskutiert haben, auf einer diagrammatischen Medialität basiert, die beide Pole beinhaltet und in Spannung hält.¹⁵¹ Ausstellungspläne, kartografische Ansichten und verteilte, intermediale Schauanordnungen sind demnach Objekte, die zwischen Sinn und Sinnlichkeit oszillieren.¹⁵² Sie eröffnen Dimensionen der Sinnfälligkeit, die nicht ausschließlich zum Bereich des Wissens oder der Erfahrung gehören. Wie der Medienwissenschaftler Christoph Ernst betont, ist das Diagrammatische ein Modus, der derart epistemologische und ästhetische Qualitäten

¹⁴⁷ Zum Begriff der Medienanthropologie bzw. dem Konzept ‚anthropomedialer Relationen‘ vgl. Voss 2010. Der Einsatz medienanthropologischer Forschung, um den es mir hier geht, lässt sich in der These einer „Existenz bildende[n] Verschränkung von Mensch und Medium“ fixieren, die anthropozentrischen Verkürzungen ebenso wie technizistischen Ansätzen und ihrem technischen Apriori entgeht. Anthropomediale Relationen sind Beziehungen, die „von ihren Emergenzeffekten her betrachtet [werden]“ und damit „per se poetisch“ sind; Voss 2010: 171.

¹⁴⁸ Vgl. Adorno 1958.

¹⁴⁹ Voss 2010: 174–176.

¹⁵⁰ Vgl. Star 2017a: 214.

¹⁵¹ Zum Konzept vgl. u.a.: Bauer/Ernst 2010.

¹⁵² Transparenz ist eine Fähigkeit des Medialen, durchscheinend und vermittelnd zu werden und z.B. Bedeutung zu mediieren. Von Opazität ist in einem medienphilosophischen Sinne dann zu sprechen, wenn die Form der medialen Vermittlung – ihr Material, ihre Technizität oder die Struktur ihrer Disposition – selbst zum Thema bzw. Gegenstand der Wahrnehmung wird. Zu Transparenz und Opazität als Grundzüge des Medialen vgl. u.a. Ziemann 2019, Vorwort: XIV.

verbindet.¹⁵³ Besonders audiovisuelle Medien, so Ernst weiter, würden diese Modalität aufgreifen, reflektieren und fortschreiben. Im Anschluss daran will ich zum Schluss noch einmal auf den Zusammenhang zwischen Grenzobjekten und diagrammatisch organisierten (Bild-)Medien zu sprechen kommen. Damit lässt sich auch noch einmal die dynamische Artefaktizität jener expositorischen Gegenstände herausstellen, die wir hier als ästhetisch-epistemische Grenzobjekte bezeichnet haben.

Die Verbindung zwischen der Modalität der Grenzobjekte und einer diagrammatischen Medialität kann zunächst darin bestimmt werden, dass beide zugleich abstrakt und konkret oder (wie Star es sagt) ‚stark‘ und ‚schwach‘ strukturiert sind, und sich ihr Objektsein oder ihre Artefaktizität in Formen des Gebrauchs bzw. der Rezeption ergibt und wandelt. Sebastian Gießmann bezeichnet diesen Dynamismus der Grenzobjekte im Anschluss an Josef Vogl als „Medien-Werden“¹⁵⁴. In seinem Medien-Werden, so Gießmann, löse sich das Grenzobjekt von Artefaktstatus und Gebrauchsfunktion und entfalte ein metamediales Potential. Während man einerseits von einer „Kunst der Diagrammatik“¹⁵⁵ sprechen könnte, rücken zugleich die diagrammatischen Züge der Kunst in den Fokus. Zu verweisen ist hier, am Ende meiner Ausführungen, auf einige Gedanken der Künstlerin Ursula Biemann, die ihrerseits ein konzeptuelles Verständnis des Videoessay als diagrammatische Anordnung formuliert hat: Sie betont für ihre essayistische filmkünstlerische Praxis vor allem eine Verräumlichung der medialen Konfiguration entgegen ihrer linearen Verzeitlichung.¹⁵⁶ „The video essay“, so schreibt Biemann nicht unähnlich zu Adornos Gedanken aus den Noten zur Literatur, „has a non-linear narrative structure [...]. It could end at any point or continue beyond its end and it certainly does not follow a particular line of argument that would assume a proposition, conclusion or deduction.“¹⁵⁷ Die filmische Konfiguration ist also nicht mehr primär als zeitliche Abfolge gedacht, sondern als Montage von Tönen und bewegten Bildern; als eine ästhetische Szene und als Miteinander im geteilten Raum.¹⁵⁸ In ihrem Verständnis des Videoessays als diagrammatische Form, die in einer anschaulichen wie bedeutungsoffenen Form resultiert, bestimmt Ursula Biemann auch das politische Potenzial dieser audiovisuellen Form. Anschlussfähig ist dies an die bereits aufgerufenen Überlegungen Stars, das Grenzobjekt unterminiere Essentialismen und Vorstellungen starker Identität, indem es unsere Wahrnehmung von „Hier und

