

Illusion, Irritation, Inversion, Intra-Aktion

Die Universitätssammlung als virtuelle Topologie

Carolin Behrmann

1. Die Illusion des *xicalcolihqui*

Schritte und Stimmen hallen auf dem Weg in die Vorlesungssäle im Hörsaal-Gebäude A, Ebene 03, kleine Gruppen stehen noch kurz im Gespräch zusammen, dann fallen die Türen zu. Der Raum vor den Sälen ist wieder leer, scheint still und gegenstandslos. Ein funktionaler Verbindungsgang mit unverblendeter Betondecke, durch die Lampen und Kabelschächte geführt sind, mit Hinweisschildern und Feuermeldern. Beobachtet man die linear-geometrische Wandgestaltung zwischen den Eingängen zu den Sälen genau, gerät das funktionell-normative Maß des Raumes jedoch in Bewegung (Abb. 1).

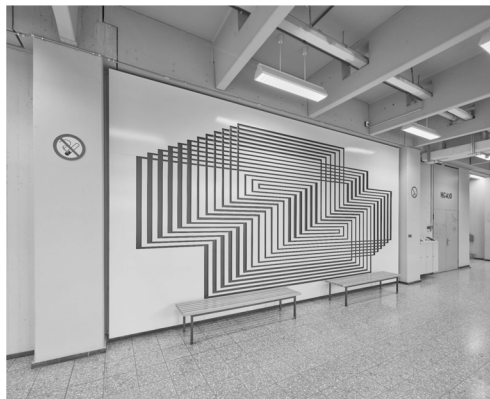


Abb. 1: H-GA, Ebene 03, Josef Albers, *Ascension* (*Graphic Tectonics*), 1972 (Original 1942)

Die Arbeit ›Ascension (Graphic tectonics)‹ hat Josef Albers 1972 für diesen Wandabschnitt im HGA-Trakt vorgesehen.¹ Eine strukturelle Komposition aus variierenden Linien, die die Wahrnehmung der Linearität des euklidischen Raumes mit seiner perspektivischen Gerichtetheit verunsichert und gleichzeitig die rituelle tektonische Erfahrung des abstrakten prä-kolumbianischen Motivs des *xicalcolihqui* graphisch evoziert. Albers hatte es auf seinen Mexikoreisen überall an Architekturen, Alltags- oder rituellen Gegenständen entdeckt und fotografiert (Reynolds-Kaye 2017). Das treppenhafte Motiv des ›Stufenbunds‹ verkörpert unterschiedliche elementare Zustände wie Wasser/Wolken, Blitz/Feuer, deutet Schlangen- bzw. zyklische Bewegungen an, verschränkt den positiven Raum des Motivs mit dem negativen Raum eines anliegenden, umgekehrten Motivs. Der Nachvollzug des ›Aufstiegs‹ bezieht zwingend den negativen Raum ein, der die Linien umschließt. Als Flach- und Hochrelief, als instabile und polysemische, aktive und passive Form zugleich wahrgenommen, wird, sobald der Blick am tiefsten Punkt der Treppe angekommen ist, aus dem Abstieg wieder ein Aufstieg. »Rationaler Funktionalismus ist Technik, irrationaler Funktionalismus ist Kunst« (Albers 1937), so Albers, der mit dem hier angedeuteten spirituellen Materialismus die Wahrnehmung des Übergangsraums vom *functional* in einen *liminal space* zu transformieren sucht. Albers Evokation des *xicalcolihqui* gehört seit den Anfängen der Ruhr-Universität Bochum zu deren Sammlungen moderner Kunst. Werke der kinetischen Kunst oder Optical Art sind in unterschiedlichen (Zwischen-)Räumen, an Außen- oder Innenwänden, in Gängen, Treppenhäusern, den Räumen der Mensa, auf Grünflächen oder dem zentralen ›Forum‹ zu entdecken. Die so über den Campus verteilte, gewissermaßen ›ortlose‹ Sammlung, markiert Grenzen oder Übergänge, zielt darauf, die Wahrnehmung von Raum und Zeit zu verändern und verweist auf die Latenz und Dynamik universitärer Virtualität. Die Werke fallen im Alltag dann auf, wenn sie aktiv vergegenwärtigt, einbezogen werden. Ihr experimenteller Anspruch steht mit Untersuchungen zur Wirkung von Formen, Farben oder Bewegungen auf die kognitive Wahrnehmung und mit den Politiken des *environments* der 1970er Jahre in Zusammenhang, die in Design, in Management und in Technologien der Umgebungsmodifikation die Relation zur Technik neu definierten (Sprenger 2019: 295ff.). Die in diesem spezifischen Kontext zu verortenden Sammlungen der RUB zeichnen sich dadurch aus, dass sie der technisch-funktionalen Raumbestimmung eine situative und wahrnehmungszentrierte Topologie entgegensetzen versucht, die im virtuellen Modus des »als-ob« einen »Zugriff auf das (noch) nicht-physische, aber Mögliche« (Kasprowicz/Rieger 2020: 12) anzubieten scheint.

