

Stefanie Lorey

PERFORMATIVE SAMMLUNGEN

Begriffsbestimmung eines neuen
künstlerischen Formats



[transcript] Theater

Aus:

Stefanie Lorey

Performative Sammlungen

Begriffsbestimmung eines neuen künstlerischen Formats

September 2020, 170 S., kart., 8 Farbabb.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5239-0

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5239-4

In ihrer künstlerisch-wissenschaftlichen Studie untersucht Stefanie Lorey erstmalig Methoden des Sammelns und Ordnen unter der Prämisse performativer Handlungs- und Präsentationsformen. Vor dem Hintergrund einer eigenen langjährigen künstlerischen Biographie, die sich durch diverse performative Sammlungsformate auszeichnet, fordert und formuliert sie – als Erweiterung bereits vorhandener Attributionen in der Bildenden Kunst – eine neue künstlerische Kategorie: die performative Sammlung. Definition, Beschreibung und Ausführungen dieser neuen Kategorie bilden die Grundlage dieser Arbeit.

Stefanie Lorey leitet den Studiengang Theaterregie an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie hat in Gießen Angewandte Theaterwissenschaft studiert und war Stipendiatin im Dorothea-Erxleben Programm der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig sowie im künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg »Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste« in Hamburg. Seit 2001 realisiert sie zusammen mit Bjoern Auftrag unter dem Label »Auftrag : Lorey« Projekte, die sich an der Grenze zwischen Theater, Performance und installativer Kunst bewegen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5239-0

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Einleitung	9
1. Kapitel: Vom Sammeln	19
Grundlegendes	19
Das sammelnde Subjekt	21
Sammlungsdifferenzierungen	25
Nicht alles ist Sammlung	30
2. Kapitel: Paradoxien	35
Das Besondere und das Allgemeine	35
Bewahrende Zerstörung	37
Parität und Klassifikation	40
Nähe und Ferne	41
Offene und geschlossene Systeme. Leben und Tod	42
Das Singuläre und das Kollektive	44
3. Kapitel: Vom Ordnen	47
Das ordnende Subjekt	49
Ordnenes Sammeln – Kreatives Potenzial	50
4. Kapitel: Künstlerische Sammlungsformate	53
Sammlungs- und Verwahrungsorte	53
Archiv versus Sammlung	54
Sammlungsbewegungen in der Bildenden Kunst	56

Museumsgründer_innen, Materialsammler_innen und Spurensicherer_innen.....	59
Autobiographische Sammler_innen	65
Gemeinsames: Immanente Kritik	68
Gemeinsames: Das Besondere im Allgemeinen	69
Homogene und heterogene Sammlungen in der Kunst	70
Serielle Fotografie	72
5. Kapitel: Performative Sammlungen	75
Das Performative als Attribut künstlerischer Sammlungsformate	75
Wesenszüge	78
Kapitel 5a: Performance – <i>While We Were Holding It Together</i> (Ivana Müller)	85
Kapitel 5b: Theatrale Installation – <i>Museum des Augenblicks</i> (Stefanie Lorey)	95
Entwicklungsprozess	95
Präsentation <i>Museum des Augenblicks</i>	97
Formale Setzungen in der Materialgenerierung oder Wie wird aus einer Ansammlung eine Sammlung?	101
Vorpräsentation <i>Augenblicke</i>	101
Entwicklungsprozess	102
Spurensicherung, Museumsgründung, Materialsammlung oder autobiographische Sammlung?	111
Kapitel 5c: Choreographie – <i>Rétrospective par Xavier Le Roy</i> (Xavier le Roy)	115
6. Kapitel: Gemeinsames und Differentes performativer Sammlungsformen	123
Beispiele performativer Sammlungen im Vergleich zu Akkumulationsformen der Bildenden Kunst	124
Künstlerische Beispiele performativer Sammlungen im Vergleich zueinander	127

Die Position des sammelnden Subjekts	128
7. Kapitel: Die performative Sammlung als paradigmatische Form postdramatischer Darstellung	131
8. Schlussbetrachtungen	139
Literatur	155
Danksagung	165
Dokumentation <i>Museums des Augenblicks</i>	167

»Im Berliner Zoologischen Garten steht neben dem Bassin mit einem See-Elefanten eine ungewöhnliche Vitrine. Hier liegen unter Glas die im Magen des See-Elefanten Roland gefundenen Gegenstände, nachdem dieser am 21. August 1961 verendet war, und zwar: ein rosa Feuerzeug, vier Eisstiele (Holz), eine Metallbrosche in Gestalt eines Pudels, ein Flaschenöffner, ein Damenarmband (Silber?), eine Haarspange, ein Bleistift, eine Wasserpistole aus Plastik, ein Plastikmesser, eine Sonnenbrille, ein Kettchen, eine (kleinere) Metallfeder, ein Gummireifen, ein Spielzeugfallschirm, eine Eisenkette (ca. 40 cm), vier lange Nägel, ein grünes Plastikauto, ein Metallkamm, eine Badge aus Plastik, ein Püppchen, eine Bierdose (Pilsner, 0,33 l), eine Streichholzschachtel, ein Kinderpantoffel, ein Kompass, ein Autoschlüssel, vier Münzen, ein Taschenmesser mit Holzgriff, ein Schnuller, ein Bund mit Schlüsseln (5 St.), ein Vorhängeschloss, ein Plastiketui mit Nähzeug. Der Besucher steht mehr fasziniert als entsetzt vor dieser seltsamen Ausstellung, wie vor archäologischen Fundstücken. Er weiß, dass ihr museales Schicksal vom Zufall (Rolands unberechenbarem Appetit) bestimmt ist, und ist doch beherrscht von dem Gedanken, dass zwischen den Gegenständen mit der Zeit subtilere Beziehungen entstanden sind. Im Bann dieses Gedankens versucht er, Konstellationen herzustellen.«

Dubravka Ugrešić: Das Museum der bedingungslosen Kapitulation, Frankfurt a.M. 1998, S. 7f.

Einleitung

In der zeitgenössischen Museumswissenschaft wird seit geraumer Zeit von der Performativität der Objekte gesprochen. Dahinter verbirgt sich die Vorstellung, dass Dinge nicht nur Informationen transportieren, sondern ebenso Situationen schaffen und somit Erfahrungen produzieren, zu denen sich ihr Publikum in Bezug setzen kann. Dinge repräsentieren eben nicht nur Vergangenheit, z.B. als museale Artefakte, sondern stellen darüber hinaus ein bestimmtes Verhältnis zur Vergangenheit her, indem sie performativ wirken.¹ Dorothea von Hantelmann, Kuratorin und Kunsthistorikern, beschreibt in diesem Zusammenhang die Transformation von Ausstellungs- hin zu Erfahrungsräumen, zur Ausstellung als Ereignis, in dem es nun vermehrt darum geht, einen experimentellen Selbstbezug herzustellen, der sich aus dem Erleben von Verhältnissen zu sich selbst und anderen speist.² Ausstellungsobjekte dienen hiernach nicht mehr als alleinige Bedeutungsproduzenten, vielmehr verlagert sich die Wahrnehmung auf einen subjektiven inneren Monolog zwischen den Dingen und dem betrachtenden Subjekt. Werner Hanak-Lettner, Kurator am jüdischen Museum in Wien, geht in

-
- 1 Thiemeyer, Thomas: »Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung«, in: Museen für Geschichte (Hg.): Online-Publikation der Beiträge des Symposiums *Geschichtsbilder im Museum* im Deutschen Historischen Museum Berlin, Februar 2011. Online verfügbar unter: www.museenfuergeschichte.de/downloads/news/Thomas_Thiemeyer-Die_Sprache_der_Dinge.pdf. (Abgerufen am 10.05. 2016), S. 4ff.
 - 2 Vgl. von Hantelmann, Dorothea und Meister, Carolin: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich u. Berlin 2010, S. 7-18, hier S. 17.