¹⁵³ Vgl: Ernst 2021.

¹⁵⁴ Gießmann 2017 (im Anschluss an Vogl 2001): 15.

¹⁵⁵ Vgl. Schmidt-Burkhardt 2012.

¹⁵⁶ Auch Sibylle Krämer denkt diagrammatische Medialität über den Aspekt der Verräumlichung; vgl. Krämer 2009.

¹⁵⁷ Biemann 2011: 255. Es ist anzumerken, dass Biemanns Definition hier nicht verallgemeinert gelesen werden darf. Natürlich ist ihre von der eigenen Praxis und Theoriearbeit geleitete Perspektive partikular und spezifisch. Doch nicht zuletzt darin bietet sie Anchlüsse an die hier verhandelten Fragen.

¹⁵⁸ Ebd.

Dort“¹⁵⁹ auf produktive Weise durcheinanderbringe. Wenn auch die Frage nach einer Diagrammatik des Audiovisuellen damit natürlich weitestgehend unbeantwortet bleibt, will ich Biemanns Vorschlag folgendermaßen pointieren: Diagrammatische Bildmedien sind Formen der Visualisierung, in denen mögliche Verbindungslinien an die Stelle stringenter Narrative oder eindeutiger Semantiken treten. Sie sind damit Anschauungsgegenstände ohne essentialistische Bedeutung, und sie ermöglichen Erfahrung, die zwar von allen gemacht werden, aber nicht für alle gleich sind. Wie Stars Grenzobjekte können sie dabei als didaktische Hilfsmittel oder als ästhetische Phänomene auftreten bzw. wahrgenommen werden – vor allem aber auch beides zugleich.

Charlotte Bolwin (Weimar)

5. Fazit

Anhand verschiedener Betrachtungsgegenstände – vom Ausstellungsplan über die Montagefläche bis zum Videoessay – haben wir in unseren Beiträgen den transversalen Charakter von hybriden Objekten, Artefakten und Arrangements beschrieben, die im Kontext zeitgenössischer Ausstellungen in Erscheinung treten. Besonders in Ausstellungskonstellationen wie *Enter the Void*, die an der Schnittstelle von Kunst und Journalismus, ästhetischer und aktivistischer Praxis, Erfahrung und Information situiert sind, zeigt sich, dass es nicht nur sachdienliche, zweckmäßige Kooperationen und Formen der Zusammenarbeit sind, die Grenzobjekte strukturieren. Die exemplarischen Grenzobjekte wie der Ausstellungsplan, die Montageflächen oder der Videoessay *Forest Law* und dessen Installation haben diese immanente Spannung vor Augen geführt. Sie fungieren in unserer Experimentalanordnung daher als *epistemisch-ästhetische Grenzobjekte*, wie wir im Anschluss an das Konzept von Star/Griesemer vorgeschlagen haben.

