

1. Wunderkammern heute

Die gegenwärtige Relevanz von Wunderkammern zeigt sich eindrücklich anhand der Diskussionen um das Humboldt Forum, die sich von der Entwicklung der Idee des Museumsprojekts über die Realisation bis heute kontrovers gestalten. Bereits in der langjährigen Planungsphase eröffneten sich kritische Fragen in Bezug auf die Legitimität des musealen Großvorhabens im wiedererbauten Berliner Schloss.¹ Die um 2000 aufkommende Idee des Humboldt Forums sieht ein neues, außenwirksames Universalmuseum vor, das vor allem den außereuropäischen Sammlungsbeständen Sichtbarkeit in der Stadtmitte verleihen sollte.² Gegenüber der Museumsinsel »mit ihrer Menschheitsgeschichte des werdenden Europas« (Lehmann 2016: 250) positioniert, ermögliche das Humboldt Forum zudem, am Ort des ehemaligen Berliner Schlosses, den »direkten Dialog« (Lehmann 2016: 250) zwischen europäischen und außereuropäischen Kulturen, so die Argumentation des ehemaligen Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Klaus-Dieter Lehmann.³ Dieser Aussage wurde unter anderem entgegengestellt, dass der benannte »Dialog« viel eher ein räumlich-separierendes Gegenüber von »Europa« (Museumsinsel) und »Außereuropa« (Schlossplatz) suggeriere (vgl. Bose 2016: 65) und aus der Rekonstruktion des Berliner Schlosses auch das Aufleben seiner kolonialen Historie resultiere.⁴ Daniel Morat interpretiert die Argumentation von Lehmann darüber hinaus auch als

-
- 1 Nach einer digitalen Eröffnungsveranstaltung im Dezember 2020 wurden die Räume und Ausstellungsflächen des Humboldt Forums sukzessive der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Sommer und Herbst 2021 wurden temporäre Ausstellungen sowie die Dauerausstellung im Westflügel fertiggestellt. Im Herbst 2022 erfolgte die Eröffnung der Sammlungspräsentationen der Bestände aus dem Ethnologischen Museum und dem Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin im Ostflügel des Gebäudes.
 - 2 Diese entstand von Anfang an in Kooperation mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, der Humboldt-Universität und der Zentral- und Landesbibliothek Berlin.
 - 3 Tobias Timm betont auch die identitätsstiftende Relevanz des Projekts in Bezug auf die deutsche Geschichte: »Es soll dem vereinigten Deutschland einen neuen Quellcode einschreiben.« (Timm 2009: o. S.)
 - 4 Beide Aspekte wurden in den langjährig geführten Gesprächen und publizierten Texten zum Museumsprojekt immer wieder kritisiert.

Scheinargumentation. Denn laut Morat ging es in den damaligen Debatten weniger um eine interkulturelle Perspektive als darum, »einen anderen geschichtspolitischen Streit zu befrieden« (Morat 2019: 141), nämlich jenen, der sich in den 1990er-Jahren anhand der Frage nach der städteplanerischen Neugestaltung von Berlins Mitte eröffnete. Insbesondere stand der Abriss des Palasts der Republik, der seit 1976 als Sitz der Volkskammer sowie als repräsentatives Kulturhaus der DDR fungierte, und die Rekonstruktion des ehemaligen barocken Stadtschlusses am selben Ort zur Diskussion, die es zu legitimieren galt (vgl. Morat 2019: 141–142).

Jenseits von Fragen nach Größe, Finanzierung und kulturpolitischer Leitidee des neuen Museums in Berlins Mitte stand die Brandenburgisch-Preußische Kunstammer⁵ im Zentrum der Debatten. Horst Bredekamp, der zusammen mit Neil MacGregor und Hermann Parzinger zu den Gründungsintendanten des Humboldt Forums gehört, verweist seit Beginn der Planungsphase immer wieder auf die Relevanz der ehemals im Schloss untergebrachten historischen Kunstammer. Mit dem Humboldt Forum eröffne sich die Möglichkeit, so Bredekamp, »dass die Kunstammer in zeitgemäßer Form an ihren alten Standort zurückfindet« (Bredekamp 2016: 266). Aus Sicht des Planungsteams stelle die ehemalige Kunstammer⁶ demzufolge die »Keimzelle« (Bredekamp/Eissenhauer 2013: 50) des Humboldt Forums dar.

Was dieses, von Bredekamp benannte »Zurückfinden der Kunstammer« genau bedeutet, zeigte sich anhand der kuratorischen Ideen, die während der Planungsphase diskutiert wurden.

Die außereuropäischen Sammlungsbestände der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, die aus dem Museumsstandort Berlin-Dahlem in das Humboldt Forum gelangten, sollen mittels des Wunderkammer-Konzepts zeitgemäß inszeniert werden, was Anna Döpfner wie folgt beschreibt: Durch das Prinzip Wunderkammer

5 Die sich um 1600 im Nachlass der Fürstin Katharina von Brandenburg-Küstrin nachweisbare Existenz der Berliner Kunstammer war über die Jahre hinweg von verschiedenen Transformationen und Ortswechslern geprägt, wodurch sich verschiedene geschichtliche Abschnitte ergeben. Nachdem sie lange Teil des kurfürstlichen Residenzschlusses war, wurden ihre Bestände mit den ersten Gründungen von Spezialmuseen ausgegliedert und ihr Kunstammerbestand ging in die Sammlungen der heutigen Berliner Museen über (vgl. Becker/Dolezel/Knittel/Stört/Wagner 2023: 12). Das umfassende Buchprojekt *Die Berliner Kunstammer. Sammlungsgeschichten in Objektbiografien vom 16. bis 21. Jahrhundert* (2023) geht der Geschichte und den einzelnen Objektbiografien der Berliner Kunstammer nach.

6 In diesem Buch wird begrifflich nicht zwischen historischer Kunstammer, Kunst- und Wunderkammer oder Wunderkammer unterschieden (zur Erläuterung der Begriffshistorie und der Begriffsverwendung vgl. Kapitel 1.1). Auf die begriffliche Vielfalt verwies bereits Caspar Friedrich Neickel in seiner *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern* (1727), wo es heißt: »Die Teutschen haben auch unterschiedene Namen erdacht, womit sie ihre Curiositäten-Behältnisse zu benennen pflegen, als: Schatz-Raritäten-Naturalien-Kunst-Vernunft-Kammer, Zimmer oder Gemach.« (Neickel/Kanold 1727: 19)

und die ihm inhärente Multiperspektivität werden »immer mindestens zwei Perspektiven sichtbar [...]: die der westlichen Fachwissenschaftler und die von Angehörigen der nicht-westlichen Kulturen, die zu den Objekten, die aus ihren Kulturen stammen, andere als westliche Deutungen in die Diskussion einbringen« (Döpfner 2016: 193). Der ideelle Bezugsrahmen der frühneuzeitlichen Wunderkammern und das Rekurren auf ihre spezifischen Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken ermöglichen demnach »multiperspektivische Deutungen der überwiegend ethnologischen Objekte« (Döpfner 2016: 193). Die Wunderkammer fungiert somit auch als »Patin« (Döpfner 2016: 193) für die Inszenierung außereuropäischer Artefakte des Humboldt Forums.⁷ Den Zusammenhang von Museumskonzept und Kunst- bzw. Wunderkammer führt Horst Bredekamp folgendermaßen aus:

»Das Konzept des Humboldt-Forums im Berliner Schloss ist damit in seinem Grundgedanken eine Zurückspulung der Sammlungsgeschichte auf jenes historische Niveau, auf dem die Welt mikrokosmisch im Schloss als Kunstkammer konzentriert war. Weltweites Wissen, problemorientiert, als ein produktives Gedächtnistheater, wie es von Leibniz und den Brüdern Humboldt aufgenommen worden ist: nach diesem Modell soll die Kunstkammer als geistiges Ferment das im Bau befindliche Schloss des Humboldt-Forums durchdringen. Es wäre, wenn es gelingen sollte, die Neuaufführung der Kunstkammer als Avantgarde.« (Bredekamp 2015b: 55)

So wurde mittels der Wunderkammer nicht nur die Ortswahl für das Museumsprojekt historisch legitimiert, sondern auch das *Wie* des Zeigens, vor allem in Bezug auf die Inszenierung der außereuropäischen Sammlungsbestände der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, begründet. Anknüpfend an die frühneuzeitlichen Wunderkammern und deren Wissenspraktiken, die sich ästhetisch in ihnen materialisierten, sollte das Humboldt Forum somit gerade an jene spezifischen Praktiken des Sammelns, Ordnen und Zeigens anknüpfen, in denen das moderne Museum mit all seinen problematischen ideologischen Implikationen – wie etwa Nation, Kolonialismus, westliche Hegemonie – noch nicht existierte. Es war somit ein bewusstes Rekurren auf jene Wissenspraktiken der Wunderkammern, die spielerisch, partizipativ und assoziativ Wissen an interessierte Besuchende vermittelten, ohne in der modernistischen Logik eindeutige und wissenschaftlich fundierte Kategorisierungen, Clusterungen und Schubladisierungen vorzunehmen.

7 Vgl. dazu auch Bredekamp/Brüning/Weber 2000–2001 und Bredekamp 2003.

Jenes Anknüpfen an das seit Julius von Schlosser⁸ in Wissenschaft und Kunst präsen- te und vielfach untersuchte vormoderne Sammeln, Ordnen und Zeigen, das sich in den historischen Wunderkammern beobachten ließ, stieß bei den Kritiker:innen des Humboldt Forums auf Unmut. Gerade dieses, die Moderne mit all ihren Exklusionspraktiken ausklammernde Anschließen an vormoderne, scheinbar »unkritische« Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken beförderte den Vorwurf, ein romantisches Bild der Vormoderne zu zeichnen, ohne sich jedoch differenziert mit den Ambivalenzen der Wunderkammern und den sich in ihnen bereits manifestierenden kolonialen Praktiken auseinanderzusetzen. Insbesondere die Initiative *No Humboldt21!*⁹ sowie Bénédicte Savoy¹⁰, als ehemaliges Planungsteam-Mitglied, positionierten sich öffentlich als kritische Stimmen, die Bedenken in Bezug auf die Argumentations- und Traditionslinien des Humboldt Forums äußerten, welche das neue Museum als weltoffenes Forum legitimieren sollten (vgl. u.a. Kilb 2017; Hüntzschel 2017). Vor allem das vermeintlich unkritische und unreflektierte Übernehmen vielfach reproduzierter, tradierter und von kolonialen Gedanken geprägter Annahmen, die sich in den frühneuzeitlichen Wunderkammern bereits andeuteten und sich während der Moderne festigten, stand im Zentrum der Kritik.

Eine der historischen Narrationen, an die das Humboldt Forum dezidiert anknüpft, ist in diesem Zusammenhang jene der Brüder Alexander und Wilhelm von Humboldt, die namentlich im Titel aufgeführt sind. So wird neben dem Bezug auf die historischen Wunderkammern mittels der beiden Namensgeber Alexander und Wilhelm von Humboldt eine weitere historische Referenz, das Vermächtnis der preußischen Aufklärung, aufgegriffen (vgl. Morat 2019: 144). Die außereuropäischen Artefakte, die mittels kolonialer Aneignungspraktiken in die Sammlung gelangten, hinter der rekonstruierten Fassade des Berliner Barockschlosses von Andreas Schlüter zu zeigen, das ehemals den Hohenzollern gehörte, um sie damit an jenem Ort kolonialer Machtrepräsentation unterzubringen, offenbarte für viele

-
- 8 Die Publikation *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance – Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (1908) von Julius von Schlosser gilt als zentraler Bezugsrahmen für die Forschung zur historischen Wunderkammer und fungierte gleichzeitig als Initialzündung für ihre Reaktivierung im 20. Jahrhundert.
- 9 Zur Kritik an den Plänen des Humboldt Forums vgl. etwa die Homepage der Initiative *No Humboldt21!*: <https://www.no-humboldt21.de> (Zugriff: 09.06.2024).
- 10 Von der damaligen Kulturstaatsministerin Monika Grütters in den Expert:innen-Beirat des Humboldt Forums berufen, verließ Bénédicte Savoy 2017 das Gremium und nahm öffentlich zu ihrem Austritt Stellung. Sie attestierte der Stiftung Preußischer Kulturbesitz »totale Sklerose« (Peitz 2017: o. S.). Aufgrund der vorherrschenden restriktiven Hierarchien, die jegliche Autonomie der einzelnen Museen unterbinden würden, zog sie in Bezug auf die Pläne zum Humboldt Forum im Berliner Stadtschloss den Vergleich zu Tschernobyl. Das Museumsprojekt war, ihrer Meinung nach, bereits zu Planungszeiten wie der demolierte Atomreaktor von einer Glocke bleierner Schwere überzogen (vgl. Führer 2022: o. S.).

Kritiker:innen den reaktionären Charakter des Museumsprojekts (vgl. Morat 2019: 148). Vor allem der Ort und die mit ihm verbundene Historie sowie die ungeklärte Herkunft vieler historischer Artefakte, die in großer Zahl widerrechtlich in den Kolonien des Deutschen Reichs und anderer europäischer Staaten entwendet worden waren, mündeten in dem Vorwurf, das Humboldt Forum sei ein neokoloniales Projekt (vgl. Heller 2017: 18).¹¹

Der Verweis auf das Humboldt Forum verdeutlicht die Ambivalenzen und Spannungsverhältnisse, die sich um die historischen Wunderkammern gegenwärtig eröffnen. Gerade in Diskursen um das museale Großprojekt äußert sich die gegenwärtige Wirkmacht des Begriffs Wunderkammer, die sich auch in der Forschungsliteratur widerspiegelt.

Die Wunderkammer wird auf der einen Seite als historisches Phänomen betrachtet, das durch seine Präsenz im fürstlichen Milieu im Kontext sich entwickelnder kolonialer und ausbeuterischer Denkweisen der Frühen Neuzeit steht. Dominik Collet vertritt etwa die These, dass die frühneuzeitlichen Sammlungen das Fremde als das abstrakte ›Andere‹ pauschalisierten und von einer europäischen Überheblichkeit zeugten, die andere Kulturen nicht unhierarchisch in ihre Sammlungen integrierten (vgl. Collet 2012a; b). Er deutet den Akt des Aneignens und Ausstellens von *exotica* und *ethnographica* als Herstellung eines künstlichen Konstrukts der ›Anderen‹ und die frühneuzeitlichen Sammlungen als einen Ort, durch den »Stereotype naturalisiert und imaginierte Fremdheit konstruiert wurden« (Collet 2012b: 164). Für Collet vollzieht sich das Zeigen außereuropäischer Dingkulturen infolge der Markierung ihrer Fremdheit paradoxerweise als dezidierte »Exklusion« (Collet 2012a: 175). Durch die exkludierende Markierung ihrer Andersartigkeit wurde ein stereotypisiertes und verkürztes Bild des ›Anderen‹ gezeichnet, so Collet:

»Über das Spiel mit Alteritäten inszenierten Vermittler, Agenten, Sammler und Besucher die außereuropäische Welt als statische und primitive Gegenwelt eines dynamischen und zivilisierten Europas. Die Abgrenzung gegenüber dem Fremden ermöglichte es den Akteuren, sich umgekehrt als ›Gelehrte‹ und als ›Europäer‹ zu imaginieren.« (Collet 2012a: 175)

11 Bereits zu Beginn der Planungsphase, konkret zum Zeitpunkt des Richtfests des Humboldt Forums am 12.06.2015, beobachtete auch Jürgen Zimmerer eine »gefährliche Schieflage« zwischen Symbolkraft des Orts in Bezug auf seine koloniale Geschichte und den Ideen rund um die Neunutzung, die er in seinem Text *Humboldt Forum: Das koloniale Vergessen* (2015) wie folgt skizziert: »Mangelnde Sensibilität und Unkenntnis der kolonialen Traditionen drohen den Wunsch, ein Symbol für ein weltoffenes, liberales und diverses Deutschland zu schaffen, in sein Gegenteil zu verkehren: nämlich in ein Fanal für längst überwunden geglaubte Untugenden wie Arroganz, Überheblichkeit und sogar Rassismus gegenüber Menschen und kulturellen Traditionen aus anderen Regionen und Kontinenten.« (Zimmerer 2015: 13)

Auf der anderen Seite eröffnete sich in frühneuzeitlichen Wunderkammern der für die Entwicklung wissenschaftlicher Forschung bedeutsame freie, assoziative und spielerische Blick auf unbekannte und wundersame Phänomene. Gerade in den aus unterschiedlichsten Bereichen stammenden Dingen, die in den Kammern räumlich miteinander in Bezug gebracht wurden, offenbarte sich ihr laborartiger Charakter, der den heute viel beschworenen Begriff der ›Interdisziplinarität‹ bereits implizierte. Die Wunderkammern werden vor diesem Hintergrund in der kunsthistorischen Forschung auch als wissenschaftlicher Erkenntnisort charakterisiert, als ein Labor (vgl. Bredekamp 2012: 52–54; Schramm 2003: 10; Steckner 1997: 39; Findlen 1994: 194), das wie in Gottfried Wilhelm Leibniz' *Theater der Natur und Kunst* die Welt im Kleinen abbildete, die es dort zu erforschen, zu entdecken (und zu beherrschen) galt. Das bedeutete auch, dass das ›Fremde‹ – materialisiert in außereuropäischen Sammlungsgegenständen – hierarchielos miteinbezogen wurde, im Sinne eines die Welt repräsentierenden *theatrum mundi*. So deutet etwa Elke Bujok Inszenierungen außereuropäischer Kulturen in frühneuzeitlichen Wunderkammern als Sinnbild für die mannigfaltige Schöpfung Gottes und spricht sich gegen eine Herabwürdigungsgeste der Initiator:innen aus (vgl. Bujok 2004: 9). Auch Bredekamp beschreibt die Gleichrangigkeit der Dinge in den historischen Wunderkammern als »egalitäre Zusammenführung von Exponaten der Welt in einem Mikrokosmos« (Bredekamp 2015b: 56). So »besaßen auch die außereuropäischen Sammlungsgegenstände einen als gleichrangig definierten Status« (Bredekamp 2015b: 56). Die »hierarchielose[] Gleichrangigkeit« (Beßler 2009: 15) der Dinge gelte dabei sowohl für ihre Materialität – vom Menschen hergestellt oder von der Natur hervorgebracht – als auch für ihre Herkunft.

Die Wunderkammern der Frühen Neuzeit veranschaulichten die Vielfältigkeit und Diversität der verschiedensten Existenzweisen des makrokosmischen Universums, vereint in einem Mikrokosmos, und ermöglichten auf besondere Weise die sinnliche Erschließung der Relationalität von Natur, Kunst, Wissenschaft und Technik (vgl. Bredekamp 2012: 70). Dies haben eine Vielzahl an wissenschaftlichen Untersuchungen, unter anderem auch zu einzelnen Kammern, demonstriert.¹² Die Untersuchungen verdeutlichen die Fülle und Diversität an Sammlungen, die zwischen 1550 und 1720 in europäischen Bibliotheken, Universitäten, fürstlichen Höfen, Rathäusern, Privatwohnungen oder Kaffeehäusern zu finden waren (vgl. Collet 2007: 13). In Bezug auf die Quantität berichtet etwa der holländische Sammler Hubert Goltzius im Zeitraum von 1556 bis 1560 von 986 Sammlungen in Mittel- und Süd-

12 Vgl. u.a. Becker/Dolezel/Knittel/Stört/Wagner 2023, Abend 2022, Engel 2016, Bredekamp 2012, Beßler 2009, Marx 2006, Mauriès 2002, Minges 1998, Rüttsche 1997, Valter 1995, Becker 1996 und Grote 1994.

europa, der französische Sammler Pierre Borel von 63 Sammlungen, die er selbst besucht haben soll (vgl. Blom 2004: 37).¹³

In den museumsgeschichtlich zwischen Schatzsammlungen des Mittelalters und modernen Museen einzuordnenden frühneuzeitlichen Räumen wurden allerlei Dinge, die aus unterschiedlichsten Bereichen stammten, in einem scheinbar unstrukturierten Miteinander versammelt (vgl. Eming/Münkler 2022: 1; Heesen 2012).¹⁴ Dazu gehörten Dinge aus den heute disziplinär voneinander separierten Bereichen der Naturwissenschaft, Technik, Kunst, Ethnografie und dem Kunsthandwerk. Die Art des Sammelns, Ordners und Zeigens, wie es sich in den historischen Sammlungsräumen manifestierte, verlor in der Moderne an Präsenz und entwickelte sich Ende des 18. Jahrhunderts zum Auslaufmodell (vgl. Bredekamp 2015b: 46). Der Wunsch nach Ausdifferenzierung, der sich in der Entwicklung der Spezialmuseen im 19. Jahrhundert ablesen lässt, verdrängte den Sammel-, Ordnungs- und Zeigetypus der Wunderkammer jedoch nicht komplett, wie Sarah Wagner in ihrer Studie *Die Kunst- und Wunderkammer im Museum. Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute* (2023) dargelegt hat. Beispiele wie Dresden, Berlin und Karlsruhe¹⁵ zeigen, dass das Phänomen der Wunderkammer nicht in der vollkommenen Unsichtbarkeit verschwand, sondern in museale und akademische Kontexte eingegliedert wurde und weiter Bestand hatte (vgl. Wagner 2023: 21–22; Wagner 2021: 129). Somit waren die vormodernen Sammlungen auch weiterhin öffentlich präsent, in exzentrischen Ausformungen, z.B. im privaten Bereich, die jenseits der modernen Leitinstitutionen – Archiv, Museum und Bibliothek – existierten (vgl. Assmann/Gomille/Rippl 1998: 8–9).