2. Irritationen: Vom Wunder zum Interobjekt

Als ›Cinderella-Collections‹ wurden Universitätssammlungen Ende der 1990er Jahre mit einem Mädchen verglichen, das vor der Welt versteckt in der Asche schläft und aus Alltagsgegenständen Welten und Gegenwelten formt — den Kürbis in eine Kutsche,

1 Vorbild ist die Serie ›Graphic tectonics‹, 1942. Albers hatte 1967 die Ehrendoktorwürde der RUB erhalten.

den Pantoffel in einen gläsernen Schuh (Simpson 2022: 19).² Mit diesem Vergleich wurde zur Rettung universitärer Sammlungen aufgerufen und zugleich auch auf deren *Möglichkeitssinn* verwiesen. Über die hier versammelten Aktanten im »Parlament der Wissenschaftsdinge« (Latour 1995) und als Teil der universitären Ressourcen und Infrastrukturen (u.a. Weber 2015; Nawa/Seidl 2015) können universitäre Sammlungen multiple (Spiel-)Felder und Räume der (inter)disziplinären Wissensgenerierung eröffnen. Das wissenschaftliche Alltagsgeschäft produziert und sammelt eine Mannigfaltigkeit von Objekten, wie mathematische Modelle, medizinische Präparate und Instrumente, Körperteilmoulagen, Gewebeproben im »cold archive«, Bücher und Texte, archäologische Funde, ethnologische Objekte materieller Kulturen des europäischen oder außereuropäischen Raumes, Missionssammlungen, Kunstwerke unterschiedlichster Gattungen, der Skulptur, Graphik, Malerei oder räumliche Environments, Münzen, Fossilien oder mineralogische Bruchstücke, aber auch lebende Organismen, wie die botanische Gartensammlung seltener Pflanzenarten. Im Gegensatz zum akkumulativen systematischen Sammeln musealer Institutionen (Boltanski/Esquerre 2019: 66), die den Prinzipien des Bewahrens und Konservierens folgen, sind universitäre Sammlungen als pluralisierende und synthetisierende Instrumente zu verstehen, die wirklichen und möglichen Relationen Raum geben und topologisch zu analysieren sind (Brenneis et al. 2018: 11). Sie stehen mit der Kontingenz der Vermittlung zwischen Theorie und Praxis aber auch den alltäglichen raum-zeitlichen Praktiken der Hervorbringung von Wissen in Verbindung. Oft mit dem laborativen Charakter vormoderner Kunst- und Wunderkammern verglichen (Bredekamp et al. 2000), liegt der epistemische Wert der universitären Sammlungen in ihrer Formlosigkeit und Latenz, die *ex negativo* operiert. Wie in dieser 3D-Nachbildung des Frontispizes zum Katalog des Kuriositätenkabinetts *Museum Wormianum* plastisch erfasst (Abb. 2), ist nicht die Vollständigkeit eines Sammlungsgebietes ausschlaggebend, sondern vielmehr die Kombination von Objekten aus diversen Bereichen der *artificialia*, *exotica*, *naturalia* und *scientifica*, die die wissenschaftliche Auseinandersetzung anzuregen imstande ist.