Den Ausgangspunkt für unseren Denkansatz bildeten vor allem zwei Beobachtungen: Erstens, dass die hybriden expositorischen Milieus, die gegenwärtig unter Schlagworten wie dem der Essayausstellung firmieren, eine theoretische und methodische Herausforderung für die medienkulturwissenschaftliche Analyse bilden, insofern sie einerseits selbst verteilte, offene Anordnungen sind und zum anderen komplexe ‚Objekte‘ präsentieren, die institutionelle und funktionale Milieus queren und erweitern. Zweitens, und zu einem gewissen Grad unabhängig davon, wurden wir vielfach auf die Theorie der Grenzobjekte verwiesen, die ihrerseits seit einiger Zeit eine vertiefende (Re-)Lektüre in der deutschsprachigen Medienwissenschaft erfahren hat. Diese zwei Aspekte – die sich aufdrängende Methodenfrage der qualitativen Forschung und ein mögliches Theorieangebot – haben wir in unserem

¹⁵⁹ Star 2017b: 141.

Beitrag in Beziehung zueinander zu setzen gesucht, um mögliche Resonanzen zu Tage zu fördern. Hintergrund für die schriftliche Ausarbeitung dieses Denkexperiments war ein gemeinsam konzeptualisiertes Panel, das wir im Rahmen des 34. *Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums* (FFK) im März 2021 mit drei Impulsvorträgen zu möglichen Grenzobjekten der Ausstellung *Enter the Void* bespielt haben.

Unser Einsatzpunkt bleibt demnach das gleichzeitige Empfinden von einschlägiger Relevanz und einer nicht ausreichenden Passung zwischen dem institutionssoziologischen Konzept der Grenzobjekte und unseren Forschungsgegenständen. Wie bereits einleitend dargelegt, sind Star/Griesemer zwar ausgiebig auf das Problem der Kooperation, d. h. auf Forschungsinfrastrukturen und ihre Medien eingegangen, haben sich aber nicht den ästhetischen Dimensionen der Grenzobjekte gewidmet, die diese Kooperation strukturieren und ermöglichen. Die Fokussierung auf infrastrukturelle Dimensionen führte folgerichtig, aber aus einer medienästhetischen Perspektive reduktiv dazu, dass die gestaltete Form der sie interessierenden Arrangements und Medientechniken in ihrer Beschreibung nicht berücksichtigt wurde. Diesem Umstand wollten wir mit einer tentativen Erweiterung des Konzepts der Grenzobjekte begegnen, die sinnliche Aspekte einschließt und mit semantischen, diskursiven sowie infrastrukturell-operativen Dimensionen in Verbindung setzt.

Die dabei von uns aufgegriffenen Begriffe wie Dispositiv, Arrangement, Essay oder Diagramm verdeutlichen, dass es bereits eine ganze Reihe an Diskursen gibt, die das Wechselspiel des Intellekts mit den Sinnen beschreiben, welches Objekte besonders in ihrer bewussten Präsentation (z. B. in der Ausstellung) instanziiieren. Was mit einem Denken entlang des Konzeptes der Grenzobjekte aber in den Blick gerät, und sonst vielfach vom ‚So-Sein‘ der Artefakte überschattet wird (vor allem im Bereich der Kunst, die tendenziell noch immer vom Mythos eines sich-selbst-setzenden ‚Werkes‘ durchdrungen ist), ist die praxeologische und damit prozessuale und offene Dimension all jener Artefakte, denen wir uns in unserer Auseinandersetzung gewidmet haben.

Unsere drei Beiträge bildeten für diese Überlegungen eine dramaturgische Reihenfolge. Maria Brannys hat eingangs die Übertragbarkeit des Konzepts der Grenzobjekte auf Ausstellungsräume anhand des kartografischen Ausstellungsplans diskutiert. Sie folgte mit diesen Überlegungen insofern einer Spur, die Star/Griesemer selbst legten, als die beiden Wissenschaftler_innen den Begriff des Grenzobjekts im Kontext eines naturkundlichen Forschungsmuseums entwickelten. Der Ausstellungsplan fungiert dabei als ein wesentliches Medium der interdisziplinären und kollaborativen Arbeit der Ausstellungscoordination mit dem Ziel, ein für Besucher_innen erfahrbares Raumgefüge zu erstellen. Unter Berücksichtigung der historischen Entwicklung musealer Strukturen vom Primat der Forschung zu jenem der Präsentation positionierte Maria Brannys den Ausstellungsplan als Grenzobjekt für eine sich wandelnde museale Praxeologie.