seinen Überlegungen über die Verflechtung von Ausstellung und Drama sogar so weit, museale Objektpräsentationen als »Prototyp des performativen Ereignisses«³ zu bezeichnen. Für ihn ist die Ausstellung als »dramaturgisch strukturiertes und performatives Medium« zu verstehen, das sich in seiner Anlage als performatives Ereignis zeigt, in dem es »die RezipientInnen zu einer äußerst aktiven Haltung provoziert«.⁴ Boris Groys bemerkt dazu, dass sich das Museum von einem »Ort der ständigen Sammlung zu einer Bühne für wechselnde Großausstellungen« verwandelt, die wie Theaterstücke »nur während einer gewissen Zeit aufgeführt und dann abgebaut und aufgelöst werden« und die er als »Museen auf Zeit« bezeichnet.⁵ All das könnte den Schluss nahelegen, dass sich die Forderung und Einführung der neuen Begrifflichkeit *performative Sammlung* auf die aktuelle Ausstellungspraxis zeitgenössischer musealer Präsentationsformen beziehen könnte. Dies ist jedoch nicht der Fall.

Der hier entwickelte Terminus *performative Sammlung* steht vielmehr für einen neuen Formatbegriff, der als spezifische Darstellungsform innerhalb performativer Kunstpraxen angesiedelt ist. Seine Definition wird nachfolgend aus einer rein theaterwissenschaftlichen Perspektive heraus und unter Zuhilfenahme eines eigenen künstlerischen Zugriffs entwickelt. Die Notwendigkeit seiner Benennung begründet sich aus der Erkenntnis, dass Sammeln und Ordnen als künstlerische Methode und Darstellungsform bis zum heutigen Zeitpunkt ausschließlich aus dem Blickwinkel der Bildenden Kunst heraus beschrieben und untersucht wurde, während Akkumulationspraxen in den performativen Künsten bisher keinerlei Beachtung geschenkt wurde. Dabei lassen sich diverse zeitgenössische Arbeiten finden, die Sammlungsverfahren als systematisches Mittel der Materialgenerierung nutzen, um in Auführungsformaten (wie etwa Performances, Choreographien, Lecture

3 Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld 2011, S. 190.

4 Ders. S. 190.

5 Groys, Boris: *Logik der Sammlung. Am Ende eines musealen Zeitalters*, München u. Wien 1997, S. 59 u. 60.

Performances, Audio-walks oder theatrale Installationen) Präsentationen zu entwickeln, die gleichfalls als Sammlung kenntlich werden.⁶ In den folgenden Überlegungen werden exemplarisch drei Darstellungsformen im Hinblick auf ihre Zuschreibung als performative Sammlung untersucht: Ivana Müllers Performance *While We Were Holding It Together*, Xavier Le Roys Choreographie *Rétrospective par Xavier Le Roy* sowie die theatrale Installation *Museum des Augenblicks*, die das künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsvorhaben als eigene praktische Position ergänzt.

Zu Beginn jedoch gilt es, die Vorgänge des Sammelns und Ordners auf ihre grundlegenden Funktionen hin zu überprüfen, ebenso wie die Sammlung selbst im Hinblick auf ihr Erscheinungsbild und ihrer konstitutiven Wesenszüge einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Dabei geht es nicht um Vollständigkeit – gesamtbetrachtend sind darüber bereits ganze Bücher geschrieben worden⁷ – sondern das Ziel ist es, mit einem fokussierten Blick signifikante Charakteristiken und Eigenschaften künstlerischer Sammlungsformate und explizit performativer Sammlungen aufzuzeigen.

Als wissenschaftlicher Ausgangspunkt dient zunächst Manfred Sommers philosophische Analyse des Sammelvorgangs. Sein Buch *Sammeln. Ein philosophischer Versuch* liefert erste Ansatzpunkte, um die Termini Sammeln und Ordnen als (zusammenhängende) Handlungsvorgänge zu verstehen und darauf aufbauend die Zuschreibung einer Sammlung definieren zu können. Prinzipiell wird zwischen Ansammlung und Sammlung unterschieden. Um Sinnhaftigkeit und damit

6 Andere Beispiele als die hier verhandelten sind etwa: *Tomorrows Parties* von Forced Entertainment; *Nebenschauplätze Nr. 1, Das 20. Jahrhundert* von Lindholm & Hofmann; *Die Enzyklopädie der Performancekunst* von Wagner-Feigl-Forschung; *50 Aktenkilometer und 100 % Berlin, Zürich, Melbourne usw.* von Rimini Protokoll oder *Bouncing in Bavaria* und *Standbild mit Randexistenzen* von Auftrag: Lorey.

7 Siehe hierzu exemplarisch: Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M. 1999; Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo – Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Opladen 1994 oder Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998.

Lesbarkeit im Zusammengetragenen zu etablieren, setzen Sammlungen immer ein sammelndes und zugleich ordnendes Subjekt voraus. Dazu muss eine Unterteilung zwischen ökonomischen und ästhetischen⁸ Sammlungsverfahren getroffen werden, da allein letztere für die vorliegenden Überlegungen von Belang sind.

Neben Walter Benjamin und Jean Baudrillard, die sich mit der Figur des Sammlers beschäftigen, liefern die Ausführungen des Philosophen Reinhard Brandt über verschiedene Formen des Sammelantriebs die Grundlage dafür, sich den divergierenden Begehungsvermögen zu widmen, die das Sammeln antreibt, um ästhetische Sammlungsprozesse weiter differenzieren zu können. Innerhalb ästhetischer Akkumulationsverfahren gilt es zudem zwischen heterogenen und homogenen Sammlungen zu unterscheiden, da sie im Hinblick auf ihre Akkumulations- als auch Präsentationsverfahren gegensätzliche Rezeptionsästhetiken hervorrufen, die für die spätere Betrachtung von explizit künstlerischen Sammlungsformaten von Belang sein werden.

Ein weiterer Fokus liegt auf den Polaritäten, die gerade ästhetische Sammlungen in sich vereinen: Etwa eine bewahrende Zerstörung, die den Objekten in der Überführung in einen Sammlungsbestand zuteilwird. Oder das Hervortreten von Singulärem, während das Kollektive weiterhin sichtbar bleibt. Des Weiteren eine zum Zeitpunkt der Präsentation abgeschlossene, aber ebenso in die Zukunft hinein offene Struktur, die jeglicher Kollektion zugrunde liegt. Hier wird deutlich, dass der Sammlung, gerade aus künstlerischer Perspektive, ein besonderer Reiz innewohnt, da sie Diversitäten vereint, die sich nicht ausschließen, sondern vielmehr gegenseitig bedingen und die Sammlung so in ständiger Bewegung halten. Die Darlegung des Ordnungsvorgangs als ästhetische Setzung, die – im Sinne einer Sortierung, aber auch Inszenierung des Sammlungsmaterials – neue Bedeutungszusammenhänge entwirft, bildet die Überleitung zu künstlerischen Akkumulationsverfahren in den Bildenden Künsten.

8 *Ästhetisch* meint Sommer hier in Bezug auf eine sinnliche Wahrnehmung, als ein Betrachten um der Anschauung willen. (Vgl. hierzu Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, S. 8.)