2 Bericht: DCA/AV-CC University Museums Project Committee, Transforming Cinderella Collections: The Management and Conservation of Australian University Museums, Collections and Herbaria. The Report of the, Canberra 1998.



Abb. 2: Rosamond Purcell: *Reconstruction of the Museum Ole Worm Based on Frontispiece to His Catalogue, 1655*. Museum of History of Science, Harvard University 2004

Das Staunen und Wundern wurde in der Vormoderne als eine »kognitive Leidenschaft« geschätzt, bei denen sich Wissen und Fühlen vereinen und »das Durchbrechen einer Grenze« den »Umsturz einer Klassifizierung« hervorrufen kann (Daston/Park 2002: 15). Das Wundern gilt zwar mittlerweile als unwissenschaftlich, doch die Versuche, im Sinne einer relationalen Ontologie, Grenzen der Klassifikation zu durchbrechen, neue Seh- und Raumkonventionen oder Ordnungs- und Präsentationslogiken zu entwickeln, ist universitären Sammlungen bis heute eigen. Umgebungen, Ordnungen, Vermittlungs- und Präsentationsformen der Sammlungsobjekte folgen spekulativen, epistemischen Werten und nicht die »potenzielle Ausstellbarkeit« der Sammlungsgegenstände, die im Museum leitend für Ankauf, Ausstellungs- und Konservierungsstrategie ist (Klein 2004). Universitäres Sammeln und Ausstellen ist selbst als wissenschaftliche Technik und gestaltende Praxis zu begreifen (Doll et al. 2016), in der das Sammeln als »Modus der Potentialität« und das Präsentieren als »Modus der Aktualität« (Korff 2000) aufeinander bezogen sind. Über Gesten des Zeigens, des Bloßlegens oder der Enthüllung werden die Objekte und wissenschaftlichen Instrumente in kommunikative didaktische Situationen eingebunden (Bal 2002) und sind an der gestaltenden und raum-zeitlichen Hervorbringung von Wissen beteiligt. Latour hat diese soziale Dynamik als »Interobjektivität« beschrieben (Latour 1994/2001: 37), die auch die »soziale

Interaktion« digitaler Objekte charakterisiert (Hui 2016: 66). Die Latenz der Sammlung ergibt sich über den instrumentellen Gebrauch von Modellen und Objekten und die sich darüber verändernden wissenschaftlichen Annahmen. Universitätssammlungen werden eher in Ausnahmefällen in ihrer gewachsenen Ganzheit erhalten, oder verlieren ihre Funktion, da sie permanent vom wissenschaftlichen Fortschritt entwertet werden (Lourenço 2005).

3. Intra-Aktionen und die Destabilisierung der Topologie

Die topologische Verortung einer Universitätssammlung hängt von der *cura* erst ihrer Sammler*innen ab, die Gegenstand und Idee zusammenbringen, aber auch ihrer Bewahrer*innen, die sie im Sinne der *se-curitas* sichernd erhalten (Hamilton 2013: 3). Im 19. Jahrhundert wurden besonders naturwissenschaftliche Sammlungen zu einem beständigen Teil der universitären Lehre: Botanik, Paläontologie, Geologie, Mineralogie und Archäologie besaßen ihre eigenen Objektbestände, mit denen die Lehre gestaltet wurde. An den systematisch gesammelten Objekten vermittelte man z.B. in der Biologie die Form und Struktur der Pflanzen, um Biodiversität zu verstehen. Der Kontingenz des wissenschaftlichen Forschens und Lehrens geschuldet, gerieten Lehrsammlungen zum Teil wieder in Vergessenheit und wurden ins Depot verlagert. Zum Teil finden sie sich als Sedimente universitärer Wissensproduktion in so unterschiedlichen Räumen wie Laboren oder Bibliotheken wieder, sie lungern in Büroschränken längst emeritierter Professor*innen, werden temporär in Vitrinen ausgestellt oder in Zwischen- und Übergangsräumen gelagert. Ihre prekäre Überlieferung ist durch das Investitionsinteresse einzelner Lehrstühle oder auch der Universitätsleitung bedingt. Teile der Sammlungen sind fotografisch erfasst, um sie in digitalen Domänen und Infrastrukturen über Metadaten recherchierbar und zugänglich zu machen. Dabei können digitale Archivierungsformen die Vernetzung unterschiedlicher Sammlungsbestände ermöglichen. Auch sie sind von der kontinuierlichen Pflege von Daten und Aktualisierungen der Software abhängig, sie verwandeln sich zu schwer rekonstruierbaren Daten-Fossilien (Seewald 2025), so daß mittlerweile eine flexible und interimistische Datenhaltung gefordert wird, in denen unterschiedliche Datenbanksysteme verwendet werden, um sich dieser Sammlungsbeweglichkeit anzupassen (Müller/Rauch 2024). Analoge wie digitale Sammlungsbestände sind Resultat individueller Forschungsinteressen, die auch ephemere Produkte von Versuchsanordnungen sein können. Beide ergänzen sich und bilden die virtuelle Topologie der Sammlungen, keine kommt ohne die andere aus, da die Sammlung als Lehrmittel den Gebrauch und die Materialität der Objekte vermittelt und nicht allein als digitale Reproduktion zu verstehen ist.