Das an der Gegenwart geschulte Verständnis des Museums ist für unsere Beiträge jedoch noch in einem anderen Punkt wesentlich, nämlich in Bezug auf dessen Neujustierung im Kontext der Essayausstellung, die die Grenzen zwischen Kunst- und Wissensausstellungen, also zwischen primär forschender, an Epistemologie interessierter und primär *ästhetischer*, an Erfahrungsdimensionen interessierter musealer Präsentationspraxis neu vermisst. Für diese ‚Grenzarbeit‘ werden unterschiedliche infrastrukturelle, aber auch sinnlich-ästhetische Medien eingesetzt, wie sie Anna Polze in ihrem Beitrag anhand der Montagefläche beschrieben hat. Sowohl als Tisch- und damit Arbeitsdispositiv als auch als Tableau und Schauanordnung fungiert die Montagefläche als ein solches ‚Objekt‘, das sich nicht nur auf der Ebene der Ausstellungsszenografie, sondern auch in den internen ästhetischen Logiken einzelner künstlerischer Positionen findet. Im Fall von Forensic Architecture werden darüber alternative, virtuelle Modelle der Kooperation zwischen Kunst, Wissenschaft, Recht, Politik und Forensik produziert. Charlotte Bolwins Beitrag entfaltet schließlich eine wesentliche medienphilosophische Erkenntnis: Die divergierenden ästhetischen Felder und wissensökologischen Zonen, in deren Grenzbereich sich nicht nur die Essayausstellung selbst, sondern auch ihre versammelten Beiträge und Objekte wie z. B. die Formation des Videoessays *Forest Law* installieren, werden in einer medienästhetischen Betrachtung zu Relationen und rezeptiv-anschaulichen, aber auch kontemplativ-erfahrbaren Verweisungsverhältnissen und Interdependenzen. Ästhetisch-epistemische Grenzobjekte sind demnach nicht rein funktionale, auf Gebrauch angelegte Arrangements, sondern Gegenstände an der Schnittstelle von Sinnlichem und Intelligiblem, die neuartige, hybride Erfahrungsdimensionen eröffnen. So wirkt das Beispiel *Forest Law* einerseits einen ‚natur-kulturellen‘ Weltzugang auf – andererseits eröffnet es ein technoästhetisches Sensorium, in dem die menschlichen Wahrnehmungszonen in Medienagenturen hinein erweitert werden.

Ein Ansatz, wie der hier vorgeschlagene begegnet dabei nicht zuletzt der Gefahr, das Konzept der Grenzobjekte zu überdehnen. Star selbst hat auf die heuristischen Probleme, die aus der allzu flexiblen Verwendung ihres Konzeptes resultieren, reagieren müssen und machte die Frage danach, was *kein* Grenzobjekt zum Titel ihrer eigenen Revision. Klar ist: Nicht notwendigerweise wollten Star und Griesemer einen Ansatz liefern, der sich für die Analyse vieler oder gar *aller* Artefakte eignet, die im Zuge sozialer Interaktionen mit einer besonderen medialen Agentialität ausgestattet werden. Uns hat nun besonders eine ästhetische Agentialität interessiert, die im Kontext der soziologischen und institutionslogischen Kontexte, in denen die Theorie der Grenzobjekte entwickelt wurde und fortgeschrieben wird, eine untergeordnete Rolle spielte, während sie für gegenwärtige Ausstellungen wiederum zentral ist. Unser Konzeptbegriff der *ästhetisch-epistemischen Grenzobjekte* verweist folglich sowohl auf die Notwendigkeit, Wissenspraktiken zu bedenken, wenn es um Objekte geht, die institutionelle Milieus queren und zwischen verschiedenen Gruppen und Akteur_innen vermitteln als auch auf die Unverzichtbarkeit, Performanzen des Materials und der medientechnischen Infrastrukturen analytisch ebenso in den Blick zu nehmen. Denn mittels inszenatorischer und deiktischer Gesten werden in expositorischen Situationen – von der Ausstellungskonzeption bis zur

