

Metadinge – Werke der Gegenwartskunst im Volkskundemuseum Wien

Die Erforschung der *greifbaren Dinge* im Rückspiegel

Im ersten, 1896 erschienenen Band der *Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde* formulierte Michael Haberlandt die Zielsetzung von Zeitschrift und Verein als „vergleichende Erforschung und Darstellung des Volksthums der Bewohner Österreichs“. Es gehe nicht um Nationalitäten, sondern „um ihre volkstümliche, urwüchsige Grundlage“. Das „eigentliche Volk“ wolle der Verein mittels Zeitschrift und Museum „in seinen Naturformen erkennen, erklären und darstellen“.¹ Im Anschluss an das Editorial Haberlandts definierte der Kunsthistoriker Alois Riegl „Volk“ als diejenigen, „deren ganze Lebenshaltung auf der bloßen Tradition, auf der lebendigen und in den wesentlichsten Dingen ungebrochenen und [durch formale Bildung, Anm. der Verf.] ungetriebenen Familienüberlieferung beruht“. Riegl setzte dieses „Volk“ von den „Trägern moderner städtischer Cultur“ ab, wobei er überzeugt war, dass letztere eine höhere Kulturstufe erreicht hätten. Das Interesse an der Kultur des „Landvolkes“ verglich der Kunsthistoriker mit sorgsam gehüteten Erinnerungen: An sich wertlose Gegenstände würden ihre „Bedeutung als Andenken aus der längstentschwundenen Jugendzeit“ gewinnen. Dies gelte auch, so Riegl, für ganze Völker. Gerade die Gebildeten und die Städter würden sich „nach der geistigen Anschauung eines goldenen Zeitalters [sehnen], das sie genau so wie schon die Dichter des Alterthums, und mit vollem Rechte, in den kindlichen Entwicklungsstadien ihres Volkes vermuthen“.²

1 Michael Haberlandt: Zum Beginn! In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 1, 1896, S. 1.

2 Alois Riegl: Das Volksmäßige und die Gegenwart. In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 1, 1896, S. 4–6.

Während Riegl in seinem ersten Artikel in der *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* versuchte, jene Personen zu bestimmen, die – noch – das „Volksmäßige“ tradieren, wandte er sich in seinem zweiten Beitrag mit dem Titel „Wie sollen wir sammeln?“ den volkskundlichen Gegenständen zu. Die materiellen Gegenstände, die gesammelt und in der ersten Ausstellung des Vereins 1895 gezeigt wurden, repräsentierten die „greifbaren Dinge“ des Volksmäßigen. Die „geistigen“ Dinge seien hingegen „nicht einer museumsmäßigen, sondern einer bibliotheksmäßigen Sammlung und Aufstellung zu unterziehen“. Riegl unterschied demnach nicht nur zwischen moderner, städtischer und traditioneller, ländlicher Kultur, sondern auch zwischen Gegenständen der materiellen und immateriellen Kultur. Eine strenge Grenzziehung zwischen den einzelnen Kategorien erwies sich allerdings als nicht einfach. Erst die wissenschaftliche Sammel- und Forschungstätigkeit des Vereins, stellte er fest, würde es etwa ermöglichen, jene Grenzen zu definieren, die das „Volksmäßige vom Modernmäßigen und Internationalen trennen“. Für Riegl war die volkskundliche Erforschung der im Verschwinden begriffenen materiellen Kultur das „vornehmste Ziel des Vereines“. Als Methode dafür nannte er das „planmäßige Aufsuchen und [die] systematische Beobachtung der einschlägigen Dinge an Ort und Stelle“.³ Interessant an dieser Passage ist, dass jener Kunsthistoriker, der das „Kunstwollen“, und nicht einzelne Künstler(*innen), als zentralen Akteur der Kunstgeschichtsschreibung betrachtete, hier die Nutzer*innen und Produzent*innen unerwähnt lässt. Die *Dinge* sollten an ihren ursprünglichen Orten beobachtet werden, und nicht jene Personen, die mit ihnen hantieren oder interagieren, die zwischen ihnen leben.

Auftritt der (Kunst-)Dinge

Die Vorstellungen von der Beziehung zwischen Gegenständen und Menschen variieren je nach Zeit und Ort. Die gegenwärtige Wiederentdeckung von Dingen als Akteure und Handlungsträger legt den Fokus auf ihre Materialität und darauf, wie diese nicht nur Ergebnis menschlicher Intentionen ist, sondern auch menschliches Handeln

3 Alois Riegl: Wie sollen wir sammeln? In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 1, 1896, S. 219–221.

lenkt.⁴ Die Ausstellung *Zwischen den Dingen. Künstlerische Perspektiven zur materiellen Kultur der Gegenwart*, die von Edith Payer und mir kuratiert wurde, ist der Versuch, Besucher*innen Facetten von Agency vor Augen zu führen. Wir haben dafür im Volkskundemuseum Wien Kunstwerke versammelt, die gewöhnliche, unscheinbare oder obsoleete Alltagsgegenstände in unterschiedlicher Weise – etwa als Bildgegenstand, als Ausgangsmaterial oder als Akteure – ins Zentrum rücken.⁵ Von Künstler*innen in den Raum gestellt, an die Wand gehängt oder in eine visuelle Erzählung eingebunden, verlieren sie ihre Eindeutigkeit und werfen Fragen auf: Was bedeuten Gegenstände für uns? Wie prägen sie unseren Alltag? Und wichtiger noch: Was verbindet uns mit ihnen? Was trennt uns?