Die virtuelle Lebenswelt der Universität hat mit der Digitalisierung von Archiven, der digitalen Vernetzung der Kommunikation Formen angenommen, die eine größere Distanz zu den materiellen objekt- und modellzentrierten Sammlungsbeständen normalisiert zu haben scheinen. Derrida hat mit dieser nächsten Stufe der Virtualisierung (»Datenverarbeitung, Digitalisierung, virtuell unmittelbares Weltweit-Werden der Lesbarkeit, Tele-Arbeit etc.«) die »Destabilisierung des angestammten Raums der Universität« beobachtet, die deren »Topologie« erschüttert habe (Derrida 2001, 25). Da im for-

schenden und vermittelnden universitären Betrieb die Topologien permanent neu ausgelotet werden, kann die Dynamik der Virtuellen Universität über die »Intra-aktion« (Barad 2007, 141) und Ortlosigkeit ihrer gesammelten Objekte her verstanden werden. Virtualität ist demnach nicht als technisch gesteigerte Verfügbarkeit zu begreifen, sondern vielmehr als spekulativ-produktive Domäne, die gleichzeitig Vergangenes wirksam hält, Aktualität wie auch Imaginationen in der Gegenwart evoziert und dabei zwischen digitalen Daten, performativen und materiellen Modalitäten changiert, um diese wechselseitig zu befragen.

Im Kontext einer universitären Lebenswelt, in der die Relationierungsformen von Technologie, Raum und Materialität beständig neu ausgelotet werden, sind die Kunstsammlungen der RUB als Topologie zu verstehen, in der die Kommunikation über Raum-Zeitrelationen mitgestaltet wird. Die seit den Anfängen der Bochumer Reformuniversität angesammelten Kunstwerke sollten die Wahrnehmung des Campus, der weit vom Stadtzentrum entfernt »auf der grünen Wiese« geplant wurde, als gemeinschaftsbildende Umgebung stärken. Die typisierte, funktional ausgerichtete Hochhausarchitektur war den Standardisierungen von Büro- und Verwaltungsumgebungen angepasst, weswegen sie anfangs von den Studierenden als »Intelligenzkaserne« wahrgenommen wurde (Cube 1992, 69).³ Das topologische Modell der Universität, über welches die Verhältnisse von verschiedenen Baukomponenten, das Design oder Raum- und Flächenmanagement bestimmt werden, folgte dem Prinzip der Effizienz und räumlichen Kapazitätsoptimierung einer großen Anzahl an Mitarbeiter*innen in Verwaltung, Lehre und Studierendenschaft und nicht den strukturellen Anforderungen der Lehre oder des universitären Austausches (Niermann 2023). In der weitläufigen Büroturmanlage waren die Spezifika des unabhängigen »Eigenlebens« einer Universität kaum ablesbar, in der sich eigentlich ein »ursprüngliches Wissenwollen« verwirklichen soll, wie Karl Jaspers dies 1923 bzw. 1946 gefordert hatte (Jaspers 1980: 10).⁴ Die Idee der Universität zu entwerfen, so Jaspers, bedeute »Orientierung an einem Ideal, dem die Realität sich nur annähert«, und deren »Wahrheit« sei »in der Gemeinschaft von Forschern und Schülern« zu suchen (ebd.: 9). Im Bauplan der RUB war es lediglich die Gestaltung des sogenannten »Forums«, zwischen Bibliothek und Audimax, von dem aus alle vier Gebäudegruppen der Medizin, Geistes-, Natur- und Ingenieurwissenschaften zu sehen sind, mit dem der universitäre Zusammenhalt räumlich assoziiert wurde.⁵ Eine Kunstsammlung war in der Gesamtplanung nicht vorgesehen, doch früh wurde der Universität von privaten Mäzenen aus dem Ruhrgebiet und durch Initiative verschiedener Hochschullehrer, Kunst gestiftet und im Sinne einer zu erweiternden Sammlung ebendort am »Forum« unter den Räumen der zentralen Universitätsbibliothek ausgestellt. Die Kunstwerke, die