Videoinstallation – entlang der sinnlichen Wahrnehmung Zonen des Kontakts und der Berührungen eröffnet, deren Potenzial es ist, bislang Unverbundenes miteinander in Beziehung zu setzen und somit Relationen zu stiften, die ästhetische und epistemische Dimensionen zugleich und gleichermaßen umfassen.

Literaturverzeichnis

- Adorno (1981): „Der Essay als Form“. In: Ders. *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–33.
- Bal, Mieke (2002): *Kulturanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bal, Mieke (1996): *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.
- Balke, Friedrich (2013): „Michel Foucault und die Möglichkeiten eines Denkens in der ‚Leere des verschwundenen Menschens‘“. In: Vosskamp, Wilhelm/Blamberger, Günther/Roussel, Martin (Hrsg.): *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. München: Fink, S. 45–68.
- Balke, Friedrich (2017): „Theorie des Dokumentar- und Essayfilms“. In: Groß, Bernhard/Morsch, Thomas (Hrsg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer, S. 1–11.
- Barad, Karen (2014): „Diffracting Diffraction. Cutting Together-Apart“. In: *Parralax*, 20.3, S. 168–187.
- Bauer, Matthias/Ernst, Christoph (2010): *Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript.
- Bergemann, Ulrike/Hanke, Christine (2017): „Boundary Objects, Boundary Media. Von Grenzobjekten und Medien bei Susan Leigh Star und James R. Griesemer“. In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hrsg.): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript, S. 117–130.
- Biemann, Ursula (2015): „The Cosmo-Political Forest: A Theoretical and Aesthetic Discussion of the Video Forest Law“. In: *GeoHumanities* 1.1, S. 157–170.
- Biemann, Ursula (2012): „Counter Geography as Political Aesthetic Practice“. In: Nitsche, Jessica/Hartmann, Doreen/Lemke, Inga: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Politik, Ästhetik und Ökonomie*. Paderborn: Fink, S. 245–255.
- Böhme, Gernot (1989): *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bredenkamp, Horst (1993): *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Bredenkamp, Horst/Schneider, Birgit/Düinkel, Vera (Hrsg.) (2008): *Das technische Bild. Kompendium zur Stilgeschichte technischer Bilder*. Berlin: Akademie.
- Christy, Lawrence C. et al. (2007): *Forest Law and Sustainable Development Addressing Contemporary Challenges Through Legal Reform*. Washington: The World Bank.
- De Certeau, Michel (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- De Rosa, Miriam/Strauven, Wanda (2020): „Screenic (Re)orientations: Desktop, Tabletop, Tablet, Booklet, Touchscreen, Etc.“ In: Sæther, Susanne Ø./Bull, Synne T. (Hrsg.): *Screen Space Reconfigured*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 231–262.
- Descola, Philippe (2005): *Jenseits von Natur und Kultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eikermann, Anja (2015): *Forests in International Law. Is There Really a Need for an International Forest Convention?* Heidelberg: Springer.