Zu Beginn der Ausstellung *Zwischen den Dingen* sind alltägliche Gegenstände als Bestandteile von Skulpturen von Stephanie Senge und Sascha Mikel zu sehen. Beide Künstler*innen bedienen sich tradierter ästhetischer Strategien, die entwickelt wurden, um bestehende Objekte in neue formale Ordnungen zu überführen und damit ihr Bedeutungsspektrum zu erweitern. Stephanie Senge erweist mit ihrer Skulptur *Grüner Buntstift Moribana* günstigen Produkten Wertschätzung, indem sie sie als Ikebana arrangiert. Sie folgt dabei den ästhetischen und philosophischen Regeln dieser jahrhundertealten japanischen Kunstform des Blumensteckens, bei der ein harmonischer Ausgleich zwischen linearem Aufbau, Farbe und Rhythmik traditionellerweise dazu dient, die kosmische Ordnung zu symbolisieren. Linien, die Himmel, Erde und Menschheit repräsentieren, werden dabei zueinander in Beziehung gesetzt (Abb. 1).

Sascha Mikel formt aus einem Fundus an kleinen, kaputten, gefundenen oder übriggebliebenen Objekten täglich eine Miniaturskulptur, die autonom für sich besteht. In ihrer Gesamtheit erzählen die Objektcollagen Episoden von der Gestaltung, der Produktion und dem Gebrauch kleiner Dinge, die untereinander in einem Wettbewerb um Aufmerksamkeit stehen. Das von ihm im Titel seines Werkzyklus zitierte Verfahren des *Détournement* wurde insbesondere von

- 4 Vgl. beispielsweise Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin 2012; oder Jane Bennett: *Lebhafte Materie: Eine politische Ökologie der Dinge*. Berlin 2020.
- 5 Die Ausstellung war vom 10.9.2021 bis zum 21.11.2021 im Volkskundemuseum Wien zu sehen.



Abb. 1: Stephanie Senge, *Grüner Buntstift Moribana*, 2021
Produkte „Made in China“ aus einem Wiener Flying Tiger Shop, Ton, Äste, Draht
Foto: Gudrun Ratzinger



Abb. 2: Sascha Mikel, Skulpturen aus dem Werkzyklus *Détournement*, seit 2016
Collagen aus gefundenen Objekten,
Foto: © Kollektiv Fischka / Volkskundemuseum Wien

Mitgliedern der Situationistischen Internationale angewandt, um Bilder oder kulturelle Produkte des kapitalistischen Systems gegen dieses selbst zu wenden.⁶ Im Wesentlichen handelt es sich bei einem *Détournement* um die Variation vorgefundener ästhetischer Elemente, wobei die neue Setzung eine zur ursprünglichen Verwendung gegenteilige Bedeutung hat. Diese Strategie erlaubt mit der Schaffung der Abwandlung gleichsam rückwirkend in die Rezeption des Originals einzugreifen (Abb. 2).

Sowohl Ikebana als auch *Détournement* können als Verfahren verstanden werden, die von der Wirkungsmacht ihrer neuen formalen Ordnungen ausgehen. Beim Ikebana kann die Wirksamkeit in der Herkunft der Praxis als rituelles Blumenopfer verortet werden, beim *Détournement* liegt sie darin, der (visuellen) Überzeugungskraft von bestehenden Werken etwas vergleichbar Effektives entgegenzusetzen. Da sich sowohl Senge als auch Mikel bei ihrer Arbeit mit massenindustriell hergestellten Gegenständen auf ästhetische Verfahren der Rekombination berufen, lenken sie den Blick auf die Vielzahl an potenziell vorhandenen Möglichkeiten, Dinge immer wieder auf *neue Weisen* in den Raum zu stellen und damit ihre Bedeutungen zu verändern.⁷

Diese formalen Möglichkeiten sind verknüpft mit den stofflichen Eigenschaften der verwendeten Ausgangsmaterialien. Sie geben während des Schaffensprozesses kontinuierlich Rückmeldungen und setzen der künstlerischen Intention Grenzen.⁸ So ist laut Stephanie Senge das Biegen der Äste, ohne sie abzurechen, bei Ikebana sehr wichtig. Dies bedeute für sie, bei den von ihr verwendeten Plastikgegenständen zunächst deren Materialität und Biegsamkeit zu testen. Sascha Mikels Miniaturskulpturen wiederum folgen nicht zufällig

6 Siehe dazu <https://www.britannica.com/topic/Situationist-International#ref1233106> (Zugriff: 28.9.2021).

7 Um für Besucher*innen der Ausstellung leichter nachvollziehbar zu machen, wie Grammatiken des Zeigens auf die gezeigten Gegenstände – egal ob Alltags- oder Kunst Dinge – zurückwirken, sind die meisten Künstler*innen mit mehreren Werken vertreten, die an verschiedenen Stellen der Ausstellung präsentiert werden.