3 Vorbild war der Verwaltungsbau der Präfektur von Kagawa in Japan (Entwurf Kenzo Tange), das vom Architekturbüro Hentrich und Petschnigg ausgeführt wurde.

4 »Es vollzieht sich die Lust des Wissens im Sehen, in der Methodik des Gedankens, in der Selbstkritik als Erziehung zur Objektivität, aber auch die Erfahrung der Grenzen, des eigentlichen Nichtwissens sowohl wie dessen, was man im Wagnis des Erkennens geistig aushalten muss.«

5 So im Gründungsausschuss der Universität Bochum 1962 gefordert, die Universität müsse »als Ganzes im Gesichtskreis der Studenten« stehen (Niermann 2023: 32).

der Kunstkritiker, Übersetzer und Buchhändler Albert Schulze Vellinghausen der Universität 1965 schenkte und der Kunsthistoriker Max Imdahl für die RUB später ankaufte, waren Werke der Gegenwartskunst von Josef Albers, Erich Reusch, Victor Vasarely oder Yaacov Agam, die an konstruktivistische und experimentelle Praktiken, aber auch die pädagogischen Ansprüche der Bauhausschule anknüpften. Eine Besonderheit dieser neuen Ankäufe war, dass die auf unterschiedliche Räume der Universität verteilten Werke, der Wahrnehmung des einem Verwaltungsfunktionalismus folgenden Innen- und Außenraumdesigns etwas entgegensetzen sollten. Die durch die Kunstwerke geschaffenen Umgebungen, schaffen Raum- und Kommunikationssituationen welche einer vertikalen Topologie der auf Effizienzsteigerung gebauten modernen Raumordnung (Blumenberg 2009; Rieger 2025: 110) entgegenzuwirken versucht.

4. Inversionen, Richtungswechsel: eine geisterhafte Nicht-Existenz

So wird 1973 das zentrale Forum zwischen Audimax und Bibliothek von Erich Reusch mit einem treppenförmigen Brunnen zu einer Umgebung gestaltet, der die klassische Idee einer vertikalen Wasserinszenierung in ein »Wasserrelief« invertiert. Das Wasser wird nicht vertikal in die Höhe, sondern unaufdringlich durch die schmalen Zwischenräume der viereckigen abgetreppten Betonplatten geführt, auf denen Studierende sich treffen, verweilen und austauschen – vom Wasser umgeben. Ein anderes Werk auf dem Forum ist als topologisches Analyseinstrument räumlicher Relationen zu verstehen. Vor dem Gebäude der Universitätsbibliothek auf Ebene der offenen Galerie, in der ein Teil der Kunstsammlungen untergebracht ist, stand bis vor Kurzem die 1970 gefertigte Plastik »Toutes directions« des israelischen Künstlers Yaacov Agam (Abb. 3), die dieser als »Instrument« verstand, um eine unendliche Zahl von Räumen (»infinity of spaces«, Agam 1971: 8) zu erzeugen.