Ausgangspunkt hierfür bildet ein Artikel aus den 1970er Jahren mit dem Titel *Künstler und andere Sammler*, verfasst von dem Kunsthistoriker Walter Grasskamp, in dem er die Bewegung der Museumsgründer_innen und Spurensicherer_innen erstmals ausführlich analysiert. Dabei zeichnet Grasskamp einen neuen künstlerischen Zugriff nach, bei dem die Autorität des Schöpfertums zugunsten einer Neuaufbereitung von vorgefundenem Material abgelehnt wird.⁹ Eine aktuelle Perspektive auf akkumulierende Kunstpraktiken veranschaulicht der umfangreiche Katalog *interarchive*, der »archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld«¹⁰ sowohl im Hinblick auf künstlerische Praktiken als auch anhand theoretischer Beiträge diskutiert. Im Gegensatz dazu fokussiert der Ausstellungskatalog *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung* detailliert »Modelle künstlerischer Gedächtnisarbeits«¹¹. Der von Matthias Winzen in diesem Kontext formulierte Vorschlag, künstlerische Sammlungsverfahren über ihre zugrundeliegenden differierenden Ortsmetaphern zu unterscheiden, gibt den vorliegenden Überlegungen Anlass, innerhalb künstlerischer Präsentationsformen die alleinige Zuschreibung performative *Sammlungen* – und nicht performative Archive – zu legitimieren. Denn es zeigt sich, dass gerade die Begrifflichkeiten Archiv und Sammlung klar voneinander abzugrenzen sind, da – so die These – jegliche Form künstlerischer Akkumulationsverfahren in ihrer Präsentation zuvorderst als Sammlung benannt werden muss, selbst dann, wenn sie sich offensichtlich archivarischer Praktiken bedient. Denn das Archiv ist kein Präsentations- sondern ein Verwahrungsort. Eine Sammlung indes ist inszenierte Zurschaustellung selektiv zusammengetragener Objekte, etwas, das jede künstlerische Präsentation auszeichnet.

9 Wetzels, Michael: »Autor/Künstler« in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 1, Stuttgart 2001, S. 480-544, hier S. 484.

10 Von Bismarck, Eichele, Feldmann u.a. (Hg.): *interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Köln 2002.

11 Schaffner, Ingrid u. Winzen, Matthias (Hg.): *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Ausstellungskatalog Haus der Kulturen München; Nationalgalerie SMPK Berlin; Kunstmuseum Düsseldorf; Henry Art Gallery Seattle, München/New York 1997, S. 7.

Die nachfolgende Auswahl exemplarischer Arbeiten demonstriert verschiedene Sammlungs- und Anordnungsstrategien, die sich vor dem Hintergrund beider Ausstellungskataloge in die erweiterten Gattungszuschreibungen Spurensicherung, Materialsammlung, Museumsgründung und autobiographische Sammlung unterteilen lassen.¹² Allen ist gemein, tradierte Sammlungsformen zu hinterfragen, indem sie neue Strategien des Sammelns und Ordnen in Abgrenzung zu traditionellen Sammlungsformaten entwerfen. Ein Blick auf performative Sammlungspraxen macht schließlich deutlich, dass die Benennung einer weiteren Kategorie vonnöten ist: die der performativen Sammlung. Ihre Beschreibung steht hier im Mittelpunkt.

Die Verwendung der Attribution *performativ* wird zunächst anhand von John Austins *Theorie der Sprechakte*¹³ nachskizziert und um die gendertheoretische Position Judith Butlers sowie Erika Fischer-Lichtes theaterwissenschaftliche Perspektive erweitert.¹⁴ Hierbei konzentriert sich die Betrachtung auf das Ereignishafte, das sich immer wieder neu konstituierende performativer Sammlungspraxen. Zusammengefasst liegt ihre grundlegende Abgrenzung zu Akkumulationsformen der Bildenden Kunst in ihrem Aufführungscharakter als performativem Ereignis, bei dem der Vorgang des Sammelns in seiner Prozesshaftigkeit visualisiert wird. Wesentlicher Bestandteil der Präsentation performativer Sammlungen ist das Zusammentragen des Sammlungsmaterials als Vollzugsereignis, da das Versammelte erst im Augenblick seiner Sichtbarmachung erfahrbar wird, während es in gesetzter Dramaturgie und als zeitliches Ereignis am Publikum vorüberzieht. Die spezifische Charakteristik des Flüchtigen muss folglich nicht nur

12 Siehe hierzu auch: Metken, Günter: *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977 – 1995*, Dresden und Berlin 1996 sowie Kittner, Alma-Elisa: *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld 2009.

13 Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1979.

14 Siehe hierzu: Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Construction – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: Case, Sue Ellen (Hg.): *Performing Feminism*, Baltimore u. London 1990, S. 270-282. Sowie: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.

in ihrer Präsentationsform verankert, sondern darüber hinaus im versammelten Material selbst verortet werden. Im Spannungsfeld zwischen Ereigniskunst und musealem Bewahren können performative Sammlungen daher als momenthafte Sammlungen beschrieben werden, da sie sich im Hier und Jetzt konstituieren und so zwischen den Polen Konservierung und Vergänglichkeit oszillieren.

Neben einer ersten Definition, die den Begriff der performativen Sammlung zu fassen versucht, erfolgt eine genauere Untersuchung ihrer signifikanten Wesenszüge, um Gemeinsames und Differentes zu bereits benannten künstlerischen Sammlungsformaten abzugleichen. Dazu wird die performative Sammlung als paradigmatische Form postdramatischer Darstellung vor dem Hintergrund von Hans-Thies Lehmanns Analyse postdramatischer Theaterformen diskutiert.¹⁵ Analogien zu den von Lehmann formulierten Tendenzen und Stilmitteln – die heute sicherlich unter historischen Gesichtspunkten betrachtet werden müssen – finden sich etwa in der formalen Struktur performativer Sammlungen, deren Konsequenz eines geordneten Nacheinanders sich vor die inhaltliche Dramaturgie eines Textes schiebt. Ihre nicht-hierarchische serielle Anordnung wiederum verweist das verhandelte Material auf dessen Materialität zurück, während der Sammlungsbestand als zeitliche Abfolge im Gegenwärtigen hervorgebracht wird. Die Akzentuierung von Präsenz tritt so in den Vordergrund und verschiebt den Fokus auf den Prozess, nicht auf das abgeschlossene Resultat.

Neben der Formulierung spezifischer Eigenarten performativer Sammlungen, die ihre Einführung und Bedeutung als neues ästhetisches Format¹⁶ legitimieren, richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Betrachtung und Analyse praktischer Beispiele, um kennzeichnende Rezeptions- als auch Produktionsästhetiken zu untersuchen. Die Auswahl der hier verhandelten Arbeiten basiert auf der Bandbreite künstlerischer Formate, die als performative Sammlungen beschrieben werden können: von Performances über choreographische Arbeiten bis hin zu (theatralen) Installationen. Unter dem Blickpunkt einer

15 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999.

16 Ästhetisch hier auch verstanden als *Aisthesis*, als sinnliche Wahrnehmung.

klassischen Aufführungsanalyse werden die Beispiele auf ihren performativen Sammlungscharakter hin überprüft und die Besonderheiten ihrer Rezeption herausgearbeitet. Angelehnt an bereits beschriebene Gattungszuschreibungen akkumulierender Praktiken aus den Bildenden Künsten wird dabei deutlich, dass sich die Arbeiten auch unter die genannten Kategorien wie Spurensicherung, Materialgenerierung, Museumsgründung und autobiographische Sammlung einordnen lassen.