8 Dieses Zusammenwirken ist ein Beispiel dafür, wie Agency in der Interaktion von Akteur*innen verteilt ist. Hier wird deutlich, dass die Trennung in aktive Subjekte und passive Objekte zentrale Facetten im künstlerischen Entstehungsprozess unberücksichtigt lässt.

bekanntesten Formeln der Verteilung von horizontalen und vertikalen Elementen, verhindern diese doch schlicht, dass eine Skulptur umfällt – egal ob es sich um ein übergroßes bronzenes Reiterstandbild oder eine Plastik aus gefundenen Flaschenverschlüssen handelt.

Die Gegenüberstellung der Werke von Senge und Mikel zu Beginn der Ausstellung ist von uns als Hinweis darauf gedacht, dass der Umgang mit Dingen je nach Zeit und Ort unterschiedlich geprägt ist. Soziale, religiöse, ökonomische und kulturelle Bedingungen haben Anteil daran, wie Dinge gesehen werden können und wie sie zirkulieren. Sie stehen den Menschen nicht allein in ihrer materiellen Verfasstheit gegenüber und erschöpfen sich auch nicht in ihrem Gebrauchszweck. Vielmehr sind sie eingebunden in ein dichtes Geflecht an Bezügen, Werten und Konventionen.

Transfers zwischen den Welten

Museen haben seit jeher durch die von ihnen angewendeten Arten der Präsentation einzelne Dimensionen der Exponate ins Licht gerückt und damit andere zum Verschwinden gebracht. Mit *Phylogenie der Schlitzschraube* erinnert Edith Payer an die Frühzeit von naturwissenschaftlichen und kulturhistorischen Museen, deren Sammlungen dazu dienten, Wissen zu akkumulieren. Für Bruno Latour ist die „Wissenschaftsgeschichte zum Großteil die Geschichte der Mobilisierung von allem, was dazu gebracht werden kann, sich zu bewegen und für diese weltweite Erfassung nach Hause zurück verschifft zu werden“.⁹ Waren etwa Präparate einmal an einem Ort wie dem Naturkundemuseum versammelt, mussten Wissenschaftler keine mühsamen Expeditionen in weit entfernte Gebiete auf sich nehmen, um einen Überblick zu gewinnen, sondern der Blick in Schaukästen und Schubladen genügte. „Die Zoologen *sehen neue* Dinge, da dies das erste Mal ist, dass so viele Lebewesen vor den Augen von jemandem versammelt sind; das ist alles“, so Latour, „was an diesem geheimnisvollen Ursprung einer Wissenschaft steht“.¹⁰

9 Bruno Latour: Die Logistik der immutable mobiles. In: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.): Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion. Bielefeld 2009, S. 126. Hervorhebung im Original.

10 Ebd., S. 127.

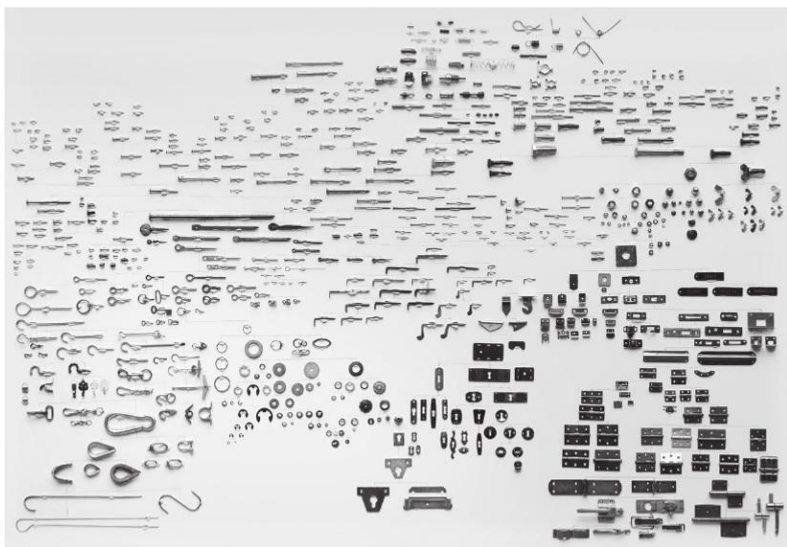


Abb. 3: Edith Payer in Zusammenarbeit mit Stefanie Wong, *Phylogenie der Schlitzschraube*, 2021. Schautafel mit 739 Stücke aus dem Klimesch-Bestand des Volkskundemuseum Wien, Foto: Edith Payer