Im 20. Jahrhundert erlebten die Wunderkammern eine regelrechte Renaissance, wodurch sie eingehend erforscht wurden und heute als Ausstellungsdisplay sowie kuratorische Strategie nicht mehr wegzudenken sind, wie nicht zuletzt das Humboldt Forum zeigt. Auch Künstler:innen setzen sich seitdem mit frühneuzeitlichen Wunderkammern auf vielfältige Weise auseinander und rekurrieren auf die in ihnen zu findenden Praktiken des Sammelns, Ordners und Zeigens, wodurch sie das Wunderkammer-Konzept für die Gegenwart aktualisieren und weiterdenken.¹⁶

13 Philipp Blom spricht in diesem Kontext auch von einer Sammelmode: »Mit der zunehmenden Verbreitung des Sammelns als wissenschaftliches Projekt entstand eine Mode, die bald in allen wissenschaftlichen Städten anzutreffen war. Immer mehr Menschen, die weder über ein großes Vermögen verfügten, noch wissenschaftlich besonders interessiert waren, begannen, selbst Kurioses und Interessantes zusammenzutragen.« (Blom 2004: 42)

14 So waren sie einerseits »noch den mythischen Symbolgehalten verhaftet« und wiesen andererseits bereits »den Weg in die rationalistisch geprägte Zukunft« (Duncker 2012: 63).

15 Gemeint sind hier die Kurfürstliche Kunstkammer im Königlichen Historischen Museum Dresden (1876/77–1939), die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer im Neuen Museum Berlin (1855–1878) und die Großherzogliche Kunstkammer im Karlsruher Schloss (1879–1918).

16 Vgl. Abend 2022, Bowry 2015, Befler 2009 und Endt 2008.

Grundannahmen, Thesen und Zielsetzungen

Vor dem Hintergrund der bereits für den kuratorischen Bereich¹⁷ gut erforschten Projekte¹⁸ widmet sich dieses Buch den künstlerischen Auseinandersetzungen mit Wunderkammern in der Gegenwartskunst und eruiert, welche Diskurse sich durch sie entfalten. Die Arbeiten von Georges Adéagbo, Tod Williams und Billie Tsien, Amelie von Wulffen, Camille Henrot, Janet Laurence und Los Carpinteros stehen dabei im Fokus der Analyse. Nachdem sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl an künstlerischen Auseinandersetzungen mit Wunderkammern verzeichnen lässt,¹⁹ entstehen seit Beginn des 21. Jahrhunderts Kunstwerke, die vor allem die zunehmend komplexer werdende Gegenwart mithilfe der ästhetischen Sammel-, Ordnungs- und Zeigeweisen frühneuzeitlicher Wunderkammern sinnlich erfahrbar machen. Dieses Buch vertritt die These, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Wunderkammer als Reaktion auf die tiefgreifenden gesellschaftlichen Entwicklungen der Gegenwart zu lesen ist. Diese wird infolge der anthropogenen Transformationen des terrestrischen Systems hervorgerufen und impliziert politische Veränderungen und neu aufkommende epistemologische Fragestellungen.

Damit einhergeht, dass herkömmliche Weisen, die Welt zu denken, zunehmend kritisch reflektiert und hinterfragt werden. Das betrifft etwa dichotome Ordnungsweisen, die die westliche Moderne²⁰ konstitutiv mitprägen – unter anderem reprä-

17 Dabei ist wichtig zu erwähnen, dass sich die Differenzierung ›kuratorisch‹ und ›künstlerisch‹ nicht trennscharf voneinander separieren lässt. Die Verschiebung der künstlerischen und kuratorischen Tätigkeitsfelder führt zu einer Annäherung der beiden Arbeitsbereiche. Während zeitgenössische Künstler:innen immer mehr in die Rolle von Manager:innen treten, Marketingstrategien für eine größere Aufmerksamkeit entwickeln und selbstinszenatorisch tätig werden, um so um die Gunst der Sammler:innen zu werben, sind Kurator:innen mit veränderten Ausstellungsweisen und größeren Wirkungskreisen einer immer globalisierteren Kunstwelt konfrontiert. Diese Gedanken werden in Kapitel 4 weiter ausgeführt.

18 In diesem Kontext ist vor allem die Publikation *Die Kunst- und Wunderkammer im Museum. Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute* (2023) von Sarah Wagner hervorzuheben (vgl. Wagner 2023).

19 Vgl. hierzu Kapitel 1.1.3 dieses Buchs.

20 Zum Begriff der Moderne gibt es zahlreiche Forschungsansätze unterschiedlichster Disziplinen und fast ebenso viele zeitliche Verortungsangebote (vgl. Gumbrecht 1978). In diesem Buch wird an jene Ansätze angeknüpft, die den Beginn der europäischen Moderne zeitlich um 1800 ausmachen. Die Moderne wird in diesem Kontext durch eine gesellschaftliche, politische, technische und wissenschaftliche Umbruchphase eingeleitet, die in der sog. ›Sattelzeit‹ im Zeitraum zwischen 1750 und 1850 zu verorten ist (vgl. Koselleck/Dipper 1998: 195; Jordan 2012). Sie bedeutet intensivere Prozesse der Individualisierung, Differenzierung, Spezialisierung, Technologisierung, Säkularisierung, Rationalisierung sowie Verwissenschaftlichung und markiert dadurch eine zeithistorische Zäsur (vgl. Müller 1998: 379). Als Effekt dieser Veränderungen, insbesondere der industriellen Revolution, nimmt Europa eine hegemo-

sentiert durch die Dualismen von Kultur und Natur, Objekt und Subjekt sowie Norm und Abnorm – aufgebrochen und in vielen Disziplinen, vor allem auch in den Geistes-, Medien- und Kulturwissenschaften, verhandelt, in Frage gestellt, neu ausgelotet und durch ein relationales Denken abgelöst. Dieses wird unter anderem repräsentiert durch Ansätze wie der Akteur-Netzwerk-Theorie, die die Handlungsmacht nicht-menschlicher Entitäten anerkennt und die Verstrickung des Menschen in ein komplexes Gewebe aus humanen und nicht-humanen Akteuren fokussiert (vgl. u.a. Latour 2007).

Diese gesellschaftlichen, ökologischen und ökonomischen Veränderungen in Bezug auf das Denken von Welt können mit dem Begriff des Anthropozäns gefasst werden. Der im Jahr 2000 aufkommende Begriff impliziert die Vorstellung von humaner Wirkmächtigkeit, mittels der sich die Menschheit in die Erdschichten eingeschrieben hat und in ihnen nachhaltig und nachweislich geologische und morphologische Spuren hinterlassen hat. Der aus der Geologie, insbesondere der Erdwissenschaften, stammende Begriff, den Paul Crutzen zur Jahrhundertwende vorschlug, wird seitdem in vielen Disziplinen diskutiert. Das Anthropozän wird in den theoretischen Diskursen als komplexes System planetarischer Verflechtungen verstanden und auch in der Kunst vielgestaltig beleuchtet.²¹

Durch diese veränderte Sicht auf die Welt etablieren sich neue künstlerische Praktiken, die aktuelle Diskurse aufgreifen, die etwa durch Schlagworte wie Digitalisierung, Postkolonialismus, Kapitalismus, Globalisierung und Klimakrise konturiert werden können. Anknüpfend an Theoriemodelle, die netzwerkartige und prozessuale Ansätze verfolgen und Phänomene und Ereignisse in relationaler Weise untersuchen (vgl. Simondon 2012; Latour 2002; Belliger/Krieger 2006), setzen sich Künstler:innen mit *anderen* Sammel-, Ordnungs- und Zeigeweisen auseinander. Die ästhetischen Konfigurationen frühneuzeitlicher Wunderkammern bieten eben jene, heute wieder relevant werdenden Wahrnehmungsweisen von Welt an, die sich in

niale Stellung ein, wodurch es zum sog. und selbsternannten Zentrum der Welt wird (vgl. Dussel 2013: 24). Wichtig ist daher anzumerken, dass der Begriff Moderne, so wie er in diesem Buch verwendet wird, immer die europäische Moderne meint, die als eurozentrisches Konstrukt auch mit negativen und kritisch zu reflektierenden Implikationen verbunden ist, etwa die Ausbeutung planetarer Ressourcen, Industrialismus, Imperialismus, Kolonialismus, Rassismus und Sexismus (vgl. u.a. Latour/Leclercq 2016; Dussel 2013).

21 Im März 2024 hat ein Gremium der International Union of Geological Sciences (IUGS) per Abstimmung beschlossen, dem »Anthropozän« keinen offiziellen Status als neues geologisches Zeitalter zu verleihen. Grund dafür seien zum einen der nicht eindeutig auszumachende Beginn des Anthropozäns, zum anderen die Schwierigkeit der einheitlichen Belegbarkeit durch weltweit variierende Messwerte (vgl. Zhong 2024: o. S.). Der Begriff hat damit an Brisanz verloren, besitzt jedoch weiterhin eine große Diskursrelevanz. Zum Verhältnis von Kunst und Anthropozän vgl. u.a. Skrandies/Dümler 2023, Ballard 2021, Günzel 2020 und Horn 2019: 117–138.

einer komplexen, kontaminierten und vernetzten Weise strukturieren. Oder anders formuliert: Die historischen Sammlungen vermögen mit ihren spezifischen ästhetischen Eigenschaften des Sammelns, Ordnen und Zeigens die Welt in einer Eindeutigkeiten negierenden, verstrickten sowie mikro- und makrokosmisch strukturierten Weise darzustellen. Mit dem Rekurreren auf ästhetische Formen frühneuzeitlicher Wunderkammern können demgemäß jene Herausforderungen künstlerisch wahrnehmbar gemacht werden, die Eva Horn für eine Ästhetik des Anthropozäns festhält (vgl. Horn 2019a). Diese konkretisiert sie anhand des Entzugs von Wahrnehmbarkeit, die aus der Unüberschaubarkeit und der sich einstellenden Überforderung gegenüber komplexen, multidimensionalen und reziproken Phänomenen resultiert (Latenz), des neuen Bewusstseins für ko-existenzielle Verbindungen humaner und nicht-humaner Entitäten (Verstrickung) und des Kollidierens schwer zu vereinbarenden Größenmaßstäbe, die aus inkommensurablen Erscheinungen und Ereignissen hervorgehen (Skalierung) (vgl. Horn 2019a: 126). Die ästhetische Form der künstlerischen Wunderkammer vermag, so meine These, eine Ästhetik des Anthropozäns auf besondere Weise zu vermitteln.

Die Aufmerksamkeit auf künstlerische Praktiken zu richten und relationale Verhältnisse von Kunstwerken zu untersuchen, erfordert das Einnehmen einer anderen Perspektive, »die nicht mehr über eine substantielle Verankerung im Objekt zentriert wird, sondern vielmehr den mannigfachen Beziehungen, Operationen und Aktivitäten in ihren Dynamiken folgt« (Linsenmeier/Seibel 2019: 13). Dieses Buch beabsichtigt demnach, das *wunderkammern* als künstlerische Praxis der Gegenwartskunst zu etablieren und Arbeiten beschreibbar zu machen, die auf spezifische Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern rekurreren und diese für die Gegenwart aktualisieren. Davon ausgehend wird in diesem Buch die Verbalform *wunderkammern* verwendet, um damit einerseits die vielgestaltigen künstlerischen Auseinandersetzungen mit der historischen Sammlungs-, Ordnungs- und Zeigeform in zeitgenössischer Kunst begrifflich zu fassen und dadurch als Gegenwartsphänomen zu entfalten, andererseits um jener, mittlerweile etablierten bildwissenschaftlichen Perspektive auf künstlerische Arbeiten beizupflichten, die davon ausgeht, dass diese nicht unabhängig von etwa Produktionsprozessen, Anwendungs- und Nutzungsweisen, medialen Bedingungen und Wahrnehmungspraktiken existieren, sondern innerhalb dieses relationalen Verhältnisses zu betrachten sind (vgl. Finke 2014: 26). So werden die untersuchten Kunstwerke in ihrem Geworden-Sein innerhalb des temporär festgeschriebenen Zustands der jeweiligen Ausstellungssituation untersucht und somit die Prozesse des Sammelns, Ordnen und Zeigens, aus denen die Arbeiten hervorgehen und in die sie eingebunden sind, als essentielle Bestandteile ihrer Existenz fokussiert. Das *wunderkammern* wird demnach im Verlauf dieses Buchs konsequent kleingeschrieben, auch wenn ein bestimmter oder unbestimmter Artikel vorangestellt ist und der Begriff in diesem Fall grammatikalisch korrekt

mit einem Großbuchstaben beginnen sollte. So wird die Kleinschreibung im Text bewusst genutzt, um die für Verben signifikante Orthografie der Kleinbuchstaben auch ästhetisch-textuell zu manifestieren.

Ein prozessuales Verständnis von ästhetischer Praxis und künstlerischem Handeln, das sich in materiellen und medialen Vollzügen äußert, rückt mit der Verbalform des *wunderkammers* ins Zentrum der Analyse. Dadurch werden die untersuchten Kunstwerke nicht als fertige Endprodukte angesehen, sondern ihr Gemacht- und Geworden-Sein ernst genommen und anhand der Praktiken des Sammeln, Ordnen und Zeigens reflektiert. Der Begriff der künstlerischen Praktik spielt dabei eine essentielle Rolle. Von künstlerischen Praktiken zu sprechen, bedeutet dabei vor allem, von der Ausformung eines Wissens auszugehen, das »sich durch eine spezifische Verflechtung kognitiver wie körperlich-habituelier *Wissensformen* aus[zeichnet]« (Matzke 2013/2012: o. S.). Künstlerische Praktiken entfalten sich demnach in erster Linie in »machenden, handelnden, vollziehenden und – im Feld der bildenden Kunst besonders relevant – sehend-wahrnehmenden Vollzügen« (Schürkmann 2017: 12) und werden durch diese sinnlich wahrnehmbar.²² Eine praxeologische Perspektive einzunehmen und die Analyse von Praktiken in den Fokus zu rücken, erfährt spätestens seit Ausrufen des *practice turns*²³ in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften vermehrte Aufmerksamkeit. Diese sich disziplinär heterogen entwickelnde und auf unterschiedliche Schwerpunkte fokussierte praxeologische Perspektive zeichnet sich dadurch aus, künstlerisches Arbeiten als nicht-intentionales Handeln zu begreifen und die einzelnen Handlungen nicht isoliert voneinander zu betrachten, was Theodore R. Schatzki als »field of practices« (Schatzki 2001: 11), »total nexus of interconnected human practices« (Schatzki 2001: 11) oder »organized nexus of actions« (Schatzki 2002: 71) bezeichnet (vgl. Schäfer 2013: 11). Vielmehr sind Praktiken – wie Schatzki in der Konzeption seiner Praxistheorie²⁴ hervorhebt – verkörperte, materiell vermittelte Bereiche menschlicher Handlungen, die um ein

22 Zum Verhältnis von Kunst und Praxistheorie vgl. auch Wuggenig/Prinz 2009 und Zembylas/Dürr 2009.

23 Vgl. zum Begriff des *practice turn* Schatzki/Knorr-Cetina/Savigny 2001.

24 Hilmar Schäfer verwendet in seiner Studie *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm* (2016) die Begriffe »Theorie sozialer Praktiken«, »Praxistheorie: und »Praxeologie« sowie »praxistheoretisch« und »praxeologisch« aufgrund der fehlenden systematischen Bedeutungsdivergenz synonym (vgl. Schäfer 2016). Aus selbigem Grund sieht er auch keinen Anlass, die Begriffe »Praxis« und »Praktik« voneinander zu differenzieren und nutzt diese bedeutungsgleich (vgl. Schäfer 2013: 13, Anm. 6). Dieser Vorgehensweise schließt sich das vorliegende Buch an. Wichtig ist zudem, dass sich der Bereich der Praxistheorie vielgestaltig und heterogen gestaltet. Zur Praxis-Wende werden etwa auch Pierre Bourdieus Ansätze, Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), Judith Butlers Theorie der Performativität oder Michel Foucaults Analyse der Selbsttechnologien gezählt (vgl. Wuggenig/Prinz 2009: o. S.). Zur Übersicht praxeologischer Ansätze vgl. darüber hinaus Schäfer 2016, Alkemeyer/Schürmann/Volbers 2015, Elias/Franz/Murmann/Weiser 2014, Hillebrandt 2009, Sonderegger 2008 und Reckwitz 2003.

gemeinsames Verständnis herum organisiert sind (vgl. Schatzki 2001: 11). Während einige Ansätze vorrangig ein körperfokussiertes praxeologisches Verständnis entwickeln und demnach Praktiken als »ein Ensemble miteinander verknüpfter, regelmäßiger Aktivitäten der Körper, die durch implizite und geteilte Formen des Verstehens und Wissens zusammengehalten werden« (Reckwitz 2008: 152) verstehen, ist für dieses Buch vor allem jener Fokus innerhalb des Ansatzspektrums interessant, der Praktiken als »kulturell zirkulierendes Repertoire« (Schäfer 2013: 22; vgl. Rouse 2007) auffasst. Damit wird insbesondere, anknüpfend an die Thesen Michel Foucaults, die Annahme in den Blick genommen, dass Praktiken nicht primär nur als konkrete, individuelle Handlungsvollzüge gedacht werden können, sondern auch historisch gewachsen sind und das ausbilden, was im Gesamten als Kultur wahrgenommen und bezeichnet wird (vgl. Schäfer 2013: 22; Foucault 2018; Foucault 2017). In diesem Sinne werden in der folgenden Untersuchung Sammeln, Ordnen und Zeigen als historisch gewachsene Praktiken ernst genommen und künstlerisches Arbeiten in seinen – in diesem Fall – sammelnden, ordnenden und zeigenden Vollzugspraktiken reflektiert.

Methodik und Aufbau des Buchs

Das Buch gliedert sich in zwei einführende Kapitel (Kapitel 1.1 und Kapitel 1.2), in denen zentrale Vorbedingungen für die Analyse der untersuchten Kunstwerke exponiert werden, und drei Hauptkapitel. Diese widmen sich jeweils dem Sammeln (Kapitel 2), Ordnen (Kapitel 3) und Zeigen (Kapitel 4) in der Gegenwartskunst in seiner jeweils spezifischen *wunderkammernden* Ausformung. Nach dieser heuristischen Trennung der drei Praktiken wird in einem zusammenführenden Kapitel (Kapitel 5) das *wunderkammern* als künstlerische Praxis präzisiert. Das vorangestellte einleitende Kapitel 1.1 reflektiert die unterschiedlichen Existenzweisen der Wunderkammer in der Gegenwart. Dabei werden drei verschiedene Modi konkretisiert und erörtert: die Wunderkammer *als inszenatorisch-kuratorische Strategie*, die Wunderkammer *als historisch-rekonstruiertes Raumensemble* und die Wunderkammer *als Phänomen in künstlerischer Praxis*. Vor allem Letzteres spielt eine substantielle Rolle für den ideellen Bezugsrahmen des vorliegenden Buchs. Das Kapitel 1.2 konkretisiert, nach der vorangegangenen Zustandsbeschreibung, die Frage nach der Ursache für die gesteigerte Aufmerksamkeit von Künstler:innen für das Phänomen Wunderkammer in zeitgenössischer Kunst. In Bezug darauf wird die Konnexion zwischen den Diskursen um das Anthropozän und der Aktualisierung der künstlerischen Beschäftigung mit frühneuzeitlichen Wunderkammern hergestellt. Dabei wird vor allem auf die von Eva Horn aufgestellten Thesen zu einer Ästhetik des Anthropozäns rekurriert, die sie in der zusammen mit Hannes Bergthaller verfassten Publikation *Anthropozän. Eine Einführung* (2019) skizziert.