Eine gesonderte Aufmerksamkeit wird der praktischen Position der Forschung, dem *Museum des Augenblicks* geschenkt, eine Arbeit, die im Rahmen dieses künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsvorhabens von mir entwickelt wurde. Anhand dieses Beispiels kann nachgezeichnet werden, wie spezifische Produktionsbedingungen und ästhetische Setzungen zur Formgebung dieser Installation geführt haben, die gleichfalls als performative Sammlung verstanden werden kann.

Die Auseinandersetzung mit Sammlungsverfahren innerhalb künstlerischer Schaffensprozesse zieht sich wie ein roter Faden durch meine eigenen performativen Arbeiten.¹⁷ Seit 2001 realisiere ich zusammen mit Bjoern Auftrag unter dem Label *Auftrag: Lorey* Projekte, die sich zwischen Konzept- und installativer Kunst, zwischen Performance, dokumentarischem Theater und Site Specific Art, zwischen Stadttheater und Freier Szene bewegen. Immer wieder haben wir Sammlungs-

17 In *Standbild mit Randexistenzen* (zuletzt 2019 in Zürich) versammeln wir unterschiedlichste Menschen für einen einzigen Abend auf der Bühne, um ihnen jeweils eine Minute Bühnenpräsenz zu schenken. Für *WMF. Wiedersehen macht Freude* (Berlin, 2005) haben wir mit über 70 Beteiligten Interviews über Momente des Neben-sich-Stehens geführt und daraus einen Theaterabend konzipiert. Wir haben in Johannesburg 500 Menschen nach ihren ganz persönlichen Ängsten befragt und diese als *Whispering Wall* (2009) über eine Soundinstallation wiedergegeben. In *Horror Vacui* (Frankfurt, 2011) haben wir die Schauspielerin Kathleen Morgeneyer gebeten, all ihre Bühnentode noch einmal nacheinander zu präsentieren. *Bouncing in Bavaria* (Frankfurt, 2012) besteht ausschließlich aus einer Aneinanderreihung von persönlichen Erinnerungsfragmenten, die als Aufführungstext von Traute Hoess und Felix von Manteuffel wiedergegeben werden.

und Ordnungspraktiken als künstlerische Methode und Darstellungsform verwandt. Die Erkenntnis darüber ist Ausgangspunkt all meiner nachfolgenden Überlegungen.

1. Kapitel: Vom Sammeln

Grundlegendes

Den Anfangspunkt meiner Überlegungen bildet die Frage, wann überhaupt von einer Sammlung gesprochen werden kann? Welche Voraussetzungen müssen gegeben sein, damit Zusammengekommenes als Zusammengehöriges ausgewiesen wird? Aus philosophischer Perspektive gibt Manfred Sommer hierzu eine erste Orientierung. Ihm zufolge zeichnen »niemals [...] weniger als drei eine Sammlung aus«¹, da sie sich immer aus einer Mehrzahl an Dingen zusammensetzt. Dass damit eines noch keine Sammlung sein kann, versteht sich von selbst. Selbst zwei, die zusammenkommen, sammeln sich weder an, noch verabreden sie sich zu einer Versammlung, sondern lediglich zu einem Treffen, so Sommer weiter. Drei jedoch »fügen sich im Blick eines Betrachters bereits zu einer winzigen Sammlung zusammen. *Tres faciunt collectionem.*«²

Sommers These lässt sich weiter ausführen. Denn zwei Objekte bilden in ihrer Gegenüberstellung eine Einheit, die sich hermetisch abzuschließen vermag. Ein drittes Objekt hingegen kann die geschlossene Paarbildung zugunsten einer Reihe auflösen, die fortgesetzt werden kann. Das dritte Objekt legt die Spur zum Regelwerk und eliminiert zugleich den Verdacht des Zufälligen, indem es die Bedingungen des Zusammenkommens wiederholt und als festgesetzte Ordnung verankert.

1 Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, S. 116.

2 Ebd., S. 116; (H. i. O.).

Im Dritten offenbart sich die innere Logik der Sammlung, das Sammlungsprinzip, das für alles Nachfolgende zur Gesetzmäßigkeit wird.

Wie nun lässt sich der Vorgang des Sammelns beschreiben? Und vor allem: Was kann, was lässt sich sammeln? Auch darauf gibt Sommer zunächst eine sehr allgemeine Antwort: zerstreute Dinge. Zerstreut kann allerdings nur sein, was »einen Raum zur Verfügung hat, in welchem es weit genug auseinander sein kann und durch den es sich derart zu bewegen vermag, dass es nachher nahe beieinander ist«. Das teilt den Raum für ihn in wenigstens zwei, »einen, aus dem heraus, und einen, in den hinein die Sammelbewegung sich vollzieht«. ³ Sommers These der Zerstreung bedarf auch hier einer Erweiterung, die sich nicht allein auf eine räumliche Separation bezieht, sondern zugleich eine zeitliche Differenz mit einschließt: etwa wenn Dinge aus unterschiedlichen Epochen zusammengetragen werden. Sammeln bezeichnet folglich einen Vorgang, der Dinge aus unterschiedlichen räumlichen, aber auch *zeitlichen* Ebenen an einen gemeinsamen Ort zusammenführt, an dem sie nahe genug beieinander sein können, um als Zusammengehöriges erfahrbar zu werden; an einen Ort, wie der Historiker Krzysztof Pomian bemerkt, an dem »alle Nützlichkeit auf immer verbannt zu sein scheint«. ⁴ Denn in der Überführung in eine Sammlung verliert das Ding seinen ursprünglichen Gebrauchswert. Im Gegenzug wird ihm eine neue Bestimmung zugewiesen, die nun nicht mehr darauf abzielt, benutzt, sondern vielmehr betrachtet zu werden. ⁵ Unter diesen Voraussetzungen impliziert der Vorgang des Sammelns immer eine Tilgung ursprünglicher Kontexte, die den Objekten ein Vergessen zuführt. An dessen Leerstelle tritt ein universaler Wert: der Wert des Ästhetischen. ⁶

3 Ebd., S. 9.

4 Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998, S. 14.

5 Alle weiteren Überlegungen gehen von einem ästhetischen Sammlungs Vorgang aus. Der Gegenpol hierzu wäre ein rein ökonomisches Sammeln, eine Unterscheidung, auf die zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen wird.

6 Vgl. von Hantelmann u. Meister: »Einleitung«, S. 14.

Aus gleichfalls philosophischer Perspektive definiert Jean Baudrillard das Sammeln als einen Vorgang, bei dem das aus seinem Gebrauch gezogene und seiner Funktion enthobene Ding ein rein subjektiver Status zugewiesen wird. Es hört auf »Teppich, Tisch, Kompass oder Nipp-sache zu sein«⁷ und wird Objekt einer Sammlung. Sein Allgemeinwert wird zugunsten neuer Zuschreibungen abgelöst. Auch Walter Benjamins Überlegungen zur Charakteristik des Sammlers schließen daran an, wenn er schreibt, dass im Sammeln »ein Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten«.⁸ Unter der Voraussetzung gleicher Eigenschaften wird das Sammlungsobjekt mit anderen gleichartigen Objekten zusammengeführt und in neue Kontexte übersetzt. Sammeln kennzeichnet demnach eine Handlung, bei der unterschiedliche Objekte aus ihren ursprünglichen Bedeutungszusammenhängen entnommen werden, um sie – aus ihrer Zerstreuung heraus und ihrer Nützlichkeit beraubt – unter einem gemeinsamen Nenner zusammenzutragen und in neue Kontextualisierungen zu überführen.