Edith Payer erstellte in Zusammenarbeit mit der Biologin Stefanie Wong eine Taxonomie einer großen Vielfalt an Schrauben und kleinen Metallteilen in Form einer Schautafel. Die vielen kleinen Objekte stammen aus dem Inventar der Eisenwarenhandlung Klimesch, das 2013 vom Museum zur Reflexion des eigenen Tuns angekauft wurde.¹¹ Bereits im Museumsdepot ist bei einzelnen Gegenständen, da sie aus ihrem ursprünglichen Kontext – das Geschäft, das Regal, die Lade oder die Schachtel – entfernt wurden, nicht mehr klar, ob sie Bestandteil der Geschäftseinrichtung waren oder zum Verkauf standen. Auf der Schautafel ist der Konnex zum ursprünglichen Gebrauchszweck endgültig gekappt. Die Funktion der Gegenstände liegt nun in ihrer Positionierung auf der Schautafel (Abb. 3).

11 Das Geschäftsinventar wurde zwar vom Museum angekauft, jedoch nicht in die Sammlung integriert. So konnten Besucher*innen der Ausstellung *Klimesch – Das Geschäft mit den Dingen* (2015) mit ihnen interagieren. https://www.volkskundemuseum.at/klimesch__das_geschaeft__mit__den_dingen (Zugriff: 28.9.2021).

Im Zuge eines intensiven Austauschprozesses über die morphologischen Merkmale der vielen Eisenteile bildeten die Künstlerin und die Biologin eine eigene Nomenklatur aus und identifizierten innerhalb des Reichs der Eisenwaren Stämme, Klassen, Ordnungen, Familien oder Gattungen und Unterarten.¹² Bei genauer Betrachtung von *Phylogenie der Schlitzschraube* können die getroffenen Entscheidungen und aufgestellten Behauptungen nachvollzogen werden – etwa, welches Objekt als das erste seiner Art und damit Urahn aller anderen identifiziert wurde, oder welche Merkmale als bestimmend für die Etablierung neuer Gattungen angenommen wurden. Fixiert mit einem Montagekleber, der bereits im Geschäft des Herrn Klimesch zum Kauf angeboten wurde, haben die Eisenwaren ihre neue Bestimmung gefunden. Andere Perspektiven und Kooperationen würden in alternative Ordnungen münden. Der skizzenhafte Charakter der Schautafel unterstreicht die potenzielle Revidierbarkeit dieser Anordnung.

Während die Schrauben, Klemmen und Eisenstifte von Edith Payers *Phylogenie der Schlitzschraube* die Sphäre ihres ursprünglichen Gebrauchs endgültig verlassen haben, können die in der Ausstellung präsentierten Kleidungsstücke des Labels *Dead White Men's Clothes*, kurz *DWMC*, gekauft und getragen werden. *DWMC* ist sowohl ein Kunstprojekt als auch ein Modelabel und bewegt sich an den Schnittstellen von Mode und bildender Kunst sowie Museum und Fashion-Store (Abb. 4). Der Name geht auf den ghanaischen Begriff „Obroni Wawu“ zurück, der mit „Kleidung toter Weißer“ übersetzt werden kann. Als in den 1970er Jahren die ersten Ladungen Secondhandkleidung aus dem globalen Norden als Hilfslieferungen in Ghana eintrafen, war die Qualität der Kleidungsstücke so hoch, dass Ghanaer*innen annahmen, die Vorbesitzer*innen müssten verstorben sein. Seit 2017 kauft Jojo Gronostay gebrauchte Kleidung vom Kantamanto Market in Accra, dem weltweit größten Umschlagplatz für Secondhandtextilien, um sie mit kleinen Veränderungen in die westliche Mode- und Kunstwelt einzuschleusen. Er präsentiert *DWMC* sowohl bei Modeevents

12 Edith Payer und Stefanie Wong sprachen etwa von „Linsenköpfchen“ und „Halsschraube“ anstatt etwa im letzteren Fall vom Halbgewinde in Abgrenzung zum Ganzgewinde. Bei genauer Betrachtung der Schrauben wird offenkundig, dass es sich um einen historischen Bestand handelt, da nur wenige Spax- und keine Torxschrauben zu sehen sind.

wie der Fashion Week Paris als auch in Galerien und Museen. Mit diesen vielfältigen Transfers lotet Gronostay nicht nur die Zirkulation von Waren, sondern auch die Schaffung von Werten aus.