Die drei Hauptkapitel konkretisieren, ausgehend von der Analyse jeweils zweier Kunstwerke, die künstlerischen Praktiken des Sammelns, Ordnen und Zeigens in der Gegenwartskunst. Daran anschließend werden grundlegende Elemente der künstlerischen Praxis des *wunderkammerns* herausgearbeitet. Während die Analyse des Sammelns vor allem die Reflexion der Kunst produzierenden Person mit sich bringt, das in seiner *wunderkammernden* Form insbesondere als radikal subjektives, selbst situierendes Akkumulieren von Dingen erscheint, eröffnet das *wunderkammernde* Ordnen eine Reflexion des traditionellen kunsthistorischen Werkbegriffs, indem sich innerhalb der Arbeiten Entgrenzungstendenzen und transdisziplinäre Kontaminationen beobachten lassen. Darüber hinaus entfaltet das *wunderkammernde* Zeigen Überlegungen zu Reflektionsmöglichkeiten der Institution Museum und der Frage, wie Kunst heute gezeigt und rezipiert wird, vor dem Hintergrund der historischen Vorbedingungen musealen Exponierens. Die sich konträr zu jenen ›reinigenden‹ Praktiken modernistischer Logik gestaltenden *wunderkammernden* Praktiken des Sammelns, Ordnen und Zeigens entfalten zudem als »anthropologische Konstante[n]« (Kekeritz/Schmidt/Brenne 2016: 5) im Kontext von Kunst gerade jene *andere* Art, die Welt zu denken, die anhand des Anthropozäns aktuell wird und bereits in frühneuzeitlichen Wunderkammern angelegt war. So zeigt sich in ihnen das künstlerische Sammeln als Terrestrisch-Werden, das künstlerische Ordnen als multimodales Kontaminieren und das künstlerische Zeigen als institutionsreflektierendes Situieren.

1.1 Die Wunderkammer als ...

Unbestritten ist, dass das Phänomen Wunderkammer seit Julius von Schlossers Schrift *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance – Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (1908) eine verstärkte Aufmerksamkeit in der Forschung erlebte. Dies belegen auch heute noch eine Vielzahl an kunsthistorischen sowie transdisziplinären Untersuchungen seit den 1990er-Jahren, die unter anderem kultur- anthropologischen, sozialhistorischen und wissenschaftsgeschichtlichen Ansätzen folgen.²⁵ Auch in zeitgenössischer Kunst ist der Rekurs auf frühneuzeitliche Wunderkammern zu beobachten, was zahlreiche künstlerische Auseinandersetzungen und Ausstellungsprojekte belegen.²⁶

25 Einen guten Überblick über die Forschungslage bietet etwa Robert Felfe in seinem Text *Die Kunstkammer – und warum ihre Zeit erst noch kommen wird* (vgl. Felfe 2014).

26 Exemplarisch zu nennen sind in diesem Kontext folgende Ausstellungen: *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit* (1994) in der Bundeskunsthalle in Bonn, *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum* (1994) im Sprengel-Museum Hannover, im Badischen Kunstverein Karlsruhe und im Rupertinum in Salzburg

Ihr Wiederaufleben wird in diesem Buch jedoch nicht nur affirmiert, wie in der Rezeption des 20. Jahrhunderts oftmals geschehen ist (vgl. Engel 2016: 23), sondern die folgenden Ausführungen nehmen die Wunderkammer auch als »Projektionsfläche« (Engel 2016: 220) kanonisierter und stereotyper Bilder ernst, die sich über die Zeit hinweg angereichert haben. Dominik Collet hat etwa in seiner Untersuchung *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in den Kunstkammern der Frühen Neuzeit* (2007) veranschaulicht, dass bereits im 17. Jahrhundert eine Kanonisierung der Bestände zu beobachten war und sich innerhalb der Wunderkammern gewisse objektbezogene »Trends« abzeichneten, die auf die beteiligten Akteure zurückzuführen waren: sowohl auf die Händler:innen, Agent:innen, Expert:innen und Kämmer:innen als auch auf die Sammler:innen selbst (vgl. Engel 2016: 218; Collet 2007). Darüber hinaus wird das vorliegende Buch die Wunderkammer als Sammelbegriff für heterogene und sich überlagernde Sammel-, Ordnungs- und Zeigestrategien im 16. und 17. Jahrhundert auffassen. Da es die *eine* Wunderkammer nicht gab, sind »heute getroffene Aussagen über die ehemals tatsächlich vorfindbare Situation in diesen Sammlungen nahezu zwangsläufig mit dem Verdacht des Spekulativen« (Siegel 2006: 158) belastet. Anhand des oftmals breit verwendeten Begriffs der Wunderkammer wird also nicht eruiert werden, ob die frühneuzeitlichen Sammlungen heute eine Aktualisierung erleben, sondern viel eher, in welcher Weise sie in Kunstwerken in Erscheinung treten und welche Vorstellungen, Übertragungen, Potenziale und Verheißungen sich in ihr verdichten und in künstlerischen Auseinandersetzungen verhandelt werden.²⁷ Den mannigfaltigen Bezugnahmen in der Gegenwart wird sich dieses einführende Kapitel widmen.

Zunächst auffällig ist, dass sich in der zeitgenössischen Verwendung vor allem der Begriff der Wunderkammer durchgesetzt hat, der als Sammelbegriff für den Rückbezug auf jene frühneuzeitliche Sammlungs-, Ordnungs- und Zeigestrategie fungiert, die von Schlosser und bereits Samuel Quiccheberg in seinem Museumstraktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (1565) als Kunst- und Wunderkammer be-

sowie *Theatrum naturae et artis. Wunderkammern des Wissens* (2000/2001) im Gropius Bau in Berlin.

27 Hier folgt das vorliegende Buch den Gedanken Horst Bredekamps, die er in seinem Aufsatz *Die Renaissance der Kunstkammer* (2015) formuliert: »Aus heutiger Sicht stellt sich nicht mehr die Frage, ob die Kunstkammer eine eigene Spur durch die Museumswelt der letzten Jahrzehnte gezogen hat, sondern warum dies geschehen ist. Die Wiederkehr der Kunstkammer als ein scheinbar vormoderner Museumstyp ist bislang von Fall zu Fall, also episodisch behandelt worden. Und soweit sich ein Gesamtblick ergeben hat, so galt er retrospektiv: in der Wiedergewinnung eines auf die Totalität des Ganzen zielenden Ansatzes der Sammlung. Warum sich dieser Prozess vollzogen hat, stand weniger im Vordergrund. Der Vorgang ist in einer Weise komplex, dass es eindimensionale Lösungen und Erklärungen kaum geben wird. Aus diesem Grund ist das Folgende ein Versuch, einige der hier wirksamen Aspekte zu benennen.« (Bredekamp 2015b: 46–47)

zeichnet haben. Während von Schlosser sich auf die Formulierung »Kunst- oder wunder desgleichen Rüst- und Harnisch-Camern« (Primisser 1819: 32) stützte, die Ferdinand II. von Tirol für die Umschreibung seiner Sammlung nutzte, berief sich Quiccheberg auf seine Beobachtungen in Bezug auf das Zusammenspiel der verschiedenen Objektkategorien in den von ihm besuchten Sammlungen. Diese stellten einen wichtigen Bezugspunkt für die Überlegungen und Beschreibungen seines Traktats dar. So plädiert er dafür, die Sammlung des Grafen Wilhelm Werner von Zimbern »nicht mehr [als] ›Kunstkammer«, das heißt ein Gemach mit kunstvollen Gegenständen, sondern [...] [als] ›Wunderkammer«, das heißt ein Archiv der wundersamen Dinge« (Quiccheberg übers. v. Roth 2000: 195) zu betiteln. Zweitrangig ist für die folgenden Ausführungen, wie genau die besagte Sammlung des Grafen Wilhelm Werner von Zimbern ausgesehen hat. Wichtig ist die begriffliche Differenzierung von Kunstkammer und Wunderkammer, die Quiccheberg hier erstmalig theoretisch vornimmt. Aus dieser Differenzierung lässt sich schließen, so Harriet Roth, dass die Wunderkammer in Quicchebergs Verständnis *naturalia* und *mirabilia* sowie *exotica* beherbergte und durch die Präsenz der wundersamen und außereuropäischen ›Naturdinge‹ eher einem Naturalienkabinett entsprach. Die Kunstkammer mit ihren Gemälden und Skulpturen vereinte dagegen primär *artificialia*. Roth verweist im Kommentar zu ihrer Übersetzung des Traktats jedoch relativierend auf die fehlende Eindeutigkeit von Quicchebergs Stellungnahme und Erklärung der verschiedenen Termini sowie ihre Abgrenzung voneinander innerhalb des Traktatexts (vgl. Roth 2000: 306).

Betrachtet man die heutige schriftliche Quellenlage zu den frühneuzeitlichen Sammlungen, sprich Reiseberichte und Inventare²⁸, dann ist der Begriff der Wunderkammer – unter anderem im Inventar von Ferdinand II. von Tirol aus dem Jahr 1594 in Bezug auf die Ambraser Sammlung²⁹ – nur einer von vielen historisch belegbaren Termini. Neben der von Quiccheberg und von Schlosser bezeichneten Kunst- und Wunderkammern gibt es unter anderem auch die Begriffe Wunderkammer – bzw. Wundercamera – Thesaurus, Museum, Studiolo, Theatrum, Theatrum Sapientiae, Theatrum Memoriae, Kunst- und Naturalienkammer, Kunstkammer oder Kammer bzw. Camera (vgl. u. a. Beßler 2015: o. S.). In diesen unterschiedlichen Benennungen spiegelt sich die Vielgestaltigkeit der frühneuzeitlichen Sammlungen wider, die je nach Sammlungsinteresse und Beschaffungsmöglichkeiten *naturalia*, *mirabilia*, *exotica*, *artificialia*, *scientifica* und *curiosita* umfassten und somit

28 In diesem Kontext sind etwa die Inventare der Rudolfinischen Kammer (vgl. Bauer/Haupt 1976) und der Münchner Kammer von Johann Baptist Fickler (vgl. Diemer 2004) zu nennen.

29 Auch in der *Zimmerischen Chronik* aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ist der Begriff der ›wunderkammer‹ zu finden. Hier ist die Rede von der Wunderkammer des Graf Wilhelm Werner von Zimmern auf Burg Herrenzimmern, die dieser um 1510 erworben hatte (vgl. Barack 1882: 88; Beßler 2015: o. S.).

Dinge aus Natur, Alltagskultur, Ethnografie, Kunst und Technik vereinten.³⁰ Allen Bezeichnungen wohnt ein räumlich beschreibendes Element inne. Sie zeigen somit begrifflich das Setting an, innerhalb dessen die Dinge zusammenkamen. Bleiben wir bei dem für dieses Buch zentralen Begriff der Wunderkammer und schauen uns hier die Wortzusammensetzung genauer an, so ist die Kammer etymologisch dem Lateinischen entlehnt (lat. *camera*, *camara*) und beschreibt begrifflich einen kleinen Raum oder ein Nebenzimmer. Im Mittelalter entfaltete sich ihre Bedeutung zu Schlaf-, Wohn-, Vorratsraum, Schatzkammer, fürstliche Wohnung oder Gerichtsstube, was bereits auf die heutige breitgefächerte Anwendung verweist.³¹

Der Begriff Wunderkammer enthält somit zum einen – durch den Wortteil ›Kammer‹ – eine räumliche Konturierung und impliziert eine Antwort auf die Frage ›Wo?‹. Zum anderen gibt er durch das zweite ergänzende Element ›Wunder‹ eine Auskunft über den Inhalt des Raums bzw. zeigt an, was der Inhalt beim Betreten der Kammer in den Betrachtenden auszulösen vermag. Nämlich den Zustand des Wunderns, der das Moment des Ungewissen in der Lesart des Irritiert- und Überraschtseins beinhaltet. Das Wundern und das Versammeln von wundersamen Dingen ist, wie Giuseppe Olmi festgestellt hat, eng mit synkretistischen Tendenzen verbunden, die in der Faszination für das Kuriose und Groteske in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kulminierten (vgl. Olmi 1976; Laube 2011: 189). Der historisch variierenden Bedeutung von Wundern widmen sich auch Lorraine Daston und Katherine Park in ihrer Studie *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750* (vgl. Daston/Park 2002). Für die Wissenschaftler:innen im Mittelalter und der Frühen Neuzeit »war das Staunen eine kognitive Leidenschaft, bei der es ebenso sehr um Wissen wie um Fühlen ging. Ein Wunder zu bemerken bedeutete, das Durchbrechen einer Grenze zu bemerken, den Umsturz einer Klassifizierung« (Daston/Park 2002: 15). Wohingegen das Wundern und Staunen im Zuge der Aufklärung an Bedeutung verlor und den Status des Vulgären zugesprochen wurde (Daston/Park 2002: 21). Den Bruch und damit zusammenhängenden Bedeutungsverlust der Wunder verorten Daston und Park demnach im 18. Jahrhundert.

30 Seit den 1990er-Jahren wird in der kunsthistorischen Forschung eher der Begriff der Kunst-kammer verwendet als jener der Wunderkammer. Horst Bredekamp begründet dieses Präferieren damit, dass der Begriff der Wunderkammer in Julius von Schlossers wirkmächtiger Schrift *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance – Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (1908) ein falsches Bild der Sammlungen abgebe und der Begriff der Kunst-kammer, wie ihn Johann Daniel Major in seiner Schrift *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein* (1674) verwendet, wesentlich genauer ihren laborativen Charakter treffe (vgl. Felixmüller 2018: 58; Bredekamp 2012: 43; Major 1674).

31 Vgl. »Kammer«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Kammer> (Zugriff: 08.06.2024).

Jenseits der historischen Herkunft des Terminus ist es bemerkenswert, dass sich das formelhafte Signum Wunderkammer gegenwärtig durchgesetzt hat, um ein den musealen Seh- und Raumkonventionen entgegenstehendes Konzept begrifflich zu rahmen, das anderen Sammel-, Ordnungs- und Zeigelogiken folgt und von jenen kanonisierten Sehtraditionen der westlichen Moderne abweicht. Die differenzierte Auseinandersetzung mit dem Begriff und seiner historischen Bedeutung wird jedoch nicht immer offenkundig, gerade wenn er in Ausstellungstiteln verwendet wird. Hier erschöpft sich seine Verwendung oftmals in einer enigmatischen Aura. Das Signum Wunderkammer ist somit auch als eine Art Neologismus aufzufassen, das zwar anknüpfend an die frühneuzeitlichen Sammlungen grundlegende Merkmale von Wunderkammern in die Gegenwart transformiert, sie aber auch abstrahiert, verkürzt und eine nostalgisch inflationäre Applizierung erzeugt, wodurch der Begriff eine neue Konnotation erhält.

Betrachtet man nun in einem ersten Schritt die gegenwärtige Präsenz des Phänomens in seiner Pluralität, so begegnet uns der Sammel-, Ordnungs- und Zeigetypus der frühneuzeitlichen Wunderkammer in der Kunst auf dreierlei Weise: als inszenatorisch-kuratorische Strategie in der Ausstellungspraxis, als meistens in situ rekonstruiertes Raumensemble historischer Sammlungen und als Phänomen und thematischer Bezugsrahmen in künstlerischer Praxis. Wenn also von einer »Wiedergeburt« (Wagner 2023: 21), »Wiederentdeckung« (Wagner 2023: 47), »Renaissance« (Bredenkamp 2015b: 57), »Return« (Lasser 2015: 225), »Wiederkehr« (Ritter 2014: 5) oder »Aktualität« (Wappenschmidt 2010: 468) historischer Wunderkammern gesprochen wird, dann lässt sich dies neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung in der kuratorischen, konservatorischen und künstlerischen Praxis beobachten. Wobei sich die aufgezählten Bereiche nicht immer eindeutig voneinander separieren lassen und ihre Grenzen oftmals fluide sind, so dass die künstlerische Arbeit auch den kuratorischen Bereich tangieren oder die historisch rekonstruierten Raumensembles frühneuzeitlicher Wunderkammern auch als Orte für Sonderausstellungen fungieren und so in den Bereich der kuratorischen Arbeit hineinreichen. Die drei Bereiche, in denen Rückbezüge auf historische Wunderkammern gegenwärtig augenscheinlich werden, sind Untersuchungsgegenstand der folgenden Ausführungen und werden zunächst heuristisch voneinander getrennt, um sie jeweils für sich zu typologisieren.

1.1.1 ... inszenatorisch-kuratorische Strategie

Dramaturgische oder inszenatorische Strategien frühneuzeitlicher Wunderkammern finden gegenwärtig Eingang in Displays von Dauer- und Sonderausstellungen.³² So wird das Wunderkammern zugrunde liegende, vermeintlich labyrinthische Ordnungssystem etwa szenografisch eingesetzt, um einen alternativen Präsentationsmodus zum sog. White Cube zu etablieren.³³ Mit dem White Cube als paradigmatischem Ausstellungsraum der Moderne werden folgende Merkmale verknüpft: »Im Gegensatz zu früheren Modellen der Ausstellung ist der White Cube möglichst leer, möglichst weiß. Nichts soll von der Wirkung der Kunst ablenken, alles Überflüssige wird von blendend-weißer Leere überstrahlt, so die unterschwellige, von modernistischen Diskursen gespeiste Annahme.« (Steyerl 2005: 135)

Die sich im 20. Jahrhundert als modernistische Utopie etablierende ästhetische Formel des White Cubes – weiße Wände, künstliche Lichtquelle, fensterloser Raum, einreihige Hängung – wurde erstmals in Brian O’Dohertys einflussreichen Essays untersucht, die 1976 in der Zeitschrift *Artforum* veröffentlicht und 1986 als Publikation unter dem Titel *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* erschienen sind. Mittlerweile gelten sie als zentrale kunsthistorische Referenz, wenn es um die kritische Reflexion des weißen, von Sterilität und Uniformität gekennzeichneten Ausstellungskubus und dem mit ihm zusammenhängenden Betriebssystem Kunst geht. Das Konzept White Cube ist somit nicht nur mit dem von O’Doherty beschriebenen tradierten Zeigemodus, sondern ist auch symbolisch mit machtpolitischen Mechanismen innerhalb des Kunstbetriebs verknüpft, die etwa Julia Voss in ihrer Schrift *Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube* (2015) herausarbeitet. Zu dieser machtvollen Funktion der weißen Wände gehört auch die Legitimierung von Wertigkeit in Bezug auf den Status von Kunst, den Hito Steyerl wie folgt pointiert:

»Die Aufnahme in den *White Cube* verleiht dem Werk nicht nur die Aura der Kanonisiertheit – sie entscheidet letztendlich auch über dessen Wert im Kunstsystem. Anstatt eines neutralen, im Dienste der Werke stehenden leeren Containers, funktioniert der *White Cube* also als Maßstab der Kunst, als Technik ihrer Sakralisierung und als Produktionsort ihres Kanons.« (Steyerl 2005: 135–136)

32 Diese Tendenz ist in allen musealen Formen zu beobachten, sowohl in Kunstmuseen als auch in Naturkundemuseen, Technikmuseen, Historischen Museen und Museen für Angewandte Kunst.

33 Zur kritischen kuratorischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Konzept White Cube vgl. u. a. Myzelev 2017, Lorente 2016, Klonk 2016, Filipovic 2014 und Steyerl 2005.