Das sammelnde Subjekt

Um Zerstreutes an einem gemeinsamen Ort zu versammeln, bedarf es eines sammelnden Subjekts, das die Dinge nicht einfach zusammenführt, sondern vor dem Hintergrund von Beschaffenheit, Gestalt oder Erinnerungswert ein- oder ausschließt und damit festlegt, welches Objekt in die Kollektion aufgenommen wird und welches nicht. Ohne dieses sammelnde Subjekt, das *aktiv* und *bewusst* auswählt, entstehen keine Sammlungen, sondern Anhäufungen oder Ansammlungen. So können sich Dinge (selbst) sammeln, wie der Staub unter dem Bett oder Laub

7 Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge – Über unser Verhältnis zu alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt a.M. 2007, S. 111.

8 Benjamin, Walter: »Aufzeichnungen und Materialien. Der Sammler«, in: Ders.: *Das Passagenwerk*, Hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 1. Frankfurt a.M. 1983, S. 269-280, hier S. 271.

auf den Straßen. Dieser Vorgang wird dem Begriff der Sammlung jedoch nicht gerecht. Hier handelt es sich um Ansammlungen von Gleichem, das sich unter bestimmten (physikalischen) Bedingungen selbst versammelt. Ein *sich* sammeln und ein gesammelt *werden* muss demnach voneinander unterschieden werden.

Von Interesse wird in diesen Überlegungen nur die zweite Variante sein, jene Sammlungen nämlich, die sich durch ein inneres Ordnungsprinzip auszeichnen, das vom sammelnden Subjekt erkannt beziehungsweise festgelegt wird. Denn Sammler_innen tragen weder wahllos noch zufällig zusammen. Vielmehr haben sie »ein intimes und für Außenstehende unerklärliches Wissen, ein Wissen, das nur aus einer Art Symbiose erwächst, in der die Sammlung und in ihrer Mitte der Sammler aufeinander zuwachsen«⁹, wie der Philosoph Reinhard Brandt darlegt. Das sammelnde Subjekt ist also niemals abwesend von seinen zusammengetragenen Objekten zu denken, es ist vielmehr in seine Sammlung verwoben und zeigt sich an und in ihr. Nach Brandt zeichnet sich im Sammeln von Besonderem daher immer auch der Rückbezug zur Einzigartigkeit der Sammler_innen selbst ab: Die Einmaligkeit jedes einzelnen gesammelten Objekts spiegelt das individuelle Sein in der Welt wider und fungiert somit als Rückversicherung für die *eigene* Singularität.¹⁰

Durch die gezielte Entnahme von Objekten aus ihrem Umfeld, die zugleich die Kontrolle über das Gesammelte miteinbezieht, emanzipieren sich die Sammler_innen zudem gegenüber einer Welt, die nicht unmittelbar auf ihre eigenen Bedürfnisse reagiert.¹¹ Im Sammeln scheint der Wunsch angelegt, dem Wirrsal der Welt habhaft zu werden, indem sich ihr sammelnd genähert wird. In ihren Überlegungen zur Soziologie des Sammelns attestieren Wuggenig und Holder dem sammeln-

9 Brandt, Reinhard: »Das Sammeln der Erkenntnis«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrococosmos in Microcosmo – Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Opladen 1994, S. 21-33, hier S. 24.

10 Vgl. ebd., S. 25.

11 Stagl, Justin: »Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns«, in: Assmann, Gomille, Rippl (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, S. 37-53, hier S. 38.

den Subjekt daraufhin »ein individualistisches Streben nach Perfektion, d.h. ein vom eigenen Willen bestimmtes, abschließbares Projekt der Transformation von Chaos in Sinn«. ¹² Sammeln stellt sich infolgedessen als den Wunsch dar, das eigene Umfeld als Mikrokosmos im Makrokosmos manipulieren – oder vielmehr kontrollieren zu wollen.

Meiner Ansicht nach ist es jedoch vor allem der *Vorgang des Ordne ns*, der das Bedürfnis nach Kontrolle und Manipulation über die zusammengetragenen Objekte befriedigt. Ihm liegt das Streben nach Erschaffung eigener Ordnungssysteme zugrunde, deren Regelwerke vom sammelnden Subjekt entweder selbst hervorgebracht oder wissenschaftlich definiert werden. Denn jede Sammlung schließt die Gestaltung einer Ordnung mit ein, um Zusammenhang und Sinn zwischen den Einzelobjekten zu etablieren. Erst im Akt des Ordne ns zeigen sich Sammlungen als »psychologische Funktion angesichts der Unwägbarkeiten der Welt«. ¹³ Erst im Sortieren und Arrangieren wird ein Überblick über das Gesammelte möglich, in dem Relationen und Bezüge aufgezeigt und so Bedeutung und Sinn zugewiesen werden.

Nach Wuggenig und Holder liegt dem Sammlungsvorgang darüber hinaus der Versuch zugrunde, die Zeit »als irreversible Größe und anthropologische Grenze sammel- und handhabbar zu machen«. ¹⁴ Im Erstellen von Sammlungen manifestiert sich das Streben danach, den natürlichen zeitlichen Ablauf von Geburt und Tod zu unterbinden, indem Dinge vor ihrem Verfall gerettet und so vor ihrem Verschwinden und ihrer Vernichtung bewahrt werden. Dabei treten die Sammlungsobjekte in ihrer Verwahrung und Verfügbarhaltung als kulturelles und individuelles Gedächtnis hervor, sie fungieren als materiell gewordene Geschichte, indem sie auf ursprüngliche und vergangene Kontexte verweisen und so vergangene Epochen vergegenwärtigen oder als Träger

12 Wuggenig, Ulf u. Holder, Patricia: »Die Liebe zu Kunst. Zur Sozio-Logik des Sammelns«, in: von Bismarck, Eichele, Feldmann u.a. (Hg.): *Interarchive*, Köln 2002, S. 205-223, hier S. 210.

13 Rusterholz, Sabine: *Speicher fast voll – Sammeln und Ordnen in der Gegenwartskunst*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Solothurn 2008, S. 4-21, hier S. 4.

14 Wuggenig u. Holder: »Die Liebe zu Kunst. Zur Sozio-Logik des Sammelns«, S. 209.

persönlicher Erinnerungen des sammelnden Subjekts dienen. Sie sind »Erinnerungen in körperlicher Form«¹⁵, wie Boris Groys es formuliert, die Vergangenheiten erfahrbar halten und vor ihrem Vergessen sichern. Ihr Verwahren ist damit zugleich in eine Ferne hin ausgerichtet, eine Aussicht, die impliziert, was möglicherweise in der Zukunft über unsere Vergangenheit und Gegenwart gewusst werden kann.¹⁶

Ebenso zukunftsgerichtet, aber vielmehr im Sinne einer phänomenologischen Eigengültigkeit verwendet Peter Strohschneider im Zuge seiner Betrachtungen wissenschaftlicher Sammlungsverfahren den Begriff der »Latenz«¹⁷. Er bezieht ihn auf ein zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht zu erfassendes Potential, das den Dingen innewohnt und in gegenwärtiger Beforschung noch nicht gehoben, jedoch in die Zukunft hinein imaginiert werden kann. Unter dieser Prämisse verweisen die Objekte in ihrem gespeicherten und noch unerschlossenen Wissen auf einen zukünftigen Möglichkeitsraum neuer wissenschaftlicher Entdeckungen, um derentwillen sie verwahrt und für zukünftige Betrachtungen gesichert werden.

Im Bemühen um das Verwahren wird für den Kunsttheoretiker Matthias Winzen nicht nur ein behütender, sondern ein zugleich angstvoller Antrieb erkennbar. Denn behütet werden sollen die Sammlungsobjekte, um sie vor dem Untergang zu retten. Gleichzeitig jedoch soll »die systematische Anhäufung von Objekten [...] immer auch die symbolische Kontinuität des sammelnden »Subjekts« in die Zukunft hinein sichern«.¹⁸ Das Bedürfnis nach Herstellung von Konstanz liegt

15 Groys: *Logik der Sammlung*, S. 47.

16 Vgl. Rieger, Monika: »Anarchie im Archiv. Der Künstler als Sammler«, in: Ebeling, Knut u. Günzel, Stephan (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in der Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 253-269, hier S. 253.