Es geht dabei nicht nur um die monetären Werte, die durch Produktion, Distribution und Wiederverwertung von Secondhandkleidung zu erzielen sind, oder, im Fall des Künstlers, um jenen Mehrwert, den er durch seine Gesten der Wahl, der Unikatisierung und der Kennzeichnung als Markenprodukt schafft. Es geht auch um diese höchst subjektiven, emotionalen Werte, die Kleidungsstücke für Menschen besitzen. Denn sie sind viel mehr als lediglich der Schutz vor äußeren Einflüssen. Sie dienen als zweite Haut und sind ein zentrales Bindeglied zwischen dem Verständnis von der eigenen Identität und Rolle sowie dem sozialen Umfeld. Gronostay unterstreicht diesen Aspekt von Kleidung, indem er Teile seiner Kollektion mit Haarfärbemittel behandelt. Er verweist damit auf die verbreitete Praxis des Bleichens von dunklen Haaren und dunkler Haut, die eng mit rassifizierten Schönheitsnormen verknüpft ist.

Schnelldurchgang durch die Ausstellung

Wie die bisher beschriebenen Werke verstehen Edith Payer und ich auch die anderen in der Ausstellung gezeigten künstlerischen Arbeiten als Knotenpunkte. Sie bringen vergangenen und gegenwärtigen Dinggebrauch zusammen, verweisen auf Kontexte jenseits dessen, was materiell vorliegt, und reflektieren mit ihrer Formensprache den Status als Kunst Dinge und Repräsentationen. So geht es bei den beiden ausgewählten Videoarbeiten von Markus Hanakam und Roswitha Schuller um Gegenstände als Zeichenträger. Gleich Semiophoren scheinen sie ihre Bedeutung durch den Präsentationszusammenhang zu erhalten – das heißt durch jene Worte, die in den Videos den präsentierten Gegenständen zugeordnet sind.¹³ In einer Zeit, die von den durch die Digitalisierung angestoßenen Transformationen zutiefst geprägt ist, loten Anna Vasofs kurze Videosequenzen die Beziehung zwischen Menschen und analogen Maschinen bzw. Werkzeugen aus. Heike Bollig zeigt eine Auswahl aus ihrem Archiv *errors in production*.

13 Zum museologischen Begriff „Semiophor“ siehe Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988.



Abb. 4: Jojo Gronostay, *DWMC*, seit 2017
Installation, Foto: © eSeL.at – Lorenz Seidler



Abb. 5: Orthochrome – Archiv für analoge Alltagsfotografie, *Dinge/Things*, 2021
Poster und Booklet, Foto: © eSeL.at – Lorenz Seidler

Gegenstände mit Produktionsfehlern erhalten dabei den Status von seltenen Unikaten. In ihrer Fehlerhaftigkeit geben sie Einblick in die starke Normierung und Standardisierung von gegenwärtigen Produktionsprozessen.

Die Skulpturen von Stefan Klampfer erhalten erst im Gebrauch durch die Ausstellungsbesucher*innen ihren Verwendungszweck. Als potenzielle Werkzeuge, Spielzeuge oder Kultgegenstände verweisen sie auf die uralte Beziehung zwischen Menschen und Dingen. Einblicke in das Leben von unbekanntem Menschen mit ihren Gegenständen gibt die Bildzusammenstellung von Orthochrome – Archiv für analoge Alltagsfotografie. Während die bewusste Inszenierung von Gegenständen als Stillleben oder Sachfotografie vergleichsweise selten zu finden ist, drängen sich Dinge manchmal in den Vordergrund oder entfalten – unabhängig zur Intention der Fotograf*innen – eine eigentümliche Faszination (Abb. 5).

Andreas Fogarasi lenkt mit seinen Werken aus dem Zyklus *Nine Buildings, Stripped* den Fokus auf urbane Transformationsprozesse und darauf, wie die für Oberflächengestaltung gewählten Materialien Lesarten der Gebäude nahelegen. Die Installation *The Serene Garden* von Hui Ye stellt Gärten als Heterotopien vor und verweist auf die Kommodifizierung östlicher spiritueller Praktiken. Ohne den Zeigefinger zu erheben, zeigt sie die gegenseitige Zuneigung und bisweilen auch eine Fehleinschätzung in unterschiedlichen geografischen Kontexten. Und Miklós Erhardt schließlich zeigt Paraphernalien seiner künstlerischen Arbeit als Dias. Unscheinbare Dinge aus Papier, die sich ohne seine Intention angesammelt haben, werden von ihm einer mehrfachen Revision unterzogen und im Hinblick auf ihre Aussagekraft befragt.