Abb. 3: Yaacov Agam, *Toutes directions*, 1970

Aus insgesamt neun drehbaren verchromten Edelstahlrohren gefertigt, die auf einer bestimmten Höhe in einem gleichen Winkel parallel abknicken, war die Plastik nicht nur zu betrachten, sondern die Ausrichtung der Rohre sollte von den Betrachter*innen aktiv verändert werden. Imdahl beschreibt dies tentativ als »körperliche oder verkörperte Richtungswerte«, deren Form die »Spielregeln« vorgeben würden, nach denen unterschiedliche »Richtungskonstellationen« durchspielbar sind. Das »Unendlichkeitspotential« des Raumes wollte Agam erfahrbar machen, da dieser nicht auf allein metrische Koordinatensysteme zu reduzieren sei (Imdahl 1990: 13–14). Mit diesem Möglichkeitssinn der unendlichen konstellativen und situativen Potentialität des Raumes, verweist Agam auch auf die zeitliche Perspektive einer »foreseeable infinity of plastic situations« (Agam 1971: 4).⁶ Das dynamische raumschaffende Potential der Plastik erzeuge ein »virtuelles Dach«, mit dem er durchlässige Grenzen zwischen Imagination und Weltwahrnehmung andeutet. Agams Plastik habe »ihren eigenen Raum bei sich, sozusagen ein *Quantum discretum*, welches sie selbst entwirft [Herv. i.O.]«, das sich auf das »*Quantum continuum* des unausmessbaren Raumes [Herv. i.O.]« öffne (Imdahl, 1990: 14). Umgebungsprägend sei sie und als »virtuelles Über-sich-Hinaussein des Selbstbegrenzten ins Unausmeßbare« zu begreifen, die »jede faktische Umgebung prägen und überbieten« würde (Imdahl 1990: 15). Virtualität wird hier als eine kunstvolle Öffnung von räumlichen und zeitlichen Situationen geradezu gefeiert, die es ermögliche aus einer rein funktionalen Topologie herauszutreten. Diese virtuelle Öffnung, worüber sich neue Möglichkeiten oder Situationen ergeben, lässt sich demzufolge auch in Victor Vasarelys »Grand vitrail cinetic« beobachten (Abb. 4). Die Fensterfront der Südfassade des Hörsaalzentrum-Ost-Gebäudes (HZO) spielt mit der Inversion des Betrachter*innenblicks und bezieht die Bedingungen der Betrachtung und Bewegung als konstituierend mit ein.

Über »unmögliche« geometrische Effekte, mathematische und kombinatorische Sehspiele, wird eine virtuelle Räumlichkeit suggeriert, die über Tageslicht und Bewegung eine »absolute Bewegungssuggestion« über die »totale Aktivierung des Auges« hervorrufen würde (Imdahl 1967: 217). Die hier zusammengestellten 16 bedruckten Glasplatten lassen über einen optischen Verzerrungseffekt an der Transformation eines polychromatischen Rasters in sich ein- bzw. auswölbende Kugelhälften gewissermaßen teilhaben.

6 »My endeavour has been to create a work of art existing not only in space but in the time in which it develops and evolves and thus producing a foreseeable infinity of plastic situations flowing out of another white successive apparitions and disappearances provide ever-renewed revelations.«