17 Strohschneider, Peter: »Faszination der Dinge. Über Sammlung, Forschung und Universität«, in: *Denkströme*, Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Heft 8 (2012), S. 9-26, hier S. 20.

18 Winzen, Matthias: »Sammeln – so selbstverständlich, so paradox«, in: Schaffner, Ingrid u. Winzen, Matthias (Hg.): *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Ausstellungskatalog Haus der Kulturen München; Nationalgalerie SMPK Berlin; Kunstmuseum Düsseldorf; Henry Art Gallery Seattle, München/New York 1997, S. 10-19, hier S. 10.

dem Sammlungsvorgang ebenso zugrunde wie die Verbildlichung von linear fortschreitender Zeit. Die Sammlung diene als »zeitüberwindender Spiegel dessen [...], der sie anlegt und der selbst weniger dauerhaft ist als sein Spiegel«, führt Winzen dazu weiter aus und zitiert in diesem Zusammenhang den Künstler Christian Boltanski: »Wir alle [...] sind mit der Geschichte unseres eigenen Grabsteins beschäftigt«.¹⁹ Es ist also die Angst vor der eigenen Vergänglichkeit, die die Sammler_innen antreibt, ihre Furcht davor, keine Spuren zu hinterlassen und zeichenlos aus der Welt zu verschwinden. Im Anlegen einer Sammlung offenbart sich nicht nur ein Bemühen, zusammengetragene Objekte vor ihrem zeitlichen Verfall zu sichern, sondern ebenso der Versuch, sich selbst in eine ungewisse Zukunft hinein zu manifestieren.

Sammlungsdifferenzierungen

Gesammelt wird prinzipiell das, was sich äußerlich oder inhaltlich ähnlich ist; und Ähnliches, so Sommer, nennen wir gleich.²⁰ Gesammelt wird damit stets Gleiches, Dinge also, die neben ihren Verschiedenheiten eine Eigenschaft besitzen, die sie mit anderen gleichartigen Dingen zusammenführen lässt. Sommer differenziert hierzu einerseits zwischen ökonomischen Sammlungen wie der Anhäufung von Geld oder dem Sammeln von Pilzen. Diesen Sammlungen liegt das einfache Ziel zugrunde, möglichst viel Gleichartiges einer Sorte zusammenzutragen. Dagegen stellt er das ästhetische Sammeln, eine Akkumulationsform, die weniger an der Anhäufung von Gleichartigem interessiert ist, sondern den Fokus auf die Betrachtung des Sammlungsmaterials lenkt, um Differentes im Gleichen erkennen zu können.

Der eine hortet Gleiches, *ungeachtet dessen*, dass es verschieden ist. Der andere hebt Gleiches auf, *gerade weil* es verschieden ist. Ästhetisch – abgeleitet von griechischen *aisthesis*: »sinnliche Wahrnehmung« – nenne ich diese differenzierte Weise zum Sammeln, weil wir hier über

19 Ebd., S. 10.

20 Vgl. Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, S. 26ff.

die *Gleichheit* hinaus, die durch den Begriff bestimmt ist, auch noch auf eine *Verschiedenheit* achten, die sich in der *Anschauung* zeigt.²¹

Das Bestreben, Andersartiges im Gleichartigen zu entdecken, liegt allein ästhetischen Sammlungsverfahren zugrunde, im Gegensatz zum akkumulierenden Sammeln, dessen Ziel es ist, eine möglichst große Menge gleichartiger Dinge zusammenzuführen. Ästhetisches Sammeln unterscheidet sich gegenüber akkumulierendem Sammeln aber nicht nur dadurch, dass im Zusammenführen von Gleichem auf dessen Verschiedenheit geachtet wird, die sich in der Anschauung zeigt. Diesem eingehenden Betrachten liegt zugleich ein Verwahren zugrunde, das zunächst einmal zeitlich nicht begrenzt ist. Beim akkumulierenden Sammeln hingegen werden Pilze oder Geld zusammengetragen, um sie zu gegebener Zeit zu vernichten oder wieder in ihren natürlichen Kreislauf zurückzuführen. Sei es, indem die Pilze verspeist oder das Geld wieder ausgegeben wird. Akkumulierendes Sammeln zielt somit immer auch auf die Nützlichkeit der zusammengetragenen Objekte, ihren Verbrauchswert, den sie trotz Überführung in eine Sammlung nicht verlieren. Demgegenüber zeichnet sich ästhetisches Sammeln dadurch aus, dass die Objekte aus dem alleinigen Grund des Selbstzwecks zusammengeführt werden, aus einem ästhetischen Interesse heraus, das den Dingen einen Tauschwert zuschreibt, ohne dass sie weiter einen Gebrauchswert besitzen. Denn ihre ursprüngliche Zweckmäßigkeit ist in der Überführung in eine Sammlung verloren gegangen. Sie werden, aus der Anstrengung des Nutzens entlassen und ihrem alltäglichen Gebrauch entzogen, nunmehr deswegen versammelt, um betrachtet oder gegebenenfalls mit anderen Objekten getauscht werden zu können.²²

Die Gleichheit der Dinge, wie Sommer sie benennt, kann einerseits objektimmanent bestimmt sein, wie etwa in Sammlungen von gleichartigen Porzellantassen, Muscheln oder Kronkorken. Hier liegt die Ähnlichkeit offensichtlich in der Oberfläche, in der Materialität und Beschaffenheit der einzelnen Sammlungsobjekte. Andererseits vermag

21 Ebd., S. 28 (H. i. O.).

22 Vgl. Brandt: »Das Sammeln der Erkenntnis«, S. 25.

das Gleiche erst in der Benennung durch die Sammler_innen selbst hervorzutreten, indem materiell verschiedenartige Objekte einem bestimmten Überbegriff untergeordnet werden, wie ›sonderbare Dinge‹, ›Urlaubserinnerungen‹ oder ›Dinge aus meiner Hosentasche‹. Hier zeigt sich die Gleichheit der Objekte erst innerhalb der Zuweisung zu einer bestimmten Kategorie.

Im Zuge dieser Überlegungen halte ich es deshalb für notwendig, eine weitere, von mir gesetzte Differenzierung einzuführen, die zwischen *homogenen* und *heterogenen* Sammlungen unterscheidet. Homogene Sammlungen etwa benötigen keine äußeren Zuweisungen, ihr Material bezieht sich allein über ihre offensichtliche materiell gleiche Gestalt aufeinander. Ihre Präsentation vollzieht sich über ein Zusammenkommen von oberflächlich Gleichem, um das Individuelle im Ähnlichen aufzuzeigen. Dabei führt die oberflächliche Gleichheit der Objekte in ihrer Nebeneinanderstellung zur Differenzierung derselben, indem das, was vordergründig gleichartig war, in seiner Zusammenführung als unterschiedlich erfahrbar wird. Homogene Sammlungen schärfen so den Blick für das Einzigartige in der vermeintlichen Einheit.

Heterogene Sammlungen hingegen erfordern immer eine Kontextualisierung von außen, um das Versammelte als Zusammengehöriges auszuweisen. Dabei werden divergierende Objekte unter einen bestimmten Überbegriff miteinander in Bezug gesetzt, wobei der Fokus der Betrachtung auf dem verbindenden Element zwischen andersartigen Objekten liegt. Heterogene Sammlungen zeigen das Ähnliche in der Vielheit, indem das, was vorher verschieden war, in seinem Zusammenkommen als Gemeinsames erfahrbar wird. Bezüglich ihrer Rezeption divergieren beide Sammlungsformen also diametral zueinander, eine Feststellung, die in Hinblick auf künstlerische Sammlungsformate noch von Belang sein wird.