Das modernistische Konzept³⁴ des White Cubes etablierte sich um 1900. Es ging nicht etwa aus gestalterischen Entwicklungen im Bereich des Ausstellungswesens selbst hervor (vgl. Grasskamp 2011: 80–81), sondern vielmehr aus den alltagsästhetischen Gestaltungsweisen von Privathäusern, Fabriken und öffentlichen Gebäuden wie Krankenhäusern, Schulen oder Kunstakademien. Im Zuge einer institutionskritischen Revision³⁵, die sich in den letzten drei Jahrzehnten (vgl. Werner 2019: 11) beobachten lässt, versuchen Kurator:innen, sich von tradierten, mit dem White Cube zusammenhängenden Ausstellungspraktiken zu lösen und experimentieren zunehmend mit der »produktiven Unordnung« (Felixmüller 2018: 11) von Wunderkammern.³⁶ Dabei ist der White Cube weniger als lebensweltliche Realität der Institution Museum anzusehen, sondern ist viel eher als heuristische Figur zu denken, die eine grundlegende Haltung zur Kunst eröffnet, wie Elena Filipovic erläutert: »Far more than a physical, tectonic space (monochromatic walls delimiting a certain geometrical shape), the art world's white cube circumscribes an attitude toward art, a mode of presentation, and an aura that confers a halo of inevitability, of fate, on whatever is displayed inside it.« (Filipovic 2014: o. S.) Für die folgenden Ausführungen

-
- 34 Zum White Cube als Signum der Moderne führt Elena Filipovic aus: »The underlying fiction of this whitewashed space is not only that ideology is held at bay, but also that the autonomous works of art inside convey their meaning in uniquely aesthetic terms. The form for this fiction quickly became a standard, a universal signifier of modernity, and eventually was designated the ›white cube‹.« (Filipovic 2014: o. S.)
- 35 Charlotte Klöck weist darauf hin, dass bereits in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Beispiele für Museen zu finden sind, die Farbe und Dekoration in ihre Ausstellungsräume integrieren. Auch eher konservativ ausgerichtete Institutionen wie das New Yorker Metropolitan Museum of Art oder die Renwick Gallery des Smithsonian American Art Museum experimentieren mit farbigen Wänden oder Tapeten. In der Galerie 805 des Metropolitan Museum of Art sind die ausgestellten Landschaftsgemälde etwa auf lachsfarbenen Wänden aufgehängt. Die Wände besitzen darüber hinaus eine weiße Stuhlschiene mit Dekor (vgl. Klöck 2009: 192–193). Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem mystisch aufgeladenen weißen Ausstellungsraum. In den 1960er- und 1970er-Jahren beginnen Künstler:innen, den White Cube selbst zum Thema zu machen und kritisch zu hinterfragen (vgl. Brüderlin 2013: 91). Auseinandersetzungen mit der Leere des Ausstellungsraums lassen sich jedoch bereits in den 1950er-Jahren etwa in Form von Yves Kleins Arbeit *Le Vide* (1958) finden, in der er den leeren Ausstellungsraum ins Zentrum rückt und diesen zum Thema macht. Durch die künstlerische Intervention der Entleerung tritt der White Cube in das bewusste Wahrnehmungsfeld der Besuchenden und gewinnt an Präsenz (vgl. Brüderlin 2013: 93–94).
- 36 Eine Vielzahl an Publikationen der letzten Jahre untersuchen Ausstellungsbeispiele, die jene immer wieder formulierte, quasi-natürliche Verbindung von White Cube als Ausstellungsdisplay und dem Zeigen von moderner Kunst widerlegen. Zu nennen ist hier etwa Charlotte Klöcks Studie *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (vgl. Klöck 2009). Vgl. darüber hinaus auch Voss 2015.

sind auch die Reinheitsnarrative relevant, die sich anhand der weißen Wände in der Moderne entfalten. Diese bringt Steyerl in ihrem Text *White Cube und Black Box. Die Farbmethaphysik des Kunstbegriffs* (2005) mit der machtvollen Etablierung eines neuen Blicks zusammen:

»Weiße Wände reinigen und fokussieren den Blick [...], sie funktionieren als Produktionsapparate von Essenz und Sauberkeit. In der Beschreibung der weißen Schicht verbinden sich hygienische Diskurse mit einer Rhetorik realistischer Repräsentation. Insofern verwandeln sich die weißen Interieurs in visuelle Apparate, in denen nicht nur der Sieg des Auges über die anderen Sinne gefeiert wird, sondern die auch eigenständigen Formen des Blicks entwickelt. Die weiße Wand wird zu einem Überwachungsapparat, der den Raum auf Anzeichen unerlaubter dekorativer Exzesse hin untersucht.« (Steyerl 2005: 137)

Das Moment der Überforderung durch eine bewusst eingesetzte Ding- und Materialfülle sowie der Einbezug anderer Präsentationsformen (z.B. Regale, hölzerne Schränke, Kisten, Schachteln oder andere Gehäuse), die auf frühneuzeitliche Wunderkammern rekurren, steht im starken Kontrast zu den Eigenschaften des White Cubes. Das Phänomen Wunderkammer lässt sich vor diesem Hintergrund als eines der zentralen Themen im Kontext museumskritischer Ansätze konstatieren, die in den letzten Jahren die Positionsbestimmungen des Kuratorischen mitbeeinflusst haben und Alternativen zum Konzept White Cube erdenken.³⁷ Damit hängt das Erforschen neuer Formen des musealen Vermittelns sowie die kritische Betrachtung der eigenen institutionellen Praktiken zusammen (vgl. Werner 2019: 11). Ihre Bedeutung reflektiert Sarah Wagner auf ähnliche Weise:

»Angesichts ihrer historisch legitimierten Interdisziplinarität, ihrer häufig dichten Präsentation und der untrennbaren Einheit von Objekten, Repositorien bzw. Mobiliar und Raum bildet das Ausstellungsmodell Kunstkammer nicht nur einen Gegenpol zu klassifizierenden und häufig fachgebundenen Inszenierungsformen, sondern auch zum White Cube.« (Wagner 2021: 142–143)

Die Wunderkammer als museales Display wird mit Beginn des 21. Jahrhunderts zu einem neuen ›Trend‹ vor allem für Ausstellungen in natur- oder kulturwissenschaft-

37 Zu diesem Schluss kommt auch Sarah Wagner in ihrem Text *Das Prinzip Kunstkammer. Ein historisches Modell in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis*, wo sie das »Ausstellungsmodell Kunstkammer« als »eine regelrechte Antwort auf die Museumskritik dieser Jahre« (Wagner 2021: 142) beschreibt. Als Begründung für die Popularität führt sie an, dass die »Ordnungs- und Präsentationsstruktur« der Wunderkammer es möglich macht, »einen großen Deutungsspielraum und einen assoziativen Zugang zum Objekt« zu erhalten, »der nicht notwendigerweise Vorwissen erfordert« (Wagner 2021: 142).

lichen Museen.³⁸ Sie stellt eine beliebte Möglichkeit dar, um die eigene Sammlung und die Konzeption der Dauerausstellung neu zu präsentieren oder zu beleben (vgl. Adamopoulou/Solomon 2016: 39). Beginnend mit dem Museum National d’Histoire Naturelle in Paris und seiner 1994 wiedereröffneten Grande Galerie de l’Évolution haben viele Naturkundemuseen in Europa kuratorische Konzepte unter Einbezug von ›Wunderkammer-Ästhetiken‹ als aufmerksamkeitserregendes Spektakel entwickelt (vgl. Adamopoulou/Solomon 2016: 44). Exemplarisch zu nennen sind das Naturhistorische Museum Bern mit seiner – im November 2020 eröffneten – Dauerausstellung *Wunderkammer – Die Schausammlung* oder das vom Staatlichen Museum für Naturkunde Karlsruhe (SMNK) entwickelte Online-Wissensportal *Wunderkammer*³⁹, das seit 2022 abrufbar ist und gerade Jugendlichen und jungen Erwachsenen die Bestände der Sammlung spielerisch näherbringen soll. Darüber hinaus ist das im Oktober 2017 eröffnete Museum PANEUM – Wunderkammer des Brots in Asten bei Linz ein Beispiel, in dem sich das Konzept der Wunderkammer auf ein gesamtes Museum ausweitet. Die Architektur des PANEUMs, die von Wolf D. Prix, der Teil des Architekturbüros Coop Himmelb(l)au ist, konzipiert wurde, reflektiert das Thema Brot und seine kulturhistorische Dimension auf 990 m².⁴⁰

In musealen und expositorischen Kontexten entpuppt sich der Begriff Wunderkammer jedoch mittlerweile auch als inflationär verwendeter Ausdruck, der immer dann zum Einsatz kommt, wenn marketingtechnisch ein besonders enigmatisches Narrativ für das Erreichen und Affizieren eines kunstfernen Publikums benötigt wird (vgl. Hemken 2003: 290). Ein paradigmatisches Beispiel ist die Ausstellung *Wes Anderson & Juman Malouf. Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* im Kunsthistorischen Museum Wien (06.11.2018–28.04.2019) und in der Fondazione Prada in Mailand (20.09.2019–13.01.2020), in der zwar nicht der Begriff der Wunderkammer im Titel der Ausstellung zu finden ist, jedoch auf ihr strukturelles Prinzip als Display und grundlegende Leitidee innerhalb der Ausstellung zurückgegriffen wurde. Der Filmproduzent Wes Anderson und die Illustratorin Juman Malouf, die als Kurator:innen von beiden Institutionen eingeladen wurden, wählten für die Ausstellung Artefakte und Kunstwerke aus den Sammlungsbeständen aus, um sie im Sinne der historischen Wunderkammern miteinander zu arrangieren und zu inszenieren. Dabei bestand der Rückgriff auf die historischen Wunderkammern hauptsächlich aus der Adaption des »visuellen Effekts« (Tschetschik-Hammerl 2019: 564),

38 Vgl. hier Dittel 2010.

39 Vgl. hier die Homepage des Online-Wissensportals *Wunderkammer* des Staatlichen Museums für Naturkunde Karlsruhe (SMNK): <https://kreativ.mfg.de/digitalewegeinsmuseumz/die-projekte/online-wissensportal-wunderkammer/> (Zugriff: 08.06.2024).

40 Finanziert und initiiert wurde das Museum von Peter Augendopler, dem Gründer des Backkonzerns Backaldrin, auf dessen Firmengelände das Museum steht.

der auf ihr Assoziationen förderndes Nebeneinander des heterogenen Dingreper-toires rekurrierte und der »Nüchternheit der Dauerausstellung« (Tschetschik-Hammerl 2019: 564) gegenüberstellte. Es blieb jedoch, so Ksenija Tschetschik-Hammerl, »als Nachgeschmack der Eindruck von konzeptueller Unentschiedenheit und Ziello-sigkeit, welchen die einführenden Texte im Katalog und Begleitheft der Ausstellung noch verstärkten« (Tschetschik-Hammerl 2019: 564).

1.1.2 ... historisch-rekonstruiertes Raumensemble

Abbildungen 1 und 2: Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle, aktueller Blick in die Kammer. © Franckesche Stiftungen. Foto: Klaus Göltz



Das Phänomen Wunderkammer wird zudem in rekonstruierten Raumensem-bles greifbar, die einen ästhetischen Eindruck frühneuzeitlicher Sammlungen meistens in situ ermöglichen. An vielen Orten werden einst bürgerliche, höfische oder kirchliche Wunderkammern erforscht und analysiert, neu aufbereitet und restauriert sowie Inventare aufgearbeitet und publiziert, um sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen (vgl. Wagner 2023; Wagner 2021). So kommt es »[s]eit über 20 Jahren [...] immer wieder nicht allein zu einer Rekonstruktion der Kunstkammern, sondern zu einer Wiederaufführung ihrer Leitidee« (Bredkamp 2015b: 51).

Publikumswirksame Beispiele sind etwa die Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras in Innsbruck, die Wiener Kunstkammer, die 2013 unter dem Stichwort »Museum im Museum« eröffnete, oder das Kunst- und Naturalienkabinett der Franckeschen Stiftungen zu Halle, das 1992 wiederentdeckt (Abbildungen 1, 2 und 3) und anschließend restauriert wurde.

Abbildung 3: Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle, Blick in die Kammer 1910. © Franckesche Stiftungen



Auch im Rahmen des großangelegten, von der DFG geförderten Projekts *Das Fenster zur Natur und Kunst – Eine historisch-kritische Aufarbeitung der Brandenburgisch-Preussischen Kunstkammer* untersuchten die Staatlichen Museen zu Berlin, das Museum für Naturkunde und die Humboldt-Universität die Berliner Kunstkammer, die einst im Berliner Schloss untergebracht war. Dabei wurden historische Quellen ausgewertet und individuelle Dingbiografien beleuchtet, um die spezifischen Sammlungspraktiken und -logiken der Berliner Kunstkammer herauszuarbeiten (vgl. Becker/Dolezel/Knittel/Stört/Wagner 2023).⁴¹

Während die rekonstruierten Kammern in Rückbezug auf ihre historische Existenzweise meistens als Kunst- und Wunderkammern oder Kunstkammern bezeichnet werden, wird bei Sonderausstellungen, in denen zeitgenössische Kunst in Dialog mit frühneuzeitlichen Sammlungsdingen tritt, vor allem auf den Begriff Wunderkammer zurückgegriffen.⁴² Da im Rahmen von Sonderausstellungen

41 Zur Geschichte der königlichen Kunstkammerbestände vgl. auch Dolezel 2019.

42 Exemplarisch sind in diesem Kontext folgende Ausstellungen zu nennen: *Theater der Natur. Wunderkammern des Wissens* (10.12.2000–04.03.2001) im Gropius Bau in Berlin, *Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle* (24.04.–16.08.2014) im historischen Waisenhaus der Franckeschen Stiftungen, *Zeichenraum Wunderkammer. Zeichnungen aus den Kunst- und Wunderkammern in Ulm, Gotha, Kremsmünster, Waldenburg und Halle* (2007–2009) u.a. im Museum Waldenburg, *Wunderkammer der Meere. Entdecken und Erforschen der Welt* (20.09.2015–14.02.2016) im Städtischen Museum Schloss Rheydt und *Ausstellen des Ausstellens. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation* (03.03.–07.06.2018) in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden.

oftmals auf unterschiedlichste Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken Bezug genommen wird, die sich in jeder frühneuzeitlichen Sammlung individuell und divers ausgestalteten, ist der Begriff daher auch als Kollektivum⁴³ zu verstehen.

Auch wenn die historischen Sammlungen heute von Leerstellen geprägt und größtenteils nur noch fragmentarisch erhalten sind⁴⁴, vermitteln die wiederhergerichteten Kammern die Möglichkeit einer historischen Erfahrung der ehemaligen räumlichen Situation. Hier drängt sich der Vergleich zu Walter Benjamins, in seinem *Passagen-Werk* beschriebenen, Erfahrung der Alltagswelt des 19. Jahrhunderts auf, die sinnlich in den Dingen der Großstadt Paris wahrnehmbar wird:

»Die Passagen zeigen sich – vermittelt über ihre Dingwelten – dem historisch später, fast zu spät Kommenden als ›raumgewordene Vergangenheit: [...] und werden damit zum Nadelöhr der Möglichkeit historischer Erfahrung und Erkenntnis. Benjamin versucht hier, den Erfahrungsraum, in dem Vergangenes und Gegenwärtiges zusammentreten, bildhaft zu denken.« (Skrandies 2006: 279)

Auch in heute rekonstruierten Wunderkammern entsteht, ähnlich wie bei den von Benjamin beschriebenen Pariser Passagen, ein Erfahrungsraum, ›in dem Vergangenes und Gegenwärtiges zusammentreten‹ und sowohl der historisch authentische Eindruck des Vergangenen als auch seine gegenwärtige Interpretation durch die Neuarrangierung des Raumensembles wahrnehmbar wird. Hierzu gehört durchaus, dass einige Beispiele rekonstruierter Wunderkammern heute teilweise »[v]erzaubert wie ein Märchenschloss« (Paolucci 2020: 26) und seltsam aus der Zeit gefallen erscheinen.

Der lückenhafte Zustand der Sammlungen, der in aktuellen Präsentationen der rekonstruierten Kammern weitestgehend kaschiert oder mit neueren Dingen aufgefüllt wurde,⁴⁵ ist unter anderem durch die im 16. und 17. Jahrhundert noch nicht

43 Nadine Engel merkt in diesem Kontext an, dass die »Besucher, Händler und Experten ihrerseits mit einem jeweils anderen Erwartungs- und Wissenshorizont auf die Wunderkammer Einfluss [nahmen]. So zeichnet sich deren Struktur letztlich durch Überlagerung mehrerer parallel existierender Ordnungssysteme aus, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht differenziert werden konnten und ein erstes Mal – so ist in Anbetracht der Wunderkammerrezeption in der Forschung zur zeitgenössischen Kunst leider zu konstatieren, als Sammelsurium missverstanden« (Engel 2016: 218).

44 Exemplarisch zu nennen sind hier die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle, die Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras in Innsbruck und die Kunst- und Wunderkammer auf der Burg Trausnitz in Landshut.

45 Ein Beispiel, das dem entgegenwirkte, war die Ausstellung *Ferdinand II. – 450 Jahre Tiroler Landesfürst* (2017) auf Schloss Ambras. Im Rahmen dieser wurde der Versuch unternommen, die historischen Bestände der Ambraser Kunst- und Wunderkammer zu rekonstruieren und Leerstellen räumliche Sichtbarkeit zu verleihen. Als Grundlage dafür diente das Inventar von 1596. Auch die im Kunsthistorischen Museum Wien verbliebenen Wunderkammerdinge wur-

vollends ausgetüftelte Präparationstechnik zu erklären, durch die viele Präparate und Naturalien heute nicht mehr erhalten sind (vgl. u. a. Bauernfeind 2019: 166–167). Zudem sind Sammlungsbestände verkauft oder durch Plünderungen entwendet oder zerstört worden. Durch Inventare, Reiseberichte und bildnerische Zeugnisse – wie Inventarfrontispize – lässt sich der räumliche Eindruck der objektreichen Sammlungen jedoch in Ansätzen erahnen: »Letztlich oszilliert der Raum der Wunderkammer damit zwischen dem konkret Erfahrbaren ehemaliger Sammlungen einerseits und deren immaterieller Darstellung in Text und Bild andererseits.« (Engel 2016: 22)

Waren in der Frühen Neuzeit eine Vielzahl von Wunderkammern in unterschiedlichen Existenzweisen zu finden, so hat sich bis heute nur ein Bruchteil der ursprünglichen Sammlungen erhalten. Die historischen Wunderkammern sind heute somit teilweise auch als körperlose Sammlungen mit immateriellem Dingkorpus aufzufassen, die lediglich über sekundäre Text- und Bildmedien vermittelt werden können. Ihre Idee trägt sich daher, abgesehen von den noch erhaltenen und rekonstruierten Wunderkammern und ihren noch existenten Dingen, durch bildliche und textliche Zeugnisse weiter, wie auch Kai-Uwe Hemken konstatiert:

»[Die Wunderkammer] hat sich zwar nicht als faktische, selbstverständliche Einrichtung, dafür aber als Idee erhalten: In der Kunst- und Wunderkammer praktizierte der Besucher eine nicht medial gebrochene Anschauung der Exponate und eine allein auf Erkenntnis zielende Kommunikation, um einen Wissensaustausch und eine Meinungsbildung angesichts einer durch die Schausammlung dargelegten Weltanschauung zu stimulieren.« (Hemken 2003: 290)

Die Relevanz der (teil-)rekonstruierten Sammlungen besteht demnach einerseits darin, eine historische Erfahrung anhand der noch erhaltenen Elemente frühneuzeitlicher Kammern zu vermitteln und einen möglichst authentischen Eindruck der ehemaligen Raumsituation wiederzugeben, andererseits lassen sich von ihnen wichtige Impulse und Potenziale für heutige Rezeptions- und Vermittlungsweisen,

den berücksichtigt (vgl. auch Wagner 2023: 86). Die Ausstellung bestand vor allem aus einer großen schwarzen Metallkonstruktion, die mit Textilbannern versehen war. Auf den Stoff gedruckt fanden sich farbig die bis heute erhaltenen Dinge wieder. Die nicht mehr existenten Dinge aus dem Inventar wurden piktogrammartig lediglich mit einer schwarzen Kontur angedeutet, um so ihr heutiges Fehlen zu markieren. An den extra eingezogenen Wänden, die die Fenster der Rüstkammer bedeckten, wurden die nicht mehr bestimmbar Dinge stellvertretend durch Auszüge aus dem Inventar repräsentiert (vgl. Wagner 2023: 87). Sarah Wagner interpretiert diesen kuratorischen Umgang mit den lückenhaften Beständen der Wunderkammer überzeugend wie folgt: »In dieser bewusst zurückhaltenden Ausstellungsgestaltung manifestierte sich der inzwischen deutlich kritischere Umgang mit Rekonstruktionen historischer Situationen.« (Wagner 2023: 87)

aber auch die Präsentation von Kunst ableiten. Der spezifische Umgang mit Dingen, der sich in ihnen ablesen lässt, kann sowohl für das Entwickeln kuratorischer Strategien als auch für künstlerische Auseinandersetzung mit Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken von Bedeutung sein.