Abb. 4: Victor Vasarely, *Grand vitrail cinetic*

Bis heute bildet dieser Versuch über die Sammlung von Kunstwerken auf dem Campus eine virtuelle Topologie zu schaffen, die normative wissenschaftliche Erkenntnisse invertiert, als Illusion entlarvt oder auch spielerisch in Frage stellt, eine für den Wahrnehmungsraum der Virtuellen Universität wohl einzigartige Ausgangslage. Wenn auch zum Teil stark renovierungsbedürftig, zielen diese virtuellen Gestaltungen von Räumen, Architekturen, Übergängen oder Plätzen als reformorientierte Vermittlungsformen auf die sinnlich erfahrbare Veränderung der Wahrnehmung normativer Setzungen. So liegt die Virtualität dieser künstlerischen Konzeptionen darin, dass hier der wortlosen Logik des frühen Informationszeitalters und den damit einhergehenden technologischen Versprechen eine phänomenologisch zu erschliessende Realität entgegengesetzt werden sollte. Die virtuelle Dimension des HGA-Verbindungsstrakts, des Forums oder der Fensterfront des HZO wird mit der agentiellen performativen Praxis der Beobachtung in Verbindung gebracht, die die Verschränkung von westlich-europäischen Illusions- und meso-amerikanischen Inversionsräumen oder die optische Irritation mathematischer Koordinatensysteme, als ein dynamisches Spiel von zusammenwirkenden Kräften erkennt. Im digitalen Zeitalter erscheint dies als ein Relikt eines frühen Versprechens, das Formen der virtuellen Augmentierung und Mediatisierung, oder die umfassende Digitalisierung gesellschaftlicher Bereiche nicht ahnte und dennoch die zentrale Kategorie des Virtuellen, die »Grenzziehung zwischen dem möglichen und unmöglichen Wirklichen« (Kasprowicz/Rieger 2020: 15) unterschiedlich durchspielt. Die Kunstsammlungen der RUB, die bewusst oder unbewusst weiterhin die Gegenwart universitärer Lebenswelt gestalten, sind jedoch vielmehr mit den Eigenschaften der Virtualität als ontologische Un/bestimmtheit und »ghostly-non-existence« (Barad 2012: 16) in Verbindung zu bringen. Dieser zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Aktualität und Virtualität os-

zillierende Status, bestimmt als *bewußte* Destabilisierung die topologische Dynamik der *Virtuellen Universität*.

Literatur

- Agam, Yaacov (1971): Transformable Transformables, Ausstellungskatalog, New York: Galerie Denise René.
- Albers, Josef (1937): Truthfulness in Art. Vortrag an der Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, MA, 11.12.1937. Abschrift, box 39, Series IIa: Speeches by Josef Albers, Teaching, Professional Papers, 1925–1980, Josef Albers Papers, Josef and Anni Albers Foundation Archive, Bethany, Connecticut.
- Bal, Mieke (2002): Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Barad, Karen (2007): Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham/London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>.
- Barad, Karen (2012): »What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice«, in: 100 Notes – 100 Thoughts, documenta (13) magazine, No.099, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Blumenberg, Hans (2009): Geistesgeschichte der Technik, hg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud (2019): Bereicherung. Eine Kritik der Ware, Berlin: Suhrkamp.
- Bredenkamp, Horst/Brüning, Jochen/Weber, Cornelia (2000): Theatrum naturae et artis: Theater der Natur und Kunst, Ausstellungskatalog, Berlin: Henschel.
- Brenneis, Andreas u.a. (2018): Technik – Macht – Raum. Das Topologische Manifest im Kontext interdisziplinärer Studien, Bielefeld: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15154-6>.
- Cube, Alexandra von (1992): Die Ruhr-Universität Bochum. Bauaufgabe – Baugeschichte – Baugedanke. Eine kunsthistorische Untersuchung, Dissertation Ruhr-Universität Bochum.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine (2002): Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750. Berlin: Eichborn.
- Derrida, Jacques (2001): Die unbedingte Universität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Doll, Nikola/Bredenkamp, Horst/Schäffner, Wolfgang (Hg.) (2016): +Ultra: Gestaltung schafft Wissen, hg. für den Exzellenzcluster »Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor« der Humboldt-Universität zu Berlin, Leipzig: E.A. Seemann.
- Hamilton, John T. (2013): »Homo Curans«, in: Ders. (Hg.), Security. Politics, Humanity, and the Philology of Care, Princeton: Princeton University Press, S. 3–6. <https://doi.org/10.23943/princeton/9780691157528.003.0001>.
- Hui, Yuk (2016): On the Existence of Digital Objects, Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816698905.001.0001>.
- Imdahl, Max (1966/1996): »Probleme der Optical Art. Delaunay, Mondrian, Vasarely«, in: Ders., Gesammelte Schriften, Reflexion – Theorie – Methode, Bd. III, hg. und eingel.