Bis hierher lässt sich festhalten, dass das Sammeln von Gleichem allen Sammlungsformen zugrunde liegt. Unterschiede zeigen sich im Zuge bisheriger Beobachtungen zunächst im Zusammenführen von *äußerlich* oder *inhaltlich* Gleichem. Zudem ist zwischen Sammlungen differenziert worden, die um ihrer Anschauung willen und zum Selbstzweck zusammengetragen werden und solchen, die

aufgrund ökonomischer Nutzwerte akkumuliert werden. Reinhard Brandt schlägt nun eine weitere Unterscheidung vor, die er anhand des Sammelantriebs trifft. Hierfür benennt er zum einen das Sammeln aus einem Begehungsvermögen heraus, das Objekte nach dem Gesichtspunkt des Nutzens zusammenträgt und so dem akkumulierenden Sammeln entspricht. Ferner führt er das Sammeln aus einem reinen Gefühl der Lust auf, wie etwa private Sammlungen von seltsam geformten Steinen, bunten Glaskaraffen oder seltenen Masken. Die dritte Form kennzeichnet für ihn ein Sammeln aus einem Erkenntnisvermögen heraus, das zu Sammlungen führt, die dem Erforschen der Wahrheit dienen wie Bibliotheken, wissenschaftliche Sammlungen, naturhistorische Museen oder Kunst- und Wunderkammern.²³ Alle drei Sammlungstypen divergieren zusammengefasst wie folgt: Das pure Begehren akkumuliert blind, so Brandt, ihm geht es um die Anhäufung von Masse, im Gegensatz zum Sammeln aus Wohlgefallen, das sich für das Einzelne interessiert. Das Sammeln der Erkenntnis indes richtet sich auf beides, nämlich auf »das Individuelle als das Allgemeine«. ²⁴ Wissenschaftliches Erkenntnisinteresse zielt darauf, aus dem Besonderen ein Regelwerk abzuleiten, das für das Allgemeine zu gelten vermag.

Im Gegensatz zu Sommer, der allein zwischen ästhetischen und ökonomischen Sammlungsverfahren unterscheidet, differenziert Brandt also weiter, indem er ästhetisches Sammeln noch einmal unterteilt in ein Sammeln aus Wohlgefallen und ein Sammeln, das von einem Erkenntnisinteresse hervorgebracht wird. Die von Brandt benannten Motivationen lassen sich allerdings nicht immer klar voneinander trennen beziehungsweise bleiben nicht unveränderlich. So kann – um nur ein Beispiel zu geben – eine Sammlung aus reinem Wohlgefallen heraus begonnen werden und sich im Laufe der Zeit hin zu einem Sammeln verschieben, das auf einem Erkenntnisinteresse beruht: Wie das Sammeln von Muscheln, die vormals aufgrund der Freude an unterschiedlichen Formen und Farbschattierungen zusammengetragen

23 Vgl. ebd., S. 23.

24 Ebd., S. 29.

wurden, im späteren Verlauf jedoch zu einem Sammeln aus Wissbegierde führt, indem sich in die Betrachtung aus reinem Wohlgefallen ein forschendes Interesse mischt. Dieses forschende Interesse vermag das Sammeln aufgrund eines reinen Wohlgefallens abzulösen. Oder aber beide Impulse bleiben gleichzeitig bestehen und führen – um in Brandts Kategoriensystem zu bleiben – zu einem *interessvollen* Wohlgefallen, aus dem heraus die Sammlung weiter fortgesetzt wird.

Vor diesem Hintergrund muss künstlerischen Sammlungsverfahren aus meiner Sicht ein besonderer Status zugewiesen werden, denn ihnen liegt bereits von Beginn an die Verknüpfung von Erkenntnisinteresse und Wohlgefallen an Form und Gestalt zugrunde. Ihr Sammlungsantrieb gestaltet sich sowohl über die ästhetische Erscheinung des Sammlungsmaterials als auch über einen Erkenntnisgewinn, die – über das reine Zusammentragen und wohlgestaltete Arrangieren der Objekte hinaus – beide in der Sammlungspräsentation angelegt sind.

Gerade im Hinblick auf künstlerische Sammlungspräsentationen sei darauf hingewiesen, dass neben dem Zusammentragen von Objekten im materiellen Sinne ebenso ephemere Dinge wie etwa Erinnerungen, Düfte, Geräusche oder Sonnenflecken Teil einer Sammlung werden können. Um dieses schwer zu Fassende, Nicht-Dingliche festzuhalten und zu speichern bedarf es Trägermaterialien in Form von Fotopapier, Ton- und Videobändern, Duftstreifen oder Flakons. Auch wenn diese ephemeren Dinge auf materielle Medien angewiesen sind, um gesammelt zu werden, ist ihre Gestalt an sich weiter unstofflich beziehungsweise körperlos, ihr Zusammenkommen kann infolgedessen als immaterielle Sammlung bezeichnet werden.

Neben der Fokussierung auf nicht-manifeste Sammlungsgegenstände unterscheiden sich immaterielle Sammlungen gegenüber materiellen Kollektionen in einem wesentlichen Punkt: Ihr Sammlungsmaterial wird erst im Vorgang des Sammelns hervorgebracht. Dieses Hervorbringen kann als ein performatives Verfahren verstanden werden, als ein Ereignis, bei dem Ephemeres materialisiert wird, um archiviert und damit wiederholt erfahrbar zu werden. Ein performatives Sammeln, das sich als spezifisches Verfahren in künstlerischen Akkumulationen wiederfindet und gleichzeitig die Grundstruktur

jeder fotografischen Sammlung darstellt, wie am Beispiel der seriellen Fotografie noch verdeutlicht werden wird. Darüber hinaus wird sich zeigen, dass performatives Sammeln immer den Ausgangspunkt performativer Sammlungen bildet. Der Umkehrschluss ist jedoch keineswegs, dass jedwede Sammlung nicht-dinglicher Objekte als performativ bezeichnet werden kann. Es muss unterschieden werden zwischen einem Vorgang des performativen Sammelns und dem Endergebnis einer performativen Sammlung, die sich nicht zwangsläufig gegenseitig bedingen. Vielmehr ist eine Differenzierung zwischen Handlung und Resultat erforderlich, die nicht nur im Hinblick auf die Definition performativer Sammlungen notwendig erscheint, sondern ebenfalls maßgeblich für die grundlegende Bestimmung jeglicher Sammlungsform ist.

Nicht alles ist Sammlung

Angesichts dessen lässt sich festhalten, dass der Akt des Sammelns in seinem Ergebnis nicht immer zwangsläufig zu einer Sammlung führt. Vielmehr müssen der Sammelvorgang selbst und die Sammlung als *ein* mögliches Resultat dieser Handlung getrennt voneinander betrachtet werden. Denn gesammelt wird ständig, zugleich sammeln sich immerfort Dinge an, trotzdem führen all diese Ereignisse und Handlungen nicht anstandslos zu Sammlungen.