1.1.3 ... Phänomen in künstlerischer Praxis

Insbesondere die Rolle von Künstler:innen in Bezug auf die Reaktivierung der Wunderkammer-Idee ist bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts bedeutend und wird unter anderem durch André Breton als Akteur innerhalb surrealistischer Kreise exponiert. Die im Jahr 2003 im Centre Pompidou eingerichtete Installation *Mur de l'Atelier d'André Breton (1922–1966)* ermöglicht einen Eindruck der Dingfülle⁴⁶, mit der sich Breton in seiner Wohnung in Paris umgab. Aufgrund ihres ästhetischen Erscheinungsbilds, der Vereinigung von *naturalia*, *artificialia*, *exotica* und dem Motiv des Merkwürdigen, wird Bretons Sammlung mit historischen Wunderkammern in Verbindung gebracht (vgl. u. a. Tschetschik-Hammerl 2019: 564; Endt-Jones 2016; Bredekamp 2015b: 47–48; Ottinger o. J.). Das der surrealistischen Praxis immanente Sammeln von (außer-)europäischen Alltagsdingen und das Ausstellen sog. *Objet trouvés* (vgl. Conley 2015: 8) ist auch in *Mur de l'Atelier* zu beobachten. Dabei changierte die Inszenierung der Dinge in Bretons Wohnung zwischen Ordnung und Unordnung, was die Fotografie seines Apartments vermittelt (Abbildung 4).

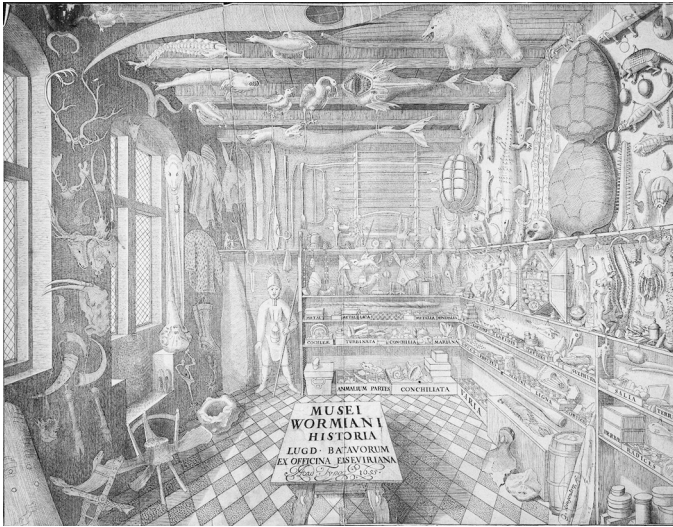
46 In diesem Kontext ist die sprachliche Differenzierung von Objekt, Artefakt und Ding wichtig. Während Dinge ein gewisses Maß an Unbestimmtheit mitbringen, Artefakte vor allem als kulturelle Produkte, also vom Menschen Hergestelltes, bezeichnet werden, gehen Objekte mit der problematisch gewordenen Subjekt-Objekt-Dichotomie einher, die beide Seiten bereits als definiert und in gewissem Maße unveränderbar ansieht: »Das Wort ›Objekt‹ ist sehr problematisch, und viele von uns wären gerne imstande, es ad acta legen zu können. Zunächst einmal ist es deshalb problematisch, weil man bei seiner Nennung automatisch denkt: ›Wo Objekte sind, muss es auch Subjekte geben‹ und die Subjekt-Objekt-Dichotomie hat eine Menge schwieriger Probleme aufgeworfen, nicht zuletzt das der cartesianischen Aufspaltung in Körper und Geist. [...] [Das Objekt] impliziert eine bereits geworfene, schon in eine feste und endgültige Form gegossene Entität. Es konfrontiert uns von Angesicht zu Angesicht mit einer vollendeten Tatsache. Doch wenn wir andererseits über Materialien sprechen, so sind sie immer im Werden begriffen.« (Ingold 2014: 72) In diesem Buch wird der Begriff ›Ding‹ benutzt, um die von Tim Ingold formulierte Problematik in Bezug auf die Verwendung des Objekt-Begriffs ernst zu nehmen.

Abbildung 4: Die Atelierwohnung von André Breton in Paris, fotografiert von Jacques Faujour. © bpk/CNAC-MNAM/Jacques Faujour/VG Bild-Kunst, Bonn



Auf ihr sind rahmende Strukturen zu erkennen, z. B. kleine Kästen und Behälter, die dem heterogenen Arrangement trotz der Fülle an Materialien eine gewisse Ordnung verleihen. Die Wand hinter Bretons Schreibtisch war etwa durch Regalreihen gegliedert, wie auf der Fotografie zu sehen ist. Einige der Dinge im Raum waren auf sockelartigen Elementen oder in Kisten und Vitrinen platziert, in denen sich wiederum andere Behältnisse befanden. Durch die rahmenden Elemente, die wiederum in andere rahmende Strukturen eingelassen waren, entsteht der Effekt einer *Mise en abyme*. So sind trotz der heterogenen Materialfülle gewisse Ordnungslogiken zu erkennen (vgl. Endt-Jones 2016: 102). Marion Endt-Jones bringt dieses Spannungsverhältnis zwischen rahmenden Gehäusen und heterogener Materialvielfalt mit der Darstellung der Wunderkammer von Ole Worm, dem *Museum Wormianum* (1655), in Verbindung, in dem sie eine ähnliche Relation zwischen einem vermittelten Gefühl von überfordernder Fülle und Klarheit schaffenden Ordnungsstrukturen verankert sieht.

Abbildung 5: Frontispiz von Ole Worms »Museum Wormianum«, 1655. Kupferstich von G. Wingendorp. © The Trustees of the British Museum



Wie auf dem Kupferstich des *Museum Wormianum* zu sehen ist (Abbildung 5), waren die unterschiedlich großen und vielgestaltigen Dinge – z. B. Muscheln, Wurzeln, Schnecken, Steine und Tierknochen – in nebeneinander aufgereihten Regalen und beschrifteten Kästen aufbewahrt und präsentiert (vgl. Endt-Jones 2016: 102–103). Die Darstellung der Kammer gibt womöglich nicht den realen Zustand wieder, jedoch vermag sie Aufschluss darüber zu geben, wie eine ideale Wunderkammer imaginiert wurde und welchen Stellenwert das Kuriose, das von einer tradierten ästhetischen Norm Abweichende, einnahm. Die präparierten Tiere, die auf dem Kupferstich zu sehen sind, vermitteln vor allem den Eindruck von Formenvielfalt und der Einzigartigkeit tierlicher Individuen. Die brieflichen Korrespondenzen, die von Ole Worm erhalten sind, bestätigen die Wichtigkeit sog. *curiosities* für seine Sammlung. In einem Brief, der auf den 20. Juni 1639 datiert ist, beschreibt Worm die grundlegende Idee seiner Sammlung:

»As to the display of curiosities in my museum, I have not yet completed it. I have collected various things on my journeys abroad, and from India and other very remote places I have been brought various things: samples of soil, rocks, metals, plants, fish, birds, and land-animals, that I conserve well with the goal of, along with a short presentation of the various thing's history, also being able to present my audience with the things themselves to touch with their own hands and to see with their own eyes, so that they may themselves judge how that which is said

fits with things, and can acquire a more intimate knowledge of them all.« (Worm, zit.n. und übers. v. Hafstein 2003: 9)

Wie Nadine Engel in ihrer Untersuchung *Surrealismus und Wunderkammer. Befragung eines Topos der Moderne und Ansätze zur Archäologie eines Sammlungsraumes der Frühen Neuzeit* (2016) zum Verhältnis von Surrealismus und Wunderkammer⁴⁷ gezeigt hat, ist die Konnexion zwischen Surrealismus und Wunderkammer⁴⁸, wie am Beispiel von Bretons und Worms Sammlung offenkundig wird, vor allem an die heterogene Ordnungsweise geknüpft. Darüber hinaus wird diese Verbindung auch über die Auswahl der Dinge deutlich, die vor allem an das Moment des Sonderbaren, Einzigartigen und Wunderbaren geknüpft ist. Engel weist darauf hin, dass der Bezug über das Wunderbare jedoch lediglich funktioniert, wenn es als oberflächliches Verbindungsmoment fungiert: »Das bislang als maßgebliches Vergleichsmoment geltende Wunderbare erweist sich – losgelöst von der Oberfläche des Sujets – als Antagonismus zwischen einer kulturhistorischen Wirklichkeit in der Frühen Neuzeit und einer zielbewusst eingesetzten Reduktion auf das Merkwürdige im Surrealismus.« (Engel 2016: 217)

Nichtsdestotrotz haben surrealistische Praktiken zu einer ersten Reaktivierung von Wunderkammern Anfang des 20. Jahrhunderts beigetragen, indem sie museale Praktiken reflektierten, andere Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken etablierten und sich dafür an der Ästhetik frühneuzeitlicher Wunderkammern orientierten. Ihnen folgten Mitte des 20. Jahrhunderts Künstler:innen, die sich

47 In diesem Kontext ist es hilfreich, einen Blick in Walter Benjamins *Passagen-Werk* zu werfen. Das *Passagen-Werk*, das aus unterschiedlichen Textfragmenten besteht, versammelt Benjamins Untersuchungen der modernen Alltagswelt. In seinen Analysen und Beobachtungen fokussierte Benjamin die vielgestaltigen Ausformungen der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und skizzierte seine Modernitätserfahrungen in Form sinnlicher Beschreibungen alltäglicher Dinge: »So entstehen im Zuge des Passagenprojektes verschiedenste Texträume, die in ihrer drängenden Sinnlichkeit uns mit Dingen des alltäglich Geheimnisvollen als des ›Wirklichen‹ des 19. Jh.s konfrontieren und damit zugleich Formen und Möglichkeiten der historischen Erkenntnis von Vergangenen eruieren.« (Skrandies 2006: 279) Um dieses ›alltäglich Geheimnisvolle‹ herauszustellen, wendete sich Benjamin unbedeutenden, abseitigen Phänomenen sowie Dingen zu und beschäftigte sich unter anderem mit dem Surrealismus. In diesem sah er den Rückgriff auf Vergangenes und den Ansatz einer Wiederverzauberung der Welt vor dem Hintergrund des Weltkriegs manifestiert, die er in seinem *Surrealismus*-Aufsatz (1929) als »revolutionäre[] Energien, die im ›Veralteten‹« (Benjamin 1991a: 299) erscheinen, beschreibt. Zu Benjamins Surrealismus-Rezeption vgl. auch Maeding 2012.

48 In diesem Kontext ist auch die Dissertationsschrift von Marion Endt-Jones zu nennen, in der sie die Verbindung von Wunderkammer-Displays und dem Thema Surrealismus in zeitgenössischer Kunst untersucht. Dabei wird vor allem das Einbringen des Wunderbaren beleuchtet und anhand der Werke von Mark Dion exemplifiziert (vgl. Endt 2008). Vgl. auch Endt-Jones 2016.

kritisch mit dem Museum und seinen Ausstellungspraktiken auseinandersetzen. Als Beispiele können die Arbeiten *Barraque d'dull odde* (1961–1967) von Joseph Beuys, *Mouse Museum* (1965–1977) von Claes Oldenburg, *Section Publicité du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1972) von Marcel Broodthaers oder *Musée Sentimental* (1979) von Daniel Spoerri genannt werden.⁴⁹ Diese Arbeiten werden ebenfalls mit frühneuzeitlichen Wunderkammern in Verbindung gebracht, gleichwohl aber auch mit Alltagskultur und ihren ästhetischen Erscheinungsweisen assoziiert. So merkt beispielsweise Wolfgang Drechsler in Bezug auf Daniel Spoerris Arbeiten an, dass sie »sowohl auf den Reliquienkult als auch auf die Wunderkammern« (Drechsler 1987: 97) zugleich verweisen, jedoch die wichtigste Inspirationsquelle im »Trivialbereich« (Drechsler 1987: 101) liegt. So wandten sich Künstler:innen insbesondere seit den 1960er-Jahren – »seit Duchamp« – dem alltagsästhetischen Bereich zu (vgl. Kuni 2006: 69, Anm. 161). Beiden Bezugfeldern gemein ist die Auseinandersetzung mit musealen Sammlungs-, Ordnungs- und Zeigepraktiken, die sich vor allem im Erdenken von anderen Präsentations- und Anordnungslogiken äußert. Horst Bredekamp sieht darin den Eingang der ästhetischen Strategie der Wunderkammern in künstlerische Arbeiten begründet:

»Eines der stärksten Motive lag darin, dass es Künstler waren, die das Prinzip der Kunstkammer im selben Zug, in dem es als Museum verloren ging, als Kunstwerk realisierten. Die Wiederkehr der Kunstkammer war insbesondere gegen die white box oder den white cube gerichtet, die sich in den Kunstmuseen und Galerien durchgesetzt hatten.« (Bredekamp 2015b: 47)

Diese von Bredekamp formulierte These, die besagt, dass es vor allem Künstler:innen waren, die das Phänomen Wunderkammer für die Gegenwart aufgriffen und ihr zu einer Wiederkehr verholfen haben, ist ein essentieller Referenzpunkt dieses Buchs. Es lassen sich in diesem Kontext drei verschiedene Bereiche ausmachen, in denen sich die künstlerische Beschäftigung mit Wunderkammern verdichtet. Einerseits wird das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in den Fokus gerückt und mithilfe der historischen Wunderkammern an ein *anderes* vormodernes Verständnis von Wissenschaft angeknüpft. Eines der ersten wichtigen Beispiele in diesem Kontext ist die von Maurizio Calvesi 1986 kuratierte 42. Biennale in Venedig, die den Titel *Arte e Scienza* trug. Das Ausstellungskonzept der Biennale bestand aus sieben unterschiedlich ausgerichteten Abteilungen (vgl. Pirovano 1986). Eine der Abteilungen trug den Titel *Wunderkammer* und wurde von Adalgisa Lugli kuratiert, die sich bereits in ihrer Publikation *Naturalia e Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa* (1983) mit dem Phänomen historischer Wunderkammern

49 Vgl. auch Busse/Gehrlach/Isak 2021 und Legge 2001.

auseinandersetzte. In der Abteilung *Wunderkammer* stellte Lugli historische Wunderkammerdinge zusammen mit Kunst des 20. Jahrhunderts aus (vgl. Lugli 1986; Calvesi 1986; Haase 1986).⁵⁰ Auch Mark Dion beschäftigt sich seit den 1990er-Jahren mit dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst. Dions künstlerische Praxis ist gekennzeichnet von Auseinandersetzungen mit epistemischen Klassifizierungssystemen und Ordnungsstrukturen vor allem im musealen Kontext, die er mit naturwissenschaftlichen (feldversuchsbasierten) Praktiken ergründet und hinterfragt. Dabei sind frühneuzeitliche Wunderkammern immer wieder Bezugsrahmen für Dions Arbeiten, um Kritik an dem kulturellen Konzept ›Natur‹ und damit zusammenhängenden Präsentations- und Vermittlungsformen von (Naturkunde-)Museen zu üben (vgl. Rehwagen 2015: 116).

Andererseits gibt es Arbeiten, die einen stark subjektiven und autobiografischen Zugang aufweisen und das ästhetische Konzept frühneuzeitlicher Wunderkammern nutzen, um die jeweilige kunstschaftende Person als Sammler:in zu inszenieren. Dieser Ansatz verweist auf Harald Szeemanns Begriff der »Individuelle[n] Mythologie« (Szeemann 1985). Der im Rahmen seines gleichnamigen Ausstellungsbereichs auf der *documenta 5* (1972) virulent gewordene, bewusst von Szeemann offengelassene Begriff der ›Individuellen Mythologie‹ beschreibt, grob skizziert, die künstlerischen Ansätze des Zusammentragens persönlicher Dinge und individueller Erinnerungsstücke.⁵¹ Dieser radikal subjektive und teilweise autobiografisch geprägte Zugang bringt die ausgestellten Dinge mit der kunstproduzierenden Person zusammen, wodurch diese eine identitätsstiftende Funktion einnehmen (vgl. Bremer 2019; Szeemann 1985).⁵² Beispiele sind etwa das *Museum der Unschuld*⁵³ von

-
- 50 Ein weiteres Beispiel ist das Ausstellungsprojekt *Assoziationsraum Wunderkammer* (24.04.–16.08.2015), das die Franckeschen Stiftungen zu Halle in Kooperation mit der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle entwickelten. Kuratiert von Nike Bätzner waren in der Ausstellung internationale künstlerische und gestalterische Positionen zu sehen, die sich mit dem Thema Wunderkammer beschäftigten und mit historischen Dingen aus dem Kunst- und Naturalienkabinett der Franckeschen Stiftungen zu Halle korrespondierten.
- 51 Obwohl Harald Szeemann bereits in den 1960er-Jahren mit dem Begriff der ›Individuellen Mythologie‹ arbeitete, wurde die Bezeichnung erst 1972 zum Label für stark subjektive und autobiografische künstlerische Arbeitsweisen.
- 52 Zur identitätskonstruierenden und -stiftenden Funktion von Dingen innerhalb von Kunstwerken vgl. Nachtergaele 2012, Kittner 2009, Krause-Wahl 2007 und Hoffmann-Curtius/Wenk 1996.
- 53 Ein Beispiel, in dem vor allem die kunstschaftende Person als Sammler:in in Erscheinung tritt und sich mit vertrauten Dingen umgibt, ist das *Museum der Unschuld* von Orhan Pamuk in Istanbul, das 2012 in Anlehnung an seinen 2008 erschienenen Roman eröffnet wurde. Das Museum stellt Dinge aus, die im Roman Erwähnung finden. Im Klappentext des gleichnamigen Katalogs wird das *Museum der Unschuld* als Wunderkammer beworben, dort heißt es: »Orhan Pamuks ›Museum der Unschuld‹ ist eine phantastische Wunderkammer für alle Liebhaber Istanbuls und der Werke des türkischen Nobelpreisträgers.« (Pamuk 2012: Klappentext)

Orhan Pamuk, die Ausstellung *The Hat Makes The Man*⁵⁴, im Rahmen dessen Robert Wilson seine eigene Wunderkammer im Max Ernst Museum in Brühl kreierte oder das *Musée Sentimental*⁵⁵ von Daniel Spoerri und Marie-Louise von Plessen.⁵⁶

Darüber hinaus findet das Verhältnis von Wunderkammer und Digitalität Eingang in Kunstwerke. Das Internet als freier Denk- und Assoziationsraum mit seiner hypertextbasierten Struktur, das immense Datenmengen und Informationskontingente enthält, eröffnet freie und individuelle Wissenskombinationen und Gedankenspiele (vgl. Brakensiek 2006: 13). Seine Struktur kongruiert mit eben jener multiperspektivischen Beschaffenheit frühneuzeitlicher Wunderkammern, in der sich die »Abneigung gegen eine bloß linear organisierte Wissenschaft und Kunst« (Brakensiek 2006: 13) zeigte. Das Internet erscheint somit auch als Ort und Medium ästhetischer Erfahrung und birgt, als Wunderkammer gedacht, unendlich viele Potenziale der freien und unabhängigen Wissensgenerierung (vgl. Noltze 2020).⁵⁷

Diese drei benannten thematischen Gewichtungen in Bezug auf die künstlerische Auseinandersetzung mit frühneuzeitlichen Wunderkammern lassen sich in unterschiedlichen Intensitäten auch in den Arbeiten von Georges Adéagbo, Tod Williams und Billie Tsien, Amelie von Wulffen, Camille Henrot, Janet Laurence und Los Carpinteros beobachten. Das Rekurrieren auf historische Wunderkammern ist

-
- 54 Für die Ausstellung *The Hat Makes The Man* (13.05.–26.08.2018) im Max Ernst Museum Brühl entwickelte Robert Wilson, US-amerikanischer Theaterregisseur, Lichtdesigner und Videokünstler, ausgehend von Max Ernsts Fotografien, eine raumgreifende, installative Arbeit, in der er surrealistische Ästhetiken aufgreift. Er kombinierte eigene Werke, Requisiten seiner Theaterinszenierungen sowie Dinge aus seiner Sammlung miteinander. Das daraus entstehende Ensemble bezeichnete er als Wunderkammer.
- 55 Zusammen mit Marie-Louise von Plessen entwickelte Daniel Spoerri in den späten 1970er-Jahren das Ausstellungskonzept des *Musée Sentimental*. Dieses basierte auf der Idee, Kunst und Alltagsgegenstände sowie persönliche Erinnerungsstücke – mit Gefühlen und emotionalen Verbindungen angereicherte Dinge – nebeneinander zu zeigen. Diese Strategie eröffnete, über tradierte Ausstellungsweisen hinausgehend, eine neue Perspektive auf museales Zeigen. Zum Konzept des *Musée Sentimental* vgl. u.a. Heesen/Padberg 2011, Kamber 1990 und Grasskamp 1979.
- 56 Ein weiteres Beispiel ist die Ausstellung *Obsession – Collection. Sammlung Gerhard Theewen* (06.09.2022–23.04.2023) im Museum Morsbroich. Der vom ausgebildeten Bildhauer und Gründer des Kölner Salon Verlag gestaltete Raum wurde im Ausstellungstext als moderne Kunst- und Wunderkammer beschrieben. Sie gewährt einen Einblick in den Sammlungskosmos von Gerhard Theewen, der als Kunstsammler vor allem Arbeiten rheinischer Künstler:innen sammelt (vgl. auch Theewen 1994).
- 57 So bezeichnete etwa Georg Imdahl das Zusammenspiel der Werke von Hito Steyerl in der Ausstellung *Hito Steyerl. I will survive* der Kunstsammlung NRW (K21) (26.09.2020–10.01.2021) als eine Art »digitale Wunderkammer« (Imdahl/Koldenhoff 2020: o. S.). Zum Thema Wunderkammer und Internet vgl. auch Felixmüller 2018, Burda 2011, Ullrich 2009 und Wulffen 2001.

dabei sowohl im Bereich der kritischen Beschäftigung mit musealen Ausstellungspraktiken anzusiedeln als auch im Zusammenhang mit dem Anthropozän und aus ihm hervorgehenden Fragestellungen zu verorten. Das *wunderkammern* als künstlerische Praxis folgt und implementiert methodische Theorieansätze, die innerhalb des Diskurses um das Anthropozän in den letzten Jahren für das Denken von Welt in relationaler Weise plädieren. Orientierend an Theoriemodellen, die Phänomene und Ereignisse netzwerkartig und prozessual beschreiben und analysieren (vgl. Simondon 2012; Latour 2002; Belliger/Krieger 2006), setzen sich Künstler:innen mit frühneuzeitlichen Wunderkammern auseinander, da sie genau jenen strukturellen Prinzipien und einem Denken von Welt in nicht-linearer, netzwerk- und rhizomartiger, pluritemporaler, polifokaler und transdisziplinärer Weise entsprechen, die etwa modern-musealen Praktiken entgegenstehen.