- Engell, Lorenz (2010): „Kinematografische Agenturen“. In: Engell, Lorenz/Bystricky, Jiri/Krtilova, Katerina (Hrsg.): *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Bielefeld: transcript, S. 137–157.
- Ernst, Christoph (2021): *Diagramme zwischen Metapher und Explikation – Studien zur Medien- und Filmästhetik der Diagrammatik*. Bielefeld: transcript.
- Fahle, Oliver (2017): „Montage“. In: Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hrsg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer, S. 1–17.
- Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kadmos.
- Flusser, Vilém (2000): *Ins Universum der technischen Bilder*. Berlin: European Photography.
- Foucault, Michel (2015): *Die Ordnung der Dinge*. Berlin: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2002 [1972]): „Über die Volksjustiz. Eine Auseinandersetzung mit Maoisten“. In: Ders./Denfert, Daniel/Ewald, François (Hrsg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits, Bd. 2 1970–1975*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 424–461.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Franke, Anselm (2018): „An ‚Undisciplined‘ Form of Knowledge: Anselm Franke“
<http://mousse magazine.it/undisciplined-form-knowledge-anselm-franke/>. (12.02.2022).
- Gfrereis, Heike (2015): „Archiv“. In: Dies./Thiemeyer, Thomas/ Tschofen, Bernhard (Hrsg.): *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*. Göttingen: Wallstein, S. 13–32.
- Gfrereis, Heike/Lepper, Marcel (Hrsg.) (2007): *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Göttingen: Wallstein.
- Gießmann, Sebastian/ Taha, Nadine (2017): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript.
- Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (2017): „Study the unstudied“. Zur medienwissenschaftlichen Aktualität von Susan Leigh Stars Denken“. In: Dies. (Hrsg.): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript, S. 13–77.
- Gießmann, Sebastian/Schüttpelz, Erhard (2015): „Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand“. In: Schröter, Jens et al. (Hrsg.): *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Siegen: UniPrint, S. 7–57.
- Haberer, Lilian (im Erscheinen): „Materialschnitte durchs Essay. Hito Steyerls transversale Praxis“. In: Dies./Hohmann, Philipp/Polze, Anna/Reich, Julia/Wessel, Jolanda (Hrsg.): *Text \ Werk. Lektüren zu Hito Steyerl*. Berlin: Hatje Cantz.
- Haberer, Lilian/Frohne, Ursula/Urban, Annette (2019) (Hrsg.): *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. Paderborn: Fink.
- Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Illinois: Prickly Paradigm Press.
- Holert, Tom (2020): *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*. Berlin: Sternberg Press.
- Höhne, Stefan/Umlauf, René (2014): „Die Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Vernetzung und Entgrenzung des Sozialen“. In: Oßenbrügge, Jürgen/Vogelpohl, Anne (Hrsg.): *Theorien in der Raum- und Stadtforschung. Einführungen*. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 195–214.
- Hookway, Branden (2014): *Interface*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Kunsthalle Mainz (2020): *Enter the Void* (Heft zur Ausstellung): Kunsthalle Mainz.
- Kunsthalle Mainz (2020): *Enter the Void* (Gespräche und Interviews): Kunsthalle Mainz.

- Krämer, Sybille (2009): „Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer „Diagrammatologie? Reflexionen über erkennendes Sehen“. In: Heßler, Martina/Mersch, Dieter (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: transcript, S. 94–123.
- Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kratz-Kesemeier, Krista; Meyer, Andrea; Savoy, Bénédicte (2010): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2006): „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente“. In: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hrsg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 259–307.
- Lueger/Forschauer (2018): *Artefaktanalyse. Grundlagen und Verfahren*. Wiesbaden: Springer.
- Mersch, Dieter (2020): *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Zürich: Diaphanes.
- Möbius, Hanno (2000): *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink.
- Nake, Frieder (2017): „Das doppelte Bild“. In: Pratschke, Margarete (Hrsg.): *Digitale Form*. Berlin: De Gruyter, S. 40–51.
- Pantenburg, Volker (2016): „Black Box/White Cube. Kino und Zeitgenössische Kunst“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer, S. 1–17.
- Pantenburg, Volker (2010): „Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum“. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 19.1, S. 37–53.
- Peters, John Durham (2015): *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books.
- Recki, Birgit (2021): *Natur und Technik. Eine Komplikation*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Salmón, Enrique (2000): „Kincentric Ecology: Indigenous Perceptions of the Human-Nature Relationship“. In: *Ecological Society of America: Ecological Applications*, 10.5, S. 1327–1332.
- Schneeberger, Hans/Feix, Robert (2011): *Adobe InDesign CS5.5. Das umfassende Handbuch*. Bonn: Galileo Press.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit (2012): *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld: transcript.
- Seel, Martin (2001): „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“. In: Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 48–62.
- Seel, Martin (1991): *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Seitter, Walter (2002): *Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen*. Weimar: VDG.
- Serres, Michel (2015): *The Natural Contract*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Souriau, Etienne (2015): *Die verschiedenen Modi der Existenz*. Lüneburg: meson press.