Auch dieser Text akkumuliert. Mehr noch, er erfüllt formal das, wovon er inhaltlich handelt: Er sammelt, während er vom Sammeln spricht. Kann man ihn deshalb sogleich als Sammlung bezeichnen? »Zur Verfertigung von Gedanken und diskursiven Erkenntnissen«, bemerkt Reinhard Brandt, benötigen wir eine »Sammlung von Gesichtspunkten oder *topoi*«, die inhaltlich geordnet und literarisch aufbereitet werden.²⁵ Der Vorgang des Sammelns ist somit die Grundstruktur, aus der heraus sich jedweden Thematiken und Diskursen genähert wird, der Ausgangspunkt jeglicher Verhandlung von Inhalten. Vor

25 Ebd., S. 21.

dem Hintergrund von Wissensgenerierung kann Sammeln daher als »zugleich gezieltes und kontingentes Resultat einer wissenschaftlichen und kulturellen Praxis« beschrieben werden und Forschen infolgedessen als ein »gezieltes systematisches Sammeln von Erkenntnissen«. ²⁶ Jeder tieferen Beschäftigung mit einem Sujet liegt der Akt des Sammelns zugrunde: Man sammelt Objekte, Bücher, Artikel, Meinungen und Gedanken, um sich mit einem Thema auseinanderzusetzen, es zu erfassen, um seiner habhaft zu werden.

Jetzt gilt es allerdings genau zu sein. Denn nur weil sich etwas sammelt oder gesammelt wird, führt sein Resultat nicht zwangsläufig zu einer Sammlung. Unter dieser Prämisse könnte jedwede Form von Text, jeder Vortrag und – viel banaler – jedes Gespräch als Sammlung verstanden werden. Denn auch ein gut gemeinter Rat an eine Freundin speist sich aus angesammelten Erfahrungen des eigenen Lebens. Unter solchen Bedingungen wäre der Begriff der Sammlung zweifellos obsolet, egalisiert und zur Nutzlosigkeit verdammt und das Ende dieser Überlegungen beschlossene Sache. Hinsichtlich des Resultats von Akkumulationsprozessen muss also prinzipiell zwischen Ansammlungen und Sammlungen unterschieden werden, ebenso wie der Zweck des Zusammentragens differenzierter betrachtet werden muss. Als konstitutive Eigenschaft schreiben Wuggenig und Holder daher der Sammlung – entgegen einer Ansammlung – ein »internes Organisationsprinzip« zu, eine »innere Thematik als primäre Motivation«. ²⁷ Voraussetzung für das Vorhandensein einer inneren Thematik ist – wie bereits beschrieben – ein sammelndes Subjekt, das die Objekte bewusst auswählt und zusammenträgt, um sie in neuen Bedeutungszusammenhängen anzuordnen.

Wie aber verhält es sich mit Objektakkumulationen, deren Sammlungsobjekte nicht bewusst ausgewählt werden, obwohl ein handelndes

26 Te Heesen, Anke u. Spary, E.C.: »Sammeln als Wissen«, in: dies. (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung*, Göttingen 2002, S. 21-33, hier S. 7 u. 8.

27 Wuggenig u. Holder: »Die Liebe zu Kunst. Zur Sozio-Logik des Sammelns«, S. 209.

Subjekt zugegen ist? Die Versammlung von Dingen in der Hosentasche scheint mir hierfür ein recht anschauliches Beispiel. Denn diese Dinge stellen zunächst eine *Ansammlung* von Objekten dar, da sie weder bewusst ausgewählt noch um der Anschauung willen zusammengetragen werden. Ihre Versammlung in der Hosentasche ist vielmehr zufallsbedingt. Dazu werden sie nur *kurzzeitig* aus dem Verlauf ihres alltäglichen Gebrauchs herausgenommen, um an einem gemeinsamen Ort verwahrt zu werden; wie der Autoschlüssel, das Feuerzeug oder der Haargummi. Zu einer Sammlung werden sie erst im Moment ihres bleibenden Entzugs aus dem alltäglichen Gebrauch, in dem sie etwa in einen Setzkasten gelegt werden, um dauerhaft betrachtet werden zu können. Daraus folgt, dass eine Sammlung nicht allein ein handelndes Subjekt benötigt, das Dinge an einen gemeinsamen Ort zusammenträgt. Denn dieses Zusammentragen kann zufallsbedingt sein. Werden die Dinge aber ausgestellt und unter der Überschrift *Dinge aus meiner Hosentasche* präsentiert, kann durchaus von einer Sammlung gesprochen werden, obwohl die Auswahl nicht bewusst vollzogen wurde, sondern sich über Größe und Gebrauchswert zusammengefunden hat.²⁸ Dinge müssen also nicht nur zusammengeführt, sondern auch dauerhaft verwahrt werden, um ihrer Anschauung willen.

Bei niedergeschriebenen Gedanken in Form von Büchern oder Aufsätzen verhält es sich hinsichtlich der Frage, ob hier von einer Sammlungsform zu sprechen ist, etwas anders. Denn die angesammelten Informationen werden zwar aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommen, jedoch keineswegs ihrer Nützlichkeit beraubt, sondern vielmehr in neue Nützlichkeiten überführt, etwa Zitate anderer Autor_innen, die zur Bekräftigung eigener Thesen genutzt werden. Oder

28 Es gibt tatsächlich ein Projekt des Künstlers Karsten Bott mit dem Titel *Hosentassensammlung*. Für diese Arbeit sammelte Bott auf Frankfurts Straßen Dinge wie Papierfetzen, Knöpfe, Schrauben, Haarspangen usw. auf und archivierte sie akribisch. Gesammelt werden durften nur Objekte, die in Form und Größe in seiner Hosentasche Platz finden konnten. Die Kollektion wurde in 6 Vitrinen – ordentlich nebeneinander gereiht und beschriftet – in der Kunsthalle Mainz als Teil der Werkausstellung Botts' präsentiert. (Karsten Bott: *Von jedem Eins*, Kunsthalle Mainz 2011)

aber indem fremdes Material mit eigenen Überlegungen verwoben wird, um, in andere Worte gefasst, weitergeführt zu werden. Zentraler Unterschied zum hier verwendeten Sammlungs-begriff ist, dass das angesammelte Textmaterial in einen neuen Text eingebettet wird, also in etwas Neuem aufgeht. Es verschwindet in dem, was aus ihm besteht, nämlich dem Werk, zu dessen Erzeugung es verwendet wurde.²⁹

Nun lässt sich argumentieren, dass jegliches Sammeln sein Ursprungsmaterial verändert, indem es, aus originären Zusammenhängen herausgelöst, neu kontextualisiert zur Anschauung gebracht wird. Dem halte ich entgegen, dass Texte ihr gesammeltes Material nicht singularisieren, um es nebeneinander zu stellen und zu vergleichen. Vielmehr unterziehen sie es einer Transformation, deren Ziel es ist, eigene Gedankengänge in den Vordergrund zu stellen. Allein um der Anschauung willen werden auch keine Anthologien erstellt, obwohl diese Form unter dem Begriff der Textsammlung firmiert. Es lässt sich daher festhalten, dass Aufsätzen, Büchern oder Artikeln zwar der Akt des Sammelns vorangestellt ist, diese Handlung in ihrem Ergebnis aber keineswegs zu einer Sammlung führt. In diesem Zusammenhang gilt es daran zu erinnern, dass über die Kategorien der Ansammlung und Sammlung hinaus eine weitere Differenzierung getroffen wurde, die nach Sommer zwischen ökonomischen und ästhetischen Sammlungen unterscheidet. Allein ästhetische Sammlungen, deren Objekte ihrer alltäglichen Nützlichkeit entzogen wurden, um sie, aus wissenschaftlichem Interesse oder aus einem reinen Wohlgefallen heraus, für das Auge auszustellen, gilt es zu generell künstlerischen und explizit performativen Sammlungen in Bezug zu setzen.³⁰

29 Vgl. Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, S. 39.

30 Vgl. Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 14.