Materiell-semiotische Verflechtungen

Vielfältige Zugangsweisen zur Dingwelt werden somit in der Ausstellung sichtbar: Einfache Alltagsgegenstände können Waren, Werkzeuge oder Zeichenträger sein. Sie können klein und günstig um unsere Aufmerksamkeit kämpfen oder großflächig Räume so strukturieren, dass sie bestimmte Handlungen nahelegen. Natürlichem Ursprungs oder industriell produziert, erscheinen gewöhnliche Gegenstände einmal einzigartig und ungemein wertvoll oder werden ein anderes

Mal gleichsam transparent, um für etwas anderes zu stehen. Kurz: Zwischen den Dingen passiert viel, und auch wir befinden uns mitten unter ihnen, sind in einem dichten Geflecht mit ihnen verwoben.

Kunstwerke, die alltägliche Gegenstände integrieren, unterstreichen den Umstand, dass uns Alltagsgegenstände nie nur in ihrer Stofflichkeit, sondern als Gemenge materieller wie immaterieller Aspekte begegnen. Es bietet sich daher an, Kunstwerke beim Nachdenken über das, was *Dinge* tun, und das, was *wir* mit Dingen tun, heranzuziehen. Die in der Ausstellung *Zwischen den Dingen* gezeigten Werke fungieren gleichsam als „Metadinge“ – als Dinge zweiter Ordnung, die Dinge erster Ordnung integrieren und erlauben, die Dinge erster Ordnung anders zu sehen.

Seit mehr als einhundert Jahren finden sich industriell hergestellte Gegenstände als Kunstwerke in privaten und musealen Sammlungen, an Galeriewänden oder abgebildet in Kunstmagazinen – sei es ein auf der Straße gefundener Eisenring, sei es eine Beißzange vor einem Waschbrett als Relief, sei es ein auf den Kopf gestelltes und signiertes Urinal.¹⁴ Und seither üben Alltagsgegenstände innerhalb der Kunst ganz unterschiedliche Funktionen aus: Sie dienen der Befragung dessen, was die Grenzen von Kunst ausmacht, liegen im Versuch, Kunst und Leben zu vereinen, oder verweisen als Stellvertreter auf Abwesendes, um nur einige der möglichen Funktionen zu nennen. War das Einbeziehen gefundener Objekte zunächst eine ästhetische Strategie, die punktuell in avantgardistischen Zusammenhängen angewandt wurde, ist dies heute weit verbreitet. Für den Kunsthistoriker David Joselit gehören Readymades neben der Aussage und dem Dokument zu jenen „Bausteine[n] aus der Konzeptkunst“, die die Basis zeitgenössischer Kunstpraxis bilden. Dort fungieren sie als „Lexika – oder gar Paletten – kompositorischer Elemente, die bereits von Bedeutung durchtränkt und von den ästhetischen und technischen Verfahren des kommerziellen Designs durchflutet sind“.¹⁵

14 Vgl. beispielsweise die Werke *Enduring Ornament* (1913) von Elsa von Freytag-Loringhoven, *Relief mit Zange* (1914/1915) von Iwan Puni oder Marcel Duchamps *Fountain* (1917).

15 David Joselit: Über Aggregatoren. In: Eva Kernbauer (Hg.): *Kunstgeschichte. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. Wien 2015, S. 115–127, hier S. 119–121. Auch die Form des Dokuments, das der Sicherung von Ereignissen oder Erfahrungen dient, ist aus

Readymades erzählen vom globalisierten Warenverkehr ebenso wie von der Zirkulation jener Bilder, die diesen am Laufen halten. Bei Alltagsgegenständen als (Bestandteile von) Kunst ist somit eine ganz direkte Verbindung zwischen Kunst- und Dingwelt gegeben.

Umgekehrt haben wir es im Alltag nie nur mit Gegenständen „an sich“ zu tun. Sie haben vielmehr ganz verschiedene Facetten und Funktionen. Aleida Assmann weist etwa in ihrem Aufsatz *Die Sprache der Dinge* auf die Notwendigkeit für Menschen hin, punktuell ihre Umgebung als Text zu verstehen, wie dies seit jeher beim Spurenlesen geschieht: „Wo Dinge gegenwärtig sind, gibt es keine Zeichen, und umgekehrt. Deshalb setzt die Kunst, mit Zeichen umzugehen, die Fähigkeit voraus, die Welt auf Abstand zu halten.“¹⁶ Museen können als Räume verstanden werden, die dazu dienen, „die Welt auf Abstand zu halten“ und die ausgestellten Gegenstände als Zeichen zu markieren. Exponate – Kunstwerke wie historische Zeugnisse – stehen innerhalb der Gesamtnarration des Museums oder der Ausstellung für etwas, sie repräsentieren einen Aspekt und werden von Museums- und Ausstellungsbesucher*innen als solche interpretiert.¹⁷

Doch dies ist nicht alles. In Ausstellungen passiert noch mehr. Dinge ziehen – ins rechte Licht gerückt – Aufmerksamkeit auf sich. Sie werden (scheinbar?) aktiv. Innerhalb der Kunstgeschichte und Bildwissenschaften wurde in den letzten Jahrzehnten vermehrt versucht, Bilder als Einheiten zu fassen, die, einmal in die Welt gesetzt, große Wirkmacht entfalten können. So stellt Horst Bredekamp der Theorie von Bildern als Abbilder oder Repräsentationen sein Konzept

unserem Alltag bekannt. Lediglich die von Joselit als Aussage bezeichnete Form, die einem Kunstwerk erlaubt, nicht greifbar werden zu müssen und rein als Idee oder Potenzial zu bestehen, ist auf kunstimmanente Fragestellungen bezogen und daher jenseits lebensweltlicher Zusammenhänge situiert.