Künstler:innen setzen sich auf unterschiedliche ästhetische Weise mit der gegenwärtigen Bedeutung der frühneuzeitlichen Sammlungen auseinander und knüpfen in ihren Arbeiten an die mit ihnen einhergehenden zentralen Themen und Diskurse an: das Verhältnis von Natur und Mensch (Janet Laurence und Amelie von Wulffen), das Kuriose und Wundersame (Tod Williams und Billie Tsien sowie Camille Henrot) sowie transkulturelle Austauschprozesse (Georges Adéagbo und Los Carpinteros). Diese werden zum einen inhaltlich aufgegriffen, zum anderen aber auch zum Anlass genommen, methodologische Fragestellungen zu fokussieren. In Bezug auf diese Diskurse besitzt der Rekurs auf Wunderkammern das ästhetisch-politische Potenzial, tradierte Vorstellungen von der Institution des Museums oder dem Verhältnis von Naturwissenschaft und Kunst zu hinterfragen. Dies geschieht auch im Sinne einer Institutions- und Wissenschaftsreflexion, die es vermag, andere Perspektiven auf Wissen, Macht und damit zusammenhängende Blickregime aufzuzeigen und ein neues Wahrnehmen von Welt zu ermöglichen. Dadurch werden neue Denkweisen eröffnet, die einen Zugang zur Welt in rhizomartigen⁵⁸ Strukturen, Geweben und Netzwerken anbieten.

1.2 Sammeln, Ordnen und Zeigen im Anthropozän

Interpretiert man den zeitlichen Rahmen, beginnend ab den 2000er-Jahren bis in die Gegenwart reichend, in dem die untersuchten Arbeiten von Georges Adéagbo, Tod Williams und Billie Tsien, Camille Henrot, Amelie von Wulffen, Janet Laurence und Los Carpinteros entstanden sind, und ordnet ihre Ästhetik in diese Zeitspanne

58 Den Begriff des Rhizoms, der aus der Botanik stammt und ein reich verzweigtes Wurzelgeflecht umschreibt, entwickeln Gilles Deleuze und Félix Guattari als Bild für ein Wissens- und Denkmodell, das tradierte, durch die Metapher des Baums verkörperte, hierarchische Strukturen ablöst (vgl. Deleuze/Guattari 1977).

kunsthistorisch, gesellschaftlich, politisch und naturwissenschaftlich ein, so stößt man zwangsläufig auf den Begriff des Anthropozäns.⁵⁹

Die Präsenz der *wunderkammernden* Praxis wird in diesem Buch als Reaktion auf die schwer zu greifende Gegenwart mit ihren vielgestaltigen und undurchdringbaren Wechselbeziehungen, Prozessen und Korrelationen, die mit dem Bewusstsein um das Anthropozän einhergehen, verknüpft. Demnach geht es nicht nur um ein singuläres Betrachten der einzelnen künstlerischen Positionen, sondern auch um das verbindende Moment zwischen ihnen. Das *wunderkammern* als künstlerische Praxis zu denken, bedeutet somit den Rückbezug auf vormodernes Sammeln, Ordnen und Zeigen in Kunstwerken nicht nur als individuellen Ansatz zu begreifen, sondern ihn als kollektives Phänomen künstlerischer Arbeitsweise in der Gegenwartskunst zu verstehen. Mit dem Rekurs auf frühneuzeitliche Wunderkammern wird die Welt in einer Eindeutigkeiten negierenden, verstrickten und mikro- und makrokosmisch strukturierten Weise dargestellt. Woraus folgende Fragestellungen resultieren: Warum greifen Künstler:innen in den letzten Jahren auf frühneuzeitliche Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken der frühneuzeitlichen Wunderkammer zurück? Was bedeutet es, mit dem Bewusstsein um das Anthropozän in der Welt zu sein, und wie materialisiert sich dieses Wissen in der Kunst? Wie hängt dies mit der ästhetischen Form der frühneuzeitlichen Wunderkammern zusammen und welchen Einfluss hat diese auf die künstlerische Praxis des *wunderkammerns*?

Erinnern wir uns zunächst an das Jahr 2000. Der aus der Geologie stammende Begriff des Anthropozäns, den Paul Crutzen auf einer Fachkonferenz für Erdsystemwissenschaften in Mexiko einbrachte, entfaltete in den darauffolgenden Jahren eine enorme gesellschaftliche Wirkkraft. Ausgehend von dem im Anschluss an die Tagung entstehenden Paper, das Crutzen zusammen mit Eugene F. Stoermer im Newsletter des die Tagung ausrichtenden International Geosphere Biosphere Programme (IGBP) publizierte (vgl. Crutzen/Stoermer 2000), wurde die These des Eintretens in ein neues Erdzeitalter debattiert, was begrifflich durch die Verschiebung vom Holozän zum Anthropozän markiert werden sollte.⁶⁰

Der diskutierte Epochenbegriff des Anthropozäns (*Anthropos*, altgriechisches Wort für ›Mensch‹) impliziert die Vorstellung von menschlicher Wirkmächtigkeit, mittels der sich der Mensch in die Erdschichten eingeschrieben und in ihnen nachweislich und nachhaltig eine Spur hinterlassen hat, so dass sich die Spezies Mensch als maßgeblich prägende, geologische Kraft entwickelt hat. Dieses Ursprungsnarrativ des Anthropozän-Begriffs wurde vielfach nacherzählt, publiziert und

59 Reinhold Leinfelder verweist darauf, dass sich die Ideengeschichte des Anthropozäns bereits punktuell bis ins 19. Jahrhundert zurückführen lässt. So verwendete etwa der italienische Geologe Antonio Stoppani 1873 bereits die Umschreibung einer »anthropozoischen Ära« (Leinfelder 2020: 27).

60 Vgl. auch Crutzen 2002 und Anm. 21 in diesem Kapitel.

reproduziert. Seitdem sind mehrere Jahre vergangen, dennoch sind die Diskurse um das Anthropozän aktueller denn je, da die anthropogenen Veränderungen des Erdsystems zunehmend konkreter werden: Etwa durch die globale Erwärmung, aus der schmelzende Gletscherstrukturen und der Anstieg des Meeresspiegels resultieren und ganze Landabschnitte unbewohnbar werden, oder die für den tierischen und menschlichen Körper gefährlichen Hitzewellen, die grundlegende Transformationen und das Verschwinden von gesamten Ökosystemen, unter anderem durch die Versauerung der Meere, zur Folge haben. Hieraus gehen unter anderem das großflächige Ausbleichen und Absterben von Korallenriffen und der massive Verlust an Biodiversität in Flora und Fauna hervor. Zudem ist die zunehmende Morbidität von Baumbeständen festzustellen, die mit dem sog. Waldsterben umschrieben wird. Durch weiträumige Flächenversiegelungen wird das Eindringen von Regenwasser verhindert, wodurch zentrale Prozesse innerhalb der Bodenstruktur gestört werden. Hinzu kommt die Abfallwirtschaft, die insbesondere auf nicht abbaubare Materialien reagieren muss, die sich in immenser Weise akkumulieren. Der Verbrauch terrestrischer Ressourcen, die für die menschliche Energiegewinnung zentral sind – wie Kohle, Erdöl oder Erze – entfacht zudem politische Auseinandersetzungen, die unilateralistische Bestrebungen befördern. Dass der Mensch – aufgrund seines messbaren geologischen Einflusses⁶¹ – zum wirkmächtigen Faktor gegenüber seiner Umwelt geworden ist und zur Transformation des Erdsystems beigetragen hat, wird durch die sich parallel ereignenden Einzelpänomene und sich multipel abspielenden Krisen zunehmend präsenter und dadurch im Alltag spürbarer. Für dieses Buch ist jene soeben skizzierte Unübersichtlichkeit und Komplexität des Anthropozäns leitend, die aus emergenten, multidimensionalen und unüberschaubaren Phänomenen und Ereignissen hervorgeht. Der daraus resultierende Moment der Überforderung angesichts der Vielgestaltigkeit und Quantität von Einzelereignissen und Prozessen, die in komplexer Weise miteinander verwoben sind und deren Ursprünge und Konsequenzen sich oftmals der Wahrnehmung entziehen, wird als Spezifikum der Gegenwart im Anthropozän aufgefasst.

Innerhalb der Diskurse um das Anthropozän wurden immer wieder auch kritische Stimmen laut, die etwa das Sprechen vom Menschen – vom Anthropos – als wirkmächtiger Spezies als essentialistisches Narrativ auffassten, insofern dieses die

61 Bruno Latour umschreibt diese geologische Wirkmacht des Menschen mit folgenden Worten: »Wir sind Superman geworden« (Latour 2012: 167). Dem entgegen lässt sich, dass der Mensch in der evolutionsgesteuerten Besiedelung der Welt aus einer deskriptiven Perspektive heraus lediglich als eine von vielen Spezies agiert und die Natur, unabhängig von menschlichen Einflüssen, stets biosphärischen Veränderungen unterlag. Hier ist etwa die Anreicherung der Erdatmosphäre mit Sauerstoff oder der Migration der ersten Wirbeltiere vom Wasser auf das Land beispielhaft zu nennen.

Tatsache verschleierte, dass es nicht alle Menschen, sondern ganz spezifische Lebensstile, Wirtschaftssysteme, Kolonialpolitiken und Technologien waren und sind, die jene tiefgreifenden gegenwärtigen und zukünftigen Veränderungen verursacht haben (vgl. Horn 2017: o. S.). Diese Auffassung schlägt sich in verschiedenen begrifflichen Alternativen zum Anthropozän nieder, beispielsweise »Anglozän« (Bonneuil/Fressoz 2013), »Kapitalozän« (Moore 2016), »Technozän«, »Chthuluzän«⁶² (Haraway 2016), »Anthropo-Not-Seen« (Cadena 2019) oder »Novozän« (Lovelock 2020). Das Wissen um diese Asymmetrien und darum, »wie stark der Anthropos im Anthropozän Ergebnis einer kapitalistischen, kolonialen und rassistischen Geschichte ist, der sie die marginalisierte und unterdrückte Geschichte derjenigen Akteur_innen entgegenstellt, auf deren Rücken Extraktionen in und von Umgebungen vorgenommen wurden und werden« (Hüttemann 2021: 157; vgl. Yusoff 2018), muss daher stets mitgedacht werden, wenn vom Kollektivsingular ›Mensch‹ die Rede ist.⁶³

Das Situieren des ›Anthropos‹ und die Frage danach, wer spricht, wer inkludiert und wer exkludiert wird, ist daher essentiell – auch für die Perspektivierung dieses Buchs. Die Involviertheit des Menschen in ein komplexes Gewebe aus humanen und nicht-humanen Akteuren, die alle von den grundlegenden terrestrischen Veränderungen und ihren Auswirkungen auf die individuellen Lebenssituationen betroffen sind, ergibt sich daher als maßgebliche Konsequenz aus dem Anthropozän. Somit bedeutet es, mit dem Wissen um das Anthropozän⁶⁴ zu leben, auch »den Menschen nicht mehr als ›Krone der Schöpfung‹ zu verstehen, sondern als Teilnehmer an Netzwerken sehr unterschiedlicher Handlungsträger, die Pflanzen, Tiere, Landschaften, Ressourcen, Atmosphären und Dinge umfassen« (Horn 2017: o. S.). So lässt sich das Anthropozän nicht nur als Epoche denken, die an einem der sog.

62 In diesem Kontext ist auch das Gespräch zwischen Donna Haraway und Martha Kenney zu erwähnen – abgedruckt im Sammelband *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (2015) – in dem sie über die Begriffe des Anthropozäns, Kapitalozäns und Chthuluzäns sprechen (vgl. Haraway/Kenney 2015).

63 Vgl. hier auch Bajohr 2020.

64 Die Anthropozän-Idee lässt sich anhand von drei unterschiedlichen Ebenen beschreiben, die Reinhold Leinfelder wie folgt konturiert: »a) der erdsystemaren Ebene, b) der geologisch stratigraphischen Ebene sowie c) der konsequentialen Metaebene« (Leinfelder 2020: 27). Die erdsystemare Ebene umfasst das menschliche Wirken in jeglichen lokalen und globalen Gebieten, was Naturlandschaften zu Kulturlandschaften werden lässt. Durch das massive Eingreifen des Menschen wird jenes Bild der unberührten Natur als fiktiver Sehnsuchtsort und vergangenes Ideal entlarvt, das die Landschaftsmalerei seit jeher als Sujet fokussierte. Die geologisch stratigraphische Ebene markiert die faktische Nachweisbarkeit des menschlichen Handelns in den Sedimentschichten des Bodens. Die anthropogenen Transformationen des Erdsystems sind als Spuren geologisch messbar und somit belegbar. Daraus folgert die konsequentielle Metaebene, die jene gesellschaftliche Relevanz der ersten und zweiten Ebene in den Blick nimmt und die vielgestaltigen Veränderungen des Lebens skizziert.

*golden spikes*⁶⁵ ihren zeitlichen Anfang nimmt – etwa der Beginn der Industrialisierung oder das Zünden der ersten Atombombe –, sondern auch als Methode bzw. systematisches Deutungsmuster (vgl. Skrandies 2023). Epistemologisch impliziert diese Lesart daher nicht mehr in Dichotomien – wie etwa Mensch und Natur oder Subjekt und Objekt – zu denken, sondern in Relationen. Das Bewusstsein um das Anthropozän impliziert ein neues In-der-Welt-Sein und Mit-der-Welt-Sein, das es neu zu kartografieren und zu justieren gilt, sowie von alten Gewissheiten und Glaubenssätzen Abstand zu nehmen. Das macht augenscheinlich, wie grundlegend das Wissen um das Anthropozän und das Denken mit ihm unsere normativen, epistemischen und politischen Maximen infrage stellt.

Aus dem naturwissenschaftlichen Vorschlag, dass das Erdsystem in eine neue Epoche eingetreten sei – unabhängig davon, ob dieser offiziell Anerkennung erlangte oder nicht –, folgen also Konsequenzen, die unsere Art, die Welt zu denken, sie politisch zu gestalten und den Umgang mit Wissen(-schaften) grundsätzlich transformieren. Daraus resultieren wiederum fundamentale Fragen und Implikationen, die neu sondiert werden müssen: Was ist Natur? Was ist der Mensch? Was ist Kultur? Was ist Technik? (vgl. Hüttemann 2021: 154). Diese mit dem Anthropozän einhergehenden grundlegenden gesellschaftlichen Fragen haben auch Auswirkungen auf die Kunst- und Kulturproduktion. Es sind nicht nur eine Vielzahl an Ausstellungen, Tagungen und Monografien entstanden,⁶⁶ sondern das Anthropozän als systematisches Deutungsmuster der Gegenwart hat auch Eingang in künstlerische Praxis gefunden. Die Darstellbarkeit und sinnliche Erfassung der Lebensbedingungen im Anthropozän vermag die Kunst auf besondere Weise zu leisten. Denn Künstler:innen

»sind an kein Protokoll gebunden, können Leerstellen zulassen, Dinge exemplarisch betrachten, überzeichnen oder mit einer anderen Sinnhaftigkeit als der laufenden politischen Debatte versehen. Auf diese Weise wird eine andere Produkti-

65 Der Begriff *golden spike* bezeichnet einen stratigraphisch abzulesenden ›Marker‹, anhand dessen sich der Übergang in eine neue Erdepoche ankündigt. *Golden spikes* konturieren somit geologische Zeiteinheiten, die offiziell als *Global Stratotype Section and Point* (GSSP) betitelt werden. Die beiden Geologen Simon L. Lewis und Mark A. Maslin weisen darauf hin, dass die Wahl des *golden spikes* einen maßgeblichen Einfluss darauf hat, welche Geschichte erzählt und welche historischen Entwicklungsnarrative sich stabilisieren. Während die Verortung des *golden spikes* um 1610 vor allem soziale Implikationen mit sich bringt, insbesondere das ungleiche Machtverhältnis zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen, das Wirtschaftswachstum, die Auswirkungen des globalisierten Handels und die gegenwärtige Abhängigkeit von fossilen Brennstoffen, stärkt die Setzung des *golden spikes* um 1964 das Narrativ einer von Eliten gesteuerten technologischen Entwicklung, die jene Potenz besitzt, den gesamten Planeten zu zerstören (vgl. Lewis/Maslin 2015: 177–178).

66 In diesem Kontext ist anzumerken, dass der Begriff des Anthropozäns mittlerweile auch eine inflationäre Nutzung erfährt.

on von Wissen etabliert, die neue Wege des Erkennens, Verstehens und Handelns ebnen kann« (Radtke/Scepanski/Wagner 2021: 15).

Mit ihren kunstgenuinen Möglichkeiten – vor allem dem sinnlichen Erfahren – können Künstler:innen so auf besondere Weise zum Verstehen des Anthropozäns beitragen.