- Star, Susan L. (2017a): „Dies ist kein Grenzobjekt. Reflexionen über den Ursprung eines Konzepts (2010)“. In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hrsg.): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript, S.213–228.
- Star, Susan L. (2017b): „Die Struktur schlecht strukturierter Lösungen. Grenzobjekte und heterogenes verteiltes Problemlösen“ (1988/89). In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hrsg.): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript, S. 132–150.
- Star, Susan L. (1989): *Regions of the Mind: Brain Research and the Quest for Scientific Certainty*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Star, Susan L./Griesemer, James (2017): „Institutionelle Ökologie, ‚Übersetzungen‘ und Grenzobjekte. Amateure und Professionelle im Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley, 1907–39 (1989)“. In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hrsg.): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript, S. 81–115.
- Star, Susan Leigh/Lampland, Martha (2017): „Mit Standards leben (2009)“. In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hrsg.): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript, S. 483–509.
- Star, Susan L./Ruhleder, Karen (2017): „Schritte zu einer Ökologie von Infrastruktur. Design und Zugang für großangelegte Informationsräume“ (1995/96). In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hrsg.): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript, S. 359–401.
- Steinberg, Leo (1972): „Other Criteria“. In: Ders. (Hrsg.): *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, S. 55–91.
- Stiegler, Bernd (2009): *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München: Fink.
- Te Heesen, Anke/Vöhringer, Margarete (2014): *Wissenschaft im Museum. Ausstellung im Labor*. Berlin: Kadmos.
- Te Heesen, Anke (2012): *Theorien des Museums*. Hamburg: Junius.
- Vismann, Cornelia (2011): *Medien der Rechtsprechung*. München: Fischer.
- Von Bismarck, Beatrice (2021): *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books.
- Voss, Christiane (2021): „Das Museum als Medium der Kunst“. In: Bertram, Georg W./Deines, Stefan/Feige, Martin (Hrsg.): *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp, S. 464–484.
- Voss, Christiane (2010): „Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen“. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 1, S. 169–184.
- Weizman, Eyal (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. London: Verso.
- Wizgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (2014): *Macht des Materials – Politik der Materialität*. Zürich: Diaphanes.
- Wolf, Herta (2004): „Babylonisches Formengewirr: das Aufzeichnen von Wolken“. In: Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kadmos, S. 196–220.
- Ziemann, Andreas (Hrsg.) (2019): *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*. Wiesbaden: Springer.

Medienverzeichnis

Forest Law. Schweiz 2014, Ursula Biemann und Paolo Tavares, Zweikanal-Videoinstallation, 38:00 Min., Loop, Karten, Dokumente, Objekte, Publikation (Dimensionen variabel).

The Bombing of Rafah. UK 2014, Forensic Architecture, 09:05 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Eigene Grafik nach Ausstellungsgrundriss *Enter the Void*, Kunsthalle Mainz, 2020.

Abb. 2: Installationsansicht, Kunsthalle Mainz, Foto: Norbert Miguletz.

Abb. 3: Installationsansicht, Kunsthalle Mainz, Foto: Norbert Miguletz.

Abb. 4: Screenshot aus *The Bombing of Rafah*, 00:04:08.

Abb. 5: Ausstellungsansicht der Installation *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021).

Abb. 6: Ausstellungsansicht der Installation *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021).

Abb. 7: Still aus *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021).

Abb. 8: Still aus *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021).

Abb. 9: Ausstellungsansicht der Installation *Forest Law* (Foto: Ursula Biemann 2021).