- 16 Aleida Assmann: *Die Sprache der Dinge*. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M., S. 237–251, hier S. 239.
- 17 Das von Assmann beschriebene blitzschnelle Lesen von Anzeichen, das Durchdringen der Oberfläche und das Aufdecken eines verborgenen Sinns verortet die Aktivität ganz klar bei jenen, die Zeichen interpretieren. Assmann setzt diesem schnellen Erkennen das Starren oder einen langen Blick entgegen, „der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag“. Ebd., S. 240–241.

der Bildakte entgegen. Bredekamp setzt in seiner Übertragung des Sprechaktes nicht Bilder an Stelle der Worte, was heißen würde zu untersuchen, wie Menschen mit Bildern kommunizieren oder agieren. Vielmehr nimmt in seiner Konzeption des Bildaktes das Bild die Stelle der Sprechenden ein.¹⁸

Es würde sich lohnen, zu untersuchen, ob postkonzeptuelle Kunstwerke wie jene, die in der Ausstellung *Zwischen den Dingen* zu sehen sind, als Bildakte verstanden werden können. Doch auch wenn dies nicht so ist, sind sie nicht passiv den aktiven Betrachter*innen gegenübergestellt. So situiert Gustav Roßler etwa die Akteurhaftigkeit von Kunstwerken in ihrer Interaktion mit anderen Akteur*innen. Sie sind nicht nur passiver Gegenstand der Kontemplation, sondern strukturieren aktiv die Wahrnehmung der sie Betrachtenden. Dinge als Akteure zu verstehen, enthebt uns darüber hinaus, so Roßler, „zu sagen, was Dinge wirklich, in ihrem tiefsten Inneren sozusagen, sind“.¹⁹ Umgelegt auf eine Ausstellung, lässt sich dieser Gedanke dahingehend weiterführen, dass das Nach- und Nebeneinander von Werken Auswirkungen auf ihre Rollen haben, dass sich die Art ihres Agierens je nach ihrer Position verändert. Stephanie Senges' Ding-Ikebana und Sascha Mikels Skulpturen aus dem Werkzyklus *Détournement* rahmen die gesamte Ausstellung. Die Anordnung nebeneinander wiederum erhellt wechselseitig Parallelen und Differenzen. Dies trifft nicht nur auf die Kunstwerke als Ganzes zu, sondern auch auf jene Alltagsgegenstände, die Teil von ihnen sind. Bevor sie ihre Rolle als Material erhielten, agierten sie als Waren und Gebrauchsgegenstände.

Zu den einzelnen Werken kommen in der Ausstellung weitere Elemente wie Vermittlungstexte, Sockel, Vitrinen, Hängevorrichtungen, Beleuchtungen, weiß gestrichene Wände und die Interaktionen von Künstler*innen, Kurator*innen, Koordinator*innen, Techniker*innen, Kunstvermittler*innen, Fördergeber*innen und Betrachter*innen hinzu. Ausstellungen sind demnach mehr als die

18 Vgl. Horst Bredekamp: *Der Bildakt*. Berlin 2015, S. 59.

19 Gustav Roßler: Haben Bilder Handlungsmacht? Ein Beitrag zur Agency-Debatte anhand von Kunstwerken und Bildakten. In: Cornelius Schubert, Ingo Schulz-Schaeffer (Hg.): *Berliner Schlüssel zur Technikoziologie*. Berlin 2019, S. 259–288, hier S. 267.

Summe der gezeigten Kunstwerke – also mehr, als die Summe ihrer materiellen Bestandteile. Menschliche und nichtmenschliche Akteure haben Anteil an ihrem Zustandekommen wie an ihrer Wirksamkeit, genauso wie Praktiken, Traditionen und Institutionen. Ausstellungen generell – und damit auch die Ausstellung *Zwischen den Dingen* – können als komplexe Gefüge, als materiell-semiotische Netzwerke im Sinne Bruno Latours verstanden werden.²⁰ Agency wird dabei als etwas begriffen, das seinen Ursprung nicht nur in intentionalen Subjekten hat, sondern auf verschiedene Akteure verteilt ist und Formen von Wirkungsmacht, Akteurhaftigkeit, Handlungsmacht, Agentur oder (sozialem) Handeln annehmen kann.²¹