- von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, S. 196–232. Zuerst erschienen als: »Probleme der Optical Art«, in: *Kunstchronik* 19, 1966, S. 319–321.
- Imdahl, Max (1990): »Yaacov Agam. Toutes directions, 1970«, in: Norbert Kunisch (Hg.), *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern*, Bochum: Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, S. 13–16.
- Jaspers, Karl (1980): *Die Idee der Universität*, Berlin: Springer (Reprint der Ausg. Berlin 1946).
- Kasprowicz, David/Rieger, Stefan (2020): Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Handbuch Virtualität*, Wiesbaden: Springer, S. 1–22. https://doi.org/10.1007/978-3-658-16342-6_1.
- Korff, Gottfried (2000): »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum«, in: Ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 167–178.
- Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Akademie-Verlag.
- Latour, Bruno (1994/2001): »Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität«, in: *Berliner Journal für Soziologie* 11, S. 237–252. <https://doi.org/10.1007/BF03204016>.
- Lourenço, Marta C. (2005): *Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*, Dissertation Conservatoire national des arts et metiers Paris.
- Müller, Michael/Rauch, Yong-Mi (Hg.) (2024): *Sammlungsdaten in Bewegung – ein dynamischer Ansatz für nachhaltige Daten bei der Digitalisierung, Präsentation und Erschließung in Universitätssammlungen*, Göttingen: Wallstein. <https://doi.org/10.15499/kds-005-015>.
- Nawa, Christine/Seidl, Ernst (2015): *Wohin damit? Strandgut der Wissenschaft*, Tübingen: Museum der Uni Tübingen (MUT), 2015.
- Niermann, Clara (2023): »Reformuniversität oder Lernfabrik? Die Ruhr-Universität Bochum im Spannungsfeld von Hochschulpolitik, Architektur und studentischer Kritik, Masterarbeit Kunstgeschichtliches Institut der Ruhr-Universität Bochum.
- Reynolds-Kaye, Jennifer (2017): »Making Mesoamerica Modern. Anni and Josef Albers as Collectors of Ancient American Art«, in: Dies. (Hg.), *Small Great Objects. Anni and Josef Albers in the Americas*, New Haven: Yale University Press, S. 25–72.
- Rieger, Stefan (2025): *Imagination und Immersion. Topologien des Virtuellen*, Bielefeld: transcript.
- Seewald, Helene (2025): »Der Weltlauf ist on, Eine eigensinnige Web-Allegorie von 1997«, in: Patrizia Breil/Alisa Kronberger (Hg.), *Eigensinnige Objekte. Virtuelle Möglichkeitsräume zwischen Aufforderung und Entzug*, Bielefeld: transcript, S. 313–325. <https://doi.org/10.14361/9783839474341-016>.
- Simpson, Andrew (2022): *The Museums and Collections of Higher Education*, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003186533>.
- Sprenger, Florian (2019): *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments*, Bielefeld: transcript.
- Weber, Cornelia (2015): *Einheit in der Vielfalt. Universitätssammlungen als bundesweit koordinierte Forschungsinfrastrukturen*, in: Stefanie Knöll (Hg.), *Universitäts-*

sammlungen. Bewahren – Forschen – Vermitteln, Düsseldorf: Düsseldorf University Press, S. 15–25.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: H-GA, Ebene 03, Josef Albers, Ascension (Graphic Tectonics), 1972 (Original 1942).

Quelle: © RUB, <https://uni.ruhr-uni-bochum.de/de/josef-albers-o>.

Abb. 2: Rosamond Purcell: Reconstruction of the Museum Ole Worm Based on Frontispiece to His Catalogue, 1655. Museum of History of Science, Harvard University 2004. Foto: Jens Astrup. <https://www.atlasobscura.com/articles/ole-worm-cabinet>.

Abb. 3: Yaacov Agam, Toutes directions, 1970. Quelle: © www.artibeau.de/1460.htm.

Abb. 4: Victor Vasarely, Grand vitrail cinetic. Quelle: © VG Bild-Kunst, Bonn, Foto: Michael Rasche.