Ästhetik des Anthropozäns

Eva Horn geht im dritten Kapitel ihres zusammen mit Hannes Bergthaller verfassten Buchs *Anthropozän zur Einführung* (2019) der Frage nach, wie die von ihnen skizzierte Gegenwart im Anthropozän in eine ästhetische Form übersetzt werden kann. Dabei formuliert sie »drei fundamentale Schwierigkeiten« (Horn 2019a: 126), die ihrer Meinung nach aus der Vorstellung resultieren, dass »[e]ine genuine Ästhetik des Anthropozäns [...] über die Rhetorik der politischen Mobilisierung und über bloße Thematisierungen hinausgehen [muss]« (Horn 2019a: 118). Die dabei auftretenden Herausforderungen beschreibt sie vor allem als »Probleme der Form« (Horn 2019a: 127). Die sich auf unterschiedliche Weise materialisierenden Phänomene der Gegenwart sind schwer zu greifen und widersetzen sich einer konkreten Formfixierung. Das sich daraus ergebende Darstellungsproblem lässt das Anthropozän als emergentes Gesamtphänomen erscheinen. Es geht mit Unklarheiten darüber einher, »in welchen räumlichen, quantitativen und zeitlichen Größenordnungen man seine Erscheinungsform fassen soll« (Horn 2019b: 176). Eine Ästhetik des Anthropozäns fokussiert, nach Horn, daher die »Formlosigkeit des Gegenstands« (Horn 2019a: 124). Daraus ergibt sich die Frage, wie die vom Anthropozän modellierte, schwer zu greifende Gegenwart mit ihren vielgestaltigen und undurchdringbaren Wechselbeziehungen, Prozessen und Korrelationen mit ästhetischen Mitteln darstellbar gemacht werden kann. Als die drei Herausforderungen für eine Ästhetik des Anthropozäns benennt Horn dabei: »Latenz als ein Entzug der Wahrnehmbarkeit und Darstellbarkeit; Verstrickung [...] als Struktur eines neuen Bewusstseins von Ko-Existenz und Immanenz und das Aufeinandertreffen inkompatibler Größenmaßstäbe, ein ›clash of scales‹.« (Horn 2019a: 126) Bei diesen drei ästhetischen Herausforderungen geht es Horn nicht um eine »Ästhetik des Undarstellbaren«, sondern um eine explizite Konturierung, die sie als »ein analytisches, häufig experimentelles und hochgradig wissenschaftlich gestütztes Ausdrücklich-Machen von Prozessen, Gegenständen und Praktiken des Anthropozäns« (Horn 2019a: 134) versteht.

Eine Ästhetik des Anthropozäns »muss sich [also] weniger mit der Entfremdung von Mensch und Natur als mit deren fundamentaler Verfremdung auseinandersetzen, einem ›Unheimlich-Werden‹ von Lebenswelt« (Horn 2019a: 125). Demzufolge geht mit einer Ästhetik des Anthropozäns die Erkenntnis einher, dass der Mensch

es durchweg mit hybridisierten und kontaminierten Sphären, Entitäten und Phänomenen in seiner Lebenswelt zu tun hat, die sowohl von Natur als auch Kultur durchzogen sind. Dies formulierte Bruno Latour bereits mit seiner Idee der Quasi-Objekte, die er als hybride Konstellationen aus Natur, Gesellschaft und Sprache beschreibt (vgl. Latour 1995: 71–77).⁶⁷ Latour hält in seiner Schrift *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (1991) programmatisch die grundsätzliche Verstrickung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren fest. Aus der in der Moderne voneinander getrennten Sphären resultierte die dualistische Trennung von Natur und Kultur. Dieser separierende Impetus, der das Ziel verfolgte, hybridisierende, amalgamierende und vermischende Bewegungen zu unterbinden, konstituierte, so Latour, das moderne Denken maßgeblich (vgl. Latour 1995: 19–21, 76–77).

Fragt man also nach der Relevanz von Kunst in Bezug auf das Anthropozän, so vermag diese – mit ihren kunstgenuinen Mitteln, etwa der leiblichen Erfahrung – zu einem Verstehen beizutragen, wenn sie die grundsätzlichen Darstellungsherausforderungen in Bezug auf das Anthropozän expliziert und Latenz, Verstrickung, Skalierung zum Thema macht. Somit sowohl ›Darstellbarkeit‹ als auch ›Undarstellbarkeit‹ fokussiert, wie Timo Skrandies pointiert:

»Kunst und ästhetische Artefakte sind dann relevant für Wissen und Verstehen im Anthropozän, wenn sie nicht schlicht mögliche Themen oder Motive ›ausstellen‹ oder darstellen (Klimawandel, Müll, Artensterben, Ruinen, Industrie, Biotechnologie, Künstliche Intelligenz u.Ä.), sondern mit den ihnen (nur ihnen?) zur Verfügung stehenden, kunstgenuinen Modi und Kräften des Bildakteuriellen, der Formexperimente, der heterotop situierten Forschung und der Materialitätsdynamiken die Frage der Darstellung – der Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit – selbst thematisch werden lassen, d.h. darstellen. Dann kann Kunst im Anthropozän als heteronome Diskursivierung, als Forschung und als eigenständige Reflexion des prekären Verhältnisses von Menschlichem und Nichtmenschlichem epistemische Geltung haben.« (Skrandies 2023: 16)

Wie hängt das mit der *wunderkammernden* Praxis von Künstler:innen zusammen? Die ästhetische Form der Wunderkammern vermag das Anthropozän, in den theoretischen Diskursen verstanden als komplexes System mit vielgestaltigen planetarischen Verflechtungen, auf besondere Weise zu vermitteln, indem sie *Latenz sammelnd* expliziert, *Verstrickung ordnend* darstellt und *den clash of scales zeigend* wahrnehmbar macht. *wunderkammerndes* Sammeln, Ordnen und Zeigen im Anthropozän bedeutet also folglich, den Entzug der Wahrnehmbarkeit und Darstellbarkeit, die Struktur eines neuen Bewusstseins von Ko-Existenz und Immanenz und das

67 Vgl. hier auch Barla/Steinschaden 2012: 3–4.

Aufeinandertreffen inkompatibler Größenmaßstäbe, wie sie Horn konstatiert, in Kunstwerken sinnlich erfahrbar zu machen.

1.2.1 Latenz sammeln

Sammeln bedeutet das Suchen, Auswählen und Zusammentragen von Dingen⁶⁸, die in ihrer Zusammenkunft eine Sammlung ergeben. Gesammelt werden Alltagsgegenstände, museale Artefakte oder Dinge, denen in spezifischen (kulturellen) Kontexten eine unterschiedliche Bedeutung zugesprochen wird. Dabei handelt es sich im künstlerischen Sammelprozess meistens nicht um vermeintlich wertvolle Gegenstände. Es sind keine ›schönen Dinge‹, die dem moralischen Wertesystem der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts entsprechen, das sich vom Alltäglichen dezidiert abheben wollte (vgl. Thamer 2015: 80), sondern gerade banale Materialien, gefundene Dinge oder Erinnerungsstücke, aber auch bearbeitete und veränderte Artefakte, die sich wie in frühneuzeitlichen Wunderkammern besonders durch ihre Heterogenität und ihre Zusammenkunft verschiedener Materialien als hybride Konfiguration auszeichnen.

Vor dem Hintergrund der ambivalenten Bedeutung des Sammelns heute, die sich aus dem Spannungsfeld von zwei Polen – dem Bild des unreflektierten Konsums durch materielle Akkumulation einerseits und jenem des bewahrenden Gestus im Sinne von Nachhaltigkeit andererseits – ergibt (vgl. Kapitel 2.1), stellt sich die Frage danach, was es für Künstler:innen bedeutet, mit dem Wissen um das Anthropozän zu sammeln. In den Kunstwerken, die in diesem Buch untersucht werden, findet sich eine spezifische Form des künstlerischen Sammelns wieder, die sich mit eben diesem Spannungsfeld in Verbindung bringen lässt. Die ästhetischen Strategien des Sammelns, die sich in *wunderkammern* der Praxis finden, ließen sich als

68 Dingen kommt dabei eine wichtige Rolle zu. Der viel prophezeite Dingverlust (vgl. Erpenbeck 2009; Asendorf 2009) durch die sich entwickelnde, mittlerweile jeden gesellschaftlichen Bereich durchziehende Digitalität bewahrheitete sich nicht. Viel eher ist seit den letzten Jahren eine Hinwendung zum Materiellen (*material turn*) und eine gesteigerte Aufmerksamkeit an Dingen zu beobachten, die sich durch die unterschiedlichsten Disziplinen zieht (vgl. Wilde 2015: 35). Lange wurde nur wertvollen Dingen, etwa musealen und ausstellungswürdigen Dingen, Beachtung geschenkt, vor allem im Forschungsfeld der Materiellen Kultur, nicht aber banalen Alltagsdingen. Dingen wurde somit mit »unterschiedlichen Aufmerksamkeitsniveaus« (Hahn 2015: 10) begegnet, was sich in den letzten Jahren ändert. Das zeigt sich unter anderem auch in Form von Meta-Narrativen, die anhand von banalen, alltäglichen Dingen erzählt werden, die mittels einer spezifischen numerischen Auswahl eben jenen einen gesteigerten Wert zuschreiben, z. B. *Die Dinge. Eine Geschichte der Frauen in 100 Objekten* (2022) von Annabelle Hirsch, *Zweihundertfünfzig Dinge, die Architekt:innen wissen sollten* (2022) von Michael Sorkin, *Der Mensch und seine Dinge. Eine Geschichte der Zivilisation, erzählt von 64 Objekten* (2020) von Stefan Laube und *Souvenirs. 50 Dinge, die es hier nicht gibt* (2019) von Katharina Koppenwallner.

Arbeit an Latenz auffassen, die nach Eva Horn eine Ästhetik des Anthropozäns erfordert. Insofern, als dass die Arbeiten nicht versuchen, dieses Spannungsfeld und somit das Unsichtbare, das nicht Greifbare zu kaschieren, sondern vielmehr das Unterschwellige und das nicht Fassbare in seiner Ambivalenz dezidiert zu markieren und ihm eine Kontur zu verleihen. Die Forderung nach Arbeit an Latenz entspricht der Konstitution von Katastrophen im Anthropozän, den »Metakrisen« (Horn 2014: 19), welche die Überlebensbedingungen auf der Erde im Gesamten infrage stellen und durch einen sog. *tipping point* hervorgerufen werden, der einen zunächst stabil erscheinenden Zustand in einen instabilen umschlagen lässt (vgl. Horn 2014: 17). Diese »Metakrisen« (Horn 2014: 19) lassen sich als »Katastrophen ohne Ereignis«, als Einschnitte ohne »präzisen Moment oder einen begrenzbaren Ort« (Horn 2014: 20) verstehen. Sie sind gekennzeichnet durch einen schleichenden Prozess, der in einzelnen Symptomen, beispielsweise durch einen Wirbelsturm, sichtbar wird und als Indiz für eine »Metakrise« gelesen werden kann.⁶⁹ Sie setzen sich demnach aus einer Vielfalt von einzelnen Faktoren und Symptomen zusammen, und »[a]nders als bei festen Körpern sind Umschlagpunkte komplexer Systeme darum ungeheuer schwer zu antizipieren« (Horn 2017: o. S.).

Da dieses Latente schwer zu greifen ist, wie in Horns Ausführungen augenscheinlich wird, ist das Bild des »blinden Passagiers« hilfreich, das Hans Ulrich Gumbrecht mit Bezug auf den Geschichtstheoretiker Eelco Runia nutzt, um das Phänomen der Latenz zu erklären (vgl. Gumbrecht 2011: 10). Diese Metapher erläutert er wie folgt:

»Kern von Latenz sei eine kaum durch Skepsis zu schwächende Gewissheit über die räumliche Nähe eines Körpers oder eines materiellen Gegenstandes, der nicht im Bereich der aktuellen Wahrnehmung liegt und dessen Ort wir ebenso wenig kennen wie seine Identität. Der blinde Passagier kann sich ohne größere Gefahr auf dem Deck eines Kreuzfahrtschiffes zeigen.« (Gumbrecht 2011: 10)

Das Bild des »blinden Passagiers« verdeutlicht demnach jene unsichtbaren Phänomene – etwa »Metakrisen« –, die zwar anwesend sind, jedoch noch nicht in den Bereich des Sicht- und Wahrnehmbaren getreten sind.

In Krzysztof Pomians Konzept der »Semiophoren« (Pomian 2007: 52) wird dem Phänomen der Latenz ebenfalls ein hoher Stellenwert zugesprochen, insbesondere

69 Ein ganz anderes Katastrophengefühl entstand durch den sich im März 2020 global verbreitenden Coronavirus, der eine Pandemie mit eindeutig lokalisierbarem *tipping point* hervorrief. Diese neu auftretende pandemische Krise kam aggravierend zu der bereits bestehenden »ökologischen Katastrophe des Anthropozäns« hinzu, was Eva Horn wie folgt präzisiert: »Mitten in der Katastrophe ohne Ereignis trifft uns [...] die Katastrophe als Ereignis schlechthin.« (Horn 2020: o. S.)

in Bezug auf kulturelle Sammlungspraktiken. In seinem in den 1980er-Jahren entwickelten Ansatz differenziert er »Semiophoren« als »Repräsentanten des Unsichtbaren« (Pomian 2007: 52) von nützlichen Dingen mit einem eindeutigen Gebrauchswert. Das den Semiophoren inhärente Latente und stets Mitschwingende entfaltet sich durch den Entzug aus dem ökonomischen Warenkreislauf: »Wenn ein Gegenstand nicht mehr am Austausch teilnimmt, wenn er, was auf dasselbe hinausläuft, jede Bedeutung verloren hat und möglicherweise auch jede Nützlichkeit, wird er zu Abfall. Solange er dagegen Bestandteil einer Sammlung bleibt, ist er auch Träger von Bedeutung, *Zeichenträger, Semiophor*.« (Pomian 2007: 81)

Seine Erkenntnisse erlangt Pomian infolge seiner Beschäftigung mit den Sammlungen der Familie Medici in Florenz und anderer Privatsammlungen, die sich aus *mirabilia*, *exotica* und *curiosa* zusammensetzen. Anhand dieser beobachtet Pomian, dass die Dinge nicht aufgrund ihres Gebrauchswerts in die Sammlungen aufgenommen wurden, sondern angesichts der ihnen beigemessenen Bedeutung (vgl. Samida 2014: 249). Eine Sammlung sieht Pomian also in jener »Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände [gegeben], die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zwecke eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können« (Pomian 2007: 16).⁷⁰

Im Anthropozän gestaltet sich Pomians Semiophoren-Konzept noch grundlegender, da die Dinge, die durch die *wunderkammernde* Praxis zusammenkommen, als »Repräsentanten des Unsichtbaren« (Pomian 2007: 52) in ihrer neuen Funktion als Kunstwerk auf Transformationsprozesse des Anthropozäns referenzieren. Diese weisen wiederum die Eigenschaft der Unsichtbarkeit auf und erscheinen in ihrer Latenz und Unterschwelligkeit bereits als hyperkomplex. Diese doppelte Latenzstruktur ist durch die materiale Fülle, mit der Besucher:innen in Wunderkammern konfrontiert werden, nochmals potenziert, was sich mit Sandra Mitchells Ausführungen zur Darstellbarkeit von Welt in Verbindung bringen lässt: »Die Vorstellung, es gebe für die Welt nur eine einzige wahre Abbildung, die genau ihrem natürlichen Wesen entspricht, ist vermessen.« (Mitchell 2008: 23) Daraus folgernd kommt Mitchell zu dem Schluss: »Das Leben ist nicht einfach, und deshalb können auch unsere Abbildungen des Lebens, unsere Erklärungen und Theorien über seine Funktionsweise nicht einfach sein.« (Mitchell 2008: 22)⁷¹

70 In einer negativen Auslegung ließe sich argumentieren, dass die Dinge durch ihre Musealisierung ihrer ursprünglichen Bestimmung beraubt werden. Sie werden funktionslos und erhalten eine neue Konnotation (vgl. Heesen 2012: 176–177).

71 Sandra Mitchell entwickelt die Idee einer neuen Erkenntnistheorie, die sie als »integrativen Pluralismus« (Mitchell 2008: 22) bezeichnet. Diese besteht aus drei Paradigmen: »Pluralismus«, »Pragmatismus« und »Dynamik des Wissens« (Mitchell 2008: 22–23). Der »Pluralismus« beschreibt die vielen Ausdeutungsmöglichkeiten und Modelle, die stets parallel existieren.

Bezieht man Mitchells resümierende Aussagen auf die in diesem Buch untersuchten Arbeiten, so wird hier durch die Vielzahl der angesammelten Dinge, den raumgreifenden, installativen Charakter, die diversifizierte Formensprache und die vielschichtige Verweisstruktur ein hohes ästhetisches Maß an Komplexität erzielt, wodurch sich bei der Wahrnehmung fast zwangsläufig das Moment der Überforderung einstellt. Dieses resultiert unter anderem aus der zeitlichen Diskrepanz, die sich fast zwangsläufig einstellt, da sich die Bewegung der Betrachtenden im Raum nicht mit der Zeit eines imaginierten Geschehens in der Arbeit harmonisieren lässt. So entsteht »eine Spannung zwischen der begrenzten Echtzeit des Durchlaufens der Installation und der prinzipiell unendlichen Zeit der ästhetischen Erfahrung« (Rebentisch 2014: 174). Dazu führt Juliane Rebentisch weiter aus:

»Das aus dieser Spannung nicht selten resultierende Unbehagen, nicht alles gesehen oder den falschen Dingen in der Installation zu viel Aufmerksamkeit geschenkt zu haben oder sich zu sehr von der generellen Atmosphäre statt einiger dieser gegenüber sperrigen Details gewidmet zu haben oder überhaupt: zu schnell gelaufen zu sein, ist ein Reflex dessen, daß [sic!] die Zeit der ästhetischen Erfahrung nur willkürlich begrenzt werden kann, daß [sic!] sie nur willkürlich beendet werden kann.« (Rebentisch 2014: 174)

Diese De-Synchronisation von Eigenzeit der Arbeit und Dauer der ästhetischen Erfahrung trägt in Kombination mit der Vielzahl an heterogenen Dingen zur Überforderung und Verunsicherung der Betrachtenden bei.⁷² Die Arbeiten knüpfen damit an jene Ästhetik und Dingfülle frühneuzeitlicher Wunderkammern an, die in Reiseberichten von Besucher:innen der Sammlungen überliefert sind (in Bezug auf die Wunderkammer von Rudolf III vgl. etwa Bukovinská 2003). Durch das künstlerische Sammeln als Konkretisierung des Unterschwelligen werden die »Transforma-

tieren, und negiert die Annahme, es gäbe nur ein einziges Erklärungsmodell. Der »Pragmatismus« erkennt die unterschiedlichen visuellen Modi an, um Sachverhalte und Relationen darzustellen, und trotz der Annahme, es gäbe nur eine einzige Darstellungsweise mit Absolutheitsanspruch. Die »Dynamik des Wissens«, die einem statischen Universalismus gegenübersteht, umreißt die Variabilität und Veränderbarkeit von Wissen (vgl. Mitchell 2008: 22–23).

72 Die in diesem Zusammenhang von den Betrachtenden erforderliche »raum-zeitliche Syntheseleistung« erläutert Juliane Rebentisch folgendermaßen: »Weil die Bedeutung der einzelnen Elemente in der Installation sich nie auf einen [...] narrativen Sinn zurückführen lässt [sic!], der ihre Stellung im Gesamt der Installation abschließend zu erklären vermöchte, muß [sic!] sich konsequenterweise auch die raum-zeitliche Syntheseleistung des Betrachters, die vergangene und zukünftige (weiter vorne und weiter hinten gesehene) Momente der Installation zu Sinnzusammenhängen zusammennimmt, immer als kontingent erweisen.« (Rebentisch 2014: 172)

tionsprozesse[] des Anthropozäns« (Horn 2019a: 133) und die damit einhergehende Komplexitätsstruktur der Gegenwart sinnlich erfahrbar.

In der Arbeit von Janet Laurence (vgl. Kapitel 4.2) wird etwa das Korallensterben in Form von Spuren ehemals bunter und lebendiger Korallen und Riffbewohner:innen augenscheinlich, wodurch die Ausmaße der aus der Erwärmung und Versauerung der Meere resultierenden Habitatzerstörung des Great Barrier Reef in Ansätzen erahnbar werden. Durch die von Laurence aus naturwissenschaftlichen musealen Sammlungen zusammengetragenen Präparate wird zudem ein institutionsreflektierender Gestus impliziert, der das naturwissenschaftliche Sammeln als Praktik inszeniert, die zur Ausbeutung und Zerstörung von Korallenriffen beigetragen hat, etwa durch die historische Aneignung im Rahmen westlicher Kolonisierung, die nicht nur die gewaltsame Erschließung von Land-, sondern auch von Meeresterritorien umfasst (vgl. Löffler 2021). Das Sammeln in den Arbeiten von Georges Adéagbo (vgl. Kapitel 2.2) und Los Carpinteros (vgl. Kapitel 4.3) bedeutet dagegen, kulturelle Austauschprozesse sichtbar zu machen, die in Form der gesammelten Dinge offenkundig werden. Zum einen in der Alltagspraxis, zum anderen im musealen Kontext. Die Fülle der Dinge aus (außer-)europäischen Kontexten verweist auf die zunehmend globalisierte Welt im Anthropozän, die immer noch von kolonialen Strukturen bestimmt ist und sich durch ihre soziale Komplexität einer Darstellung entzieht. Durch die gesammelten Dinge in den Arbeiten von Amelie von Wulffen (vgl. Kapitel 3.2) und Camille Henrot (vgl. Kapitel 3.3) werden die mikro- und makrokosmischen Verstrickungen unserer Alltagswelt mit der Fülle von gesammelten digitalen und analogen Bildern abgebildet.⁷³ Die miteinander in Beziehung gesetzten Dinge stellen Verbindungen zu unterschiedlichen visuellen Kulturen her. In der Arbeit von Tod Williams und Billie Tsien (vgl. Kapitel 2.3) wird das Sammeln zur kollektiven Handlungsweise, wodurch sie Kreativprozesse und das netzwerkorientierte Arbeiten in Kollektiven reflektieren.

Künstlerisches Sammeln im Anthropozän bedeutet somit, der Komplexität von Welt und ihrer stetigen Veränderung, die in den Dingen mitschwingt, eine Kontur zu verleihen. Die ästhetische Form der Wunderkammer vermag die vielen versteckten Mechanismen, Phänomene und Prozesse des Anthropozäns sichtbar zu machen, die gerade in ihrer Latenz und Unterschwelligkeit als schwer konturierbar erscheinen.

73 Zum Verhältnis von Museum und Anthropozän vgl. auch Möllers 2014 und Keogh/Möllers 2014.

1.2.2 Verstrickung ordnen

Eine Ästhetik des Anthropozäns prägt, nach Eva Horn, neben der Arbeit an Latenz, die Herausforderung der Darstellbarkeit einer terrestrischen Immanenz und Verstrickung. Diese impliziert zunächst, dass der Mensch die ›Natur‹ nicht länger als sein Gegenüber identifizieren kann, sondern sich selbst als mit ihr verwoben erkennen sollte – etwa im Sinne von Donna Haraways Verständnis von Verstrickung: »[S]pecies of all kinds are consequent upon worldly subject- and object-shaping entanglements« (Haraway 2016: 13). Haraway denkt das Leben in der von ihr so benannten gegenwärtigen Ära des Chthuluzäns als dichte Verflechtung, in der die existierenden Wesen in enger Verbundenheit miteinander leben (vgl. Haraway 2016: 2). Die Zusammenhänge und Interdependenzen menschlicher und nicht-menschlicher Verstrickungen visualisiert sie anhand einer textilbezogenen Metapher: Sie erklärt diese anhand von Fadenspielen (vgl. Haraway 2016: 34–35; Linke 2021: 138–139). Die von Haraway beschriebenen Verbindungen – *entanglements* – greift auch Horn in ähnlicher Weise im Kontext ihrer Überlegungen zur Ästhetik des Anthropozäns auf. Hier führt sie in Bezug auf die Positionierung des Menschen gegenüber seiner Umwelt aus, dass er sich gegenwärtig nicht außerhalb stehend, sondern im ›Inneren der Dinge‹ befinde: »[I]m Inneren des Klimawandels, inmitten von koexistierenden Lebensformen, umstellt von Technologien und ihren Folgen, anhängig von Kapital- und Materialflüssen, die Ökonomien und Ökologien unkontrolliert verändern.« (Horn 2019a: 126)

Welche Rolle spielt in diesem Kontext das Ordnen? Ordnen bedeutet zunächst, Dinge in eine bestimmte Clusterung, eine Reihenfolge oder in Bezug miteinander zu bringen. Das Ordnen verrät dabei viel über die ihm zugrunde liegenden Denkstrukturen. So zeigt es sich in *wunderkammernder* künstlerischer Praxis in eben jener vernetzenden und verwobenen Weise, die Haraway als *entanglement* beschreibt, um Komplexitäten von Welt darstellbar zu machen, aber auch bestehende Ordnungsweisen zu hinterfragen und diese neu zu denken. Das spezifisch *wunderkammernde* in künstlerischer Praxis bedeutet – wie sich in Kapitel 3 zeigen wird – auch, dass Künstler:innen sich mit Ästhetiken des Vernetzens auseinandersetzen, wobei kontaminierende Qualitäten eine besondere Rolle spielen.

Zentral ist für die folgenden Ausführungen, dass das Anthropozän (er)fordert, in vernetzten und wechselseitig bedingenden Systemen und in von Kultur und Natur gleichermaßen durchdrungenen Bereichen zu denken, im Sinne einer »radikale[n] Verstrickung[]« (Haas/Haas/Magauer/Pohl 2021: 11). Die relationale Ästhetik, die das Bild des Netzwerks besitzt, ist dementsprechend eng mit ihr verwoben, was auch die Forschung um Netzwerkmodelle in der Naturwissenschaft bestätigt, denn »[d]ie verästelten und verzweigten Stammbäume der konventionellen Evolutionsbiologie, auch Kladogramme genannt«, wurden abgelöst: Die Forschung in diesem Feld orientiert sich gegenwärtig »weniger an Abstammung, als vielmehr an horizon-

talem Gentransfer und mikrobiotischem Leben« (Wittmann 2021: 225, Anm. 6; McFall-Ngai 2017: 59). Die Präsenz von Netzwerken lässt sich nicht nur auf den Bereich der Biologie beziehen, sondern sie spielt ebenfalls in anderen Feldern eine wichtige Rolle, etwa dem aus der konstruktivistischen Wissenschafts- und Technikforschung herrührenden Ansatz der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), der sich in den 1980er-Jahren entwickelte (vgl. u.a. Latour 1996, 1999, 2007; Law/Hassard 1999) und seitdem in den verschiedenen Disziplinen diskutiert wird (vgl. u.a. Belliger/Krieger 2006; Voss/Peuker 2006; Kneer/Schroer/Schüttel 2008; Wieser 2012). Das der ANT zugrunde liegende Denken in Verflechtung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren in Netzwerken spricht allen Entitäten ein intrinsisches Handlungspotenzial zu, eine sog. *agency*. Weniger als Modell mit Anwendungscharakter, sondern als grundlegende Denkweise kann die ANT durch das Angebot ihres Perspektivwechsels unsere Alltagswelt wie einen roten Faden durchziehen, was Horn exemplarisch anhand der Landwirtschaft veranschaulicht:

»Was würde es heißen, zum Beispiel Landwirtschaft nicht nur als menschliche Kulturtechnik zu denken, die auf Natur einwirkt und Natur benutzt, sondern als Handlungsgefüge zwischen Menschen, Landschaften, Tieren, Geräten, Wasserkreisläufen und Jahreszeiten zu beschreiben? Oder Menschen, Tiere und Pflanzen als Lebe-Wesen, als lebendige, fühlende und interagierende Körper und Innerlichkeiten zu verstehen.« (Horn 2017: o. S.; vgl. Weber 2013)

Ähnlich eröffnet Anna Lowenhaupt Tsing in ihrem Buch *Der Pilz am Ende der Welt* (2018) den Blick auf unsere kapitalistische Gegenwart mittels des Beziehungsgeflechts des Matsutake-Pilzes. Indem sie die Geschichten der Pilzsammler:innen, Wissenschaftler:innen und Händler:innen als Netzwerk mit relationaler Ästhetik aufspannt, zeichnet sie die komplexen Verflechtungen, die sich anhand des Pilzes eröffnen, nach (vgl. Tsing 2018). Der Begriff der Kontamination, der die gegenseitige Durchdringung von »natürlichen« und »künstlichen« Sphären beschreibt, ist dabei essentiell.

In der künstlerischen Praxis von Georges Adéagbo, Tod Williams und Billie Tsien, Amelie von Wulffen, Camille Henrot, Janet Laurence und Los Carpinteros finden sich ästhetische Ordnungsstrategien wieder, die materielle Fülle statt Vereinzelung implizieren und dadurch das ästhetische Moment der Verstrickung betonen. Die zunächst gesammelten und zusammengetragenen heterogenen Dinge werden in eine »produktive Unordnung« (Felixmüller 2018: 11) gebracht, dadurch stellen sich in den Arbeiten formalästhetisch überraschende Analogien her. Die miteinander kombinierten und arrangierten Dinge im Ausstellungsraum ergeben jeweils ein hybrides Ensemble, das durch die mannigfaltigen Assoziationsmöglichkeiten und Variationen einerseits durch seine Komplexität überfordert, andererseits zur Fokussierung einlädt und ein kritisches Denken in Bezug auf tradierte Dualismen initiiert.

Künstlerisches Ordnen im Sinne einer Ästhetik des Anthropozäns ist demnach von der Praktik des Verstrickens, Vernetzens, Verwebens und Kontaminierens bestimmt. So lenkt die *wunderkammernde* Praxis den Fokus auf kollektive, vernetzende, prozessuale und relational-strukturierte künstlerische Arbeitsweisen, die vor allem Kontaminationen sichtbar machen. Die dinglichen Verstrickungen, in denen das Ordnen im Sinne einer *anderen* Ordnung der Dinge (vgl. Foucault 2017) wahrnehmbar wird, implizieren die grundlegende Koexistenz menschlicher und nicht-menschlicher Spezies, die mit dem Wissen um das Anthropozän nicht länger als gegenüberstehend aufgefasst werden können, sondern als miteinander verwoben erscheinen. So besitzt die hybride Gestaltung von Wunderkammern das rezeptionsästhetische Potenzial, die Welt als kontaminiertes Konglomerat aus Kultur und Natur zu begreifen, ebenso wie es Horn für eine Ästhetik des Anthropozäns formuliert: »Denken im Bewusstsein des Anthropozäns muss [...] darauf zielen, menschliche Lebensformen und nicht-menschliches Sein als gemeinsamen Zusammenhang zu verstehen.« (Horn 2017: o. S.) Die ästhetische Form von Wunderkammern – als hybride Konstellation – ermöglicht es, eben jene terrestrische Immanenz, mit der es der Mensch im Anthropozän zu tun hat, bildlich darzustellen und die Welt in ihrer Komplexität als »Assoziierung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen« (Latour 1995: 11) sinnlich erfahrbar zu machen.

1.2.3 Skalierung zeigen

Neben dem Sammeln und Zeigen gehört auch das Inszenieren, Exponieren und Vermitteln – kurzum das Zeigen – zur Praxis des *wunderkammerns*. Dabei spielen Rahmen eine wichtige Rolle, die in unterschiedliche Modi des Zeigens involviert sind. Sie können vielfältige Formen annehmen – etwa Bilderrahmen, Vitrinen, Regale, visuelle Markierungen auf Boden oder Wand – aber auch als ideelle Eingrenzungen gedacht werden. In diesem Sinne konstituieren auch Kontexte Rahmen. Sie präsentieren demnach nicht nur, sondern *rahmen* das Gezeigte als zu Zeigendes maßgeblich und bestimmen seine Wahrnehmung mit. In *wunderkammernder* Praxis ist zu beobachten, dass institutionelle, historisch gewachsene Zeigepraktiken reflektiert werden und sowohl modern-museales Zeigen als auch vormodernes Zeigen aufgegriffen wird, das sich in frühneuzeitlichen Wunderkammern manifestierte. Mittels der De-Komposition von tradierten Rahmenformen werden neue Weisen des Zeigens für die Institution des Museums ausgelotet. Zentral ist dabei das bewusste Situieren im Sinne eines Aufzeigens von Macht- und Blickregimen und das ästhetische Rekurren des Zeigens auf die Geschichtlichkeit des jeweiligen musealen Orts, somit das Rückkoppeln der künstlerischen Auseinandersetzung an den je spezifischen (Zeige-)Kontext. Die Art des Zeigens wird dadurch auch in seiner historischen Entwicklung und Tradierung zum Thema gemacht. Rahmen tangieren zudem immer

auch das Problem der Skalierung in Bezug darauf, wie eng oder wie weit eine Grenze gezogen wird.

Wie können nahe und ferne Phänomene – etwa lokale und globale – miteinander in Bezug gesetzt werden? Welche Verbindungen bestehen zwischen mikro- und makrokosmischen Phänomenen? Diese Fragen werden mit dem Wissen um das Anthropozän komplexer und schwerer zu erfassen sein. Skalierung im Anthropozän zu denken, betrifft sowohl räumliche als auch zeitliche Dimensionen und eröffnet dadurch insbesondere Fragen nach Relationalität, Emergenz und Interdependenz. Skalen sind dabei nicht als statisch existierende Maßeinheiten zu denken, sondern sie existieren nur innerhalb eines relationalen Verhältnisses. Zentimeter, Meter und Kilometer stellen eine solche Skalenvarianz dar (vgl. Horn 2019b: 180). So treten Skalierungen erst in das Feld der Sichtbarkeit ein, wenn sie mit anderen Größenmaßstäben in Bezug gesetzt werden.⁷⁴ Für das Imaginieren dieses Sichtbarkeitsfelds ist die Unterscheidung der drei sog. ›Strata‹ hilfreich, die Horn differenziert:

»Stratum II ist alles, was in der gleichen Größenordnung wie eine Referenzgröße (beispielsweise der Mensch) angesiedelt und daher von dieser ansteuerbar oder beobachtbar ist; Stratum I ist alles, was signifikant kleiner und daher nicht mehr direkt greif- oder beobachtbar ist, Stratum III, was signifikant größer ist [...]. Nur im Stratum II – in der gleichen Größenordnung – können Akteure direkt mit Dingen interagieren oder diese wahrnehmen; die Mikro- und Makroebene – Stratum I und III – erfordern jeweils komplizierte epistemische Übersetzungen.« (Horn 2019b: 180)

Dementsprechend benennt Horn als dritte Herausforderung einer angemessenen Ästhetik des Anthropozäns – bezugnehmend auf die Überlegungen von Timothy Clark (vgl. Clark 2015) – den »clash of scales« (Horn 2019a: 126), das Aufeinandertreffen inkompatibler Größenmaßstäbe, die schwer darstellbar sind. Clark spricht auch von emergenten Skaleneffekten (vgl. Clark 2015: 75). Horn skizziert drei verschiedene Ebenen, innerhalb derer der »clash of scales« zu beobachten ist: Das »Aufeinanderprallen von Zeitskalen (kurze Menschenzeit vs. Tiefenzeit der Erdgeschichte, aber auch deep future), von Raumdimensionen (lokale Lebensformen vs. planetarische Veränderungen des Erdsystems) und der Anzahl von Handelnden (individuell ›harmlose‹ Praktiken vs. milliardenfache Multiplikation)« (Horn 2019a: 127). Das Anthropozän erfordert demnach das simultane Denken in verschiedenen Skalen, was in das Empfinden und Begreifen von Zeitlichkeit und Räumlichkeit eingreift. Das wird einerseits in Dipesh Chakrabartys Überlegungen seines Buchs *Anthropocene Time* (2018) ersichtlich, aber auch in Form des immer wieder auftauchenden

74 Zur Ästhetik der Skalierung in der Gegenwart vgl. auch Spoerhase 2020.

temporalen Begriffsrepertoires in den Diskursen um das Anthropozän: Erdzeitalter, Zeitskalen, Zeitwissen, Epochenmarker. Chakrabarty erkennt im Zusammendenken der human-historischen und der geologischen Zeit eine der großen Herausforderungen unserer Gegenwart, da das Wissen um das Anthropozän von Menschen verlangt, zwei Zeitskalen zugleich zu reflektieren, die grundlegend miteinander divergieren: »Earth history and world history respectively involve: the tens of millions of years that a geological epoch usually encompasses (the Holocene seems to have been a particularly short epoch if the Anthropocene thesis is right) versus the five hundred years at most that can be said to constitute the history of capitalism.« (Chakrabarty 2018: 6) Chakrabarty schlägt, in Anlehnung an die Thesen von Jan Zalasiewicz, vor, zwischen menschenzentriertem (*human-centered*) und planetenzentriertem (*planet-centered*) Denken zu unterscheiden sowie sich dieser Differenz kommunikativ bewusst zu sein. Denn dadurch, dass der Mensch zur geologischen Kraft geworden ist und beispielsweise den Gletscherschmelze-Zyklus beeinflussen kann, ist das Denken in größeren zeitlichen Maßstäben erforderlich. Diese übersteigen jedoch jedes politisch-affektive Empfinden (vgl. Chakrabarty 2018: 22). Hinzu kommt, dass individuelle Handlungen, die für sich genommen im planetarischen Maßstab keine Auswirkungen haben, in ihrer Addition tiefgreifende Transformationsprozesse anstoßen können.

Unter der Leitfrage »Ist die Zeit aus den Fugen geraten?« betrachtet auch Aleida Assmann die neue Zeitlichkeit im Anthropozän (vgl. Assmann 2013). Sie diagnostiziert die »Krise des modernen Zeitregimes« (Assmann 2013: 248), deren Beginn sie in den 1980er-Jahren verortet sieht und die andauerte, »bis sich um 2000 die Konturen einer neuen Zeitorientierung herausgebildet haben« (Assmann 2013: 246). Mit dem Eintreten in das Anthropozän ist eine neue Ordnung der Zeit verknüpft, mit der durch Ungewissheiten in Bezug auf die Zukunft eine vielgestaltige, kaum zu überblickende Gegenwart und eine omnipräsente Vergangenheit zusammenhängt, was die »westliche[] Modernisierungsgeschichte« (Assmann 2013: 246) zu einem Ende führe:

»Indem der westliche Geschichtsmythos des Fortschritts bzw. der linearen Systemdynamik, die unbeirrt zu immer größerer Ausdifferenzierung und Komplexität fortschreitet, nicht mehr als naturgegeben veranschlagt wird, wird diese temporale Ontologie als eine kulturelle Konstruktion mit einer spezifischen Geschichte erkennbar.« (Assmann 2013: 246)

Assmann akzentuiert dadurch jenes Phänomen, das Gumbrecht mit der »breiten Gegenwart« (Gumbrecht 2015: 132) in seiner gleichnamigen Publikation formuliert hat. Dort konstatiert er, so Assmann, dass sich die Gegenwart »zu einer diffusen Unordnung ohne jeglichen Wahrheits-, Erfahrungs- und Orientierungswert« (Assmann 2013: 248) entwickelt hat.

Das Problem der Skalierung zeigt sich, Horn folgend, jedoch nicht nur in einer zeitlichen, sondern andererseits auch in einer räumlichen Dimension.⁷⁵ Anna Loewhaupt Tsing spricht in diesem Zusammenhang von »Probleme[n] mit der Größenordnung« (Tsing 2018: 57). Sie bezeichnet Skalierung als »das Vermögen einer Sache, ihre Größenordnung stufenlos verändern zu können, ohne dass ihre Rahmenbedingungen davon tangiert würden« (Tsing 2018: 58). Ein Beispiel, das sie anführt, um das von ihr benannte Problem zu skizzieren, ist ein Unternehmen, das mittels einer Expansion seine Größenstruktur verändert. Mit der maximierenden Veränderung der Größenstruktur geht jedoch keine Veränderung der Organisationsstruktur einher: »Ein skalierbares Unternehmen etwa verändert seine Organisationsstruktur nicht, wenn es expandiert. Das ist nur möglich, wenn die Geschäftsbeziehungen keine umgestaltende Qualität besitzen oder das Geschäftsmodell verändern, sobald neue Beziehungen hinzukommen.« (Tsing 2018: 58) Ähnlich verhält es sich im Bereich der empirischen Forschung. Ein skalierbares Forschungsprojekt kann nur Daten berücksichtigen, »die bereits dem Forschungsrahmen entsprechen« (Tsing 2018: 58). So verlangt Skalierbarkeit, »dass Einzelelemente Unwägbarkeiten aufgrund von Begegnungen unberücksichtigt lassen; dies erlaubt eine reibungslose Expansion. Skalierbarkeit verbannt deshalb aber auch sinnvolle Diversität, das heißt, Diversität, die Veränderung bewirken könnte« (Tsing 2018: 58). Das bedeutet, verfolgt man diesen Gedanken weiter, dass nicht skalierbare Elemente aus dem Raster fallen und Skalierung nur in eine