Feldforschungen im Reich der Dinge

Als Kunstaussstellung in einem Volkskundemuseum ist *Zwischen den Dingen* an der Schnittstelle von Alltagskultur, Gegenwartskunst, Ethnografie und Museum angesiedelt. Dieses Dazwischen soll auf produktive Weise befremden, neue Perspektiven auf allgegenwärtige Phänomene eröffnen und Auseinandersetzungen zum Ge- und Verbrauch von Dingen anstoßen. Die Ausstellung ist der Versuch, das, was „zwischen den Dingen“ und das, was „zwischen den Dingen und uns passiert“, für Museumsbesucher*innen greifbar werden zu lassen. Mit Dingen über Dinge nachzudenken, ist kennzeichnend sowohl für die künstlerische Praxis der in der Ausstellung vertretenen Künstler*innen als auch für unsere kuratorische Arbeit an dieser Ausstellung, wobei bei der Produktion, Präsentation und Rezeption der Werke verschiedene Formen von Agency zusammenspielen. Zusätzlich stehen die gezeigten Kunstwerke für unterschiedliche lebensweltliche Zugänge zur Dingwelt und decken eine Bandbreite möglicher Zeigeweisen ab.

Die von Michael Haberlandt und Alois Riegl im ersten Band der *ÖZV* verwendeten Formulierungen situieren ihre Forschungsinteressen entlang von zeitlichen wie räumlichen Parametern, wobei

20 Vgl. Kathrin Busch: Figuren der Deaktivierung. In: Kathrin Busch, Burkhard Meltzer, Tido von Oppeln (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Berlin 2016, S. 26.

21 Vgl. Roßler (wie Anm. 19), S. 264.

das damals gegenwärtig *Andere* – das Landvolk – zugleich auch für die *eigene* Vergangenheit – die Kindheit, der natürliche Urzustand, das Primitive oder das goldene Zeitalter – stand. Die Gegenstände, die in die Sammlung des Museums aufgenommen werden sollten, waren solche, die in abgelegenen Regionen gerade noch verwendet wurden, aber drohten, in absehbarer Zukunft ausgeschieden zu werden. Die Neuaufstellung im Museum konnte sie nicht vor diesem Schicksal bewahren, aber zumindest davor, für immer zu verschwinden.

Im Unterschied zu jenen Gegenständen, die die Gründer des Volkskundemuseums in die Sammlung aufnehmen wollten, handelt es sich bei den in die Kunstwerke integrierten Objekten um weitgehend anonyme Versatzstücke ohne spezifisch regionale Signatur. Dies entspricht gegenwärtiger Lebenspraxis. Die allermeisten Gegenstände, die uns umgeben, sind massenhaft vorhanden und eingebunden in globale Produktions-, Wertschöpfungs- und Entsorgungsketten. Meist sind nicht regionale Traditionen ausschlaggebend dafür, welche Gegenstände Menschen in ihren eigenen vier Wänden gebrauchen, sondern das monatlich verfügbare Einkommen. Das Badezimmer einer wohlhabenden Familie in Äthiopien beispielsweise gleicht viel stärker einem Badezimmer einer ebenso wohlhabenden Familie aus Dänemark, Kolumbien oder China als jenem einer armen Familie aus Simbabwe, Malawi oder Nigeria.²²

Doch nicht nur die gegenwärtige materielle Kultur, sondern auch die bildende Kunst ist durchgängig globalisiert. David Joselit spricht in diesem Zusammenhang von einem internationalen Stil, der sich weltweit durchgesetzt habe. Die angewandten ästhetischen Verfahren sind dabei nicht der Produktion neuer Gegenstände oder Inhalte verpflichtet, sondern der Re-Kombination von bereits Produziertem.²³ Obwohl die in der Ausstellung vertretenen Künstler*innen nicht dem Topos vom „artist as ethnographer“²⁴ verpflichtet

22 Vgl. dazu das Projekt *Dollar Street*, das weltweit Wohnstätten dokumentiert und nach dem verfügbaren Familieneinkommen anordnet: <https://www.gapminder.org/dollar-street> (Zugriff: 12.7.2021).

23 Vgl. dazu Joselit (wie Anm. 15) und David Joselit: *Nach Kunst*. Berlin 2016.

24 Hal Foster: *The Artist as Ethnographer?* In: George E. Marcus, Fred R. Myers (Hg.): *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles, London 1995, S. 302–309.

sind, erlauben ihre Werke daher Einblicke in die materielle Kultur der Gegenwart. Das Museum erweist sich dabei als jener Ort, der die „systematische Beobachtung der einschlägigen Dinge“ nicht nur ermöglicht, sondern geradezu herausfordert.²⁵ Die (Kunst-)Dinge in der Ausstellung nehmen diese Herausforderung an.

25 Riegl (wie Anm. 3), S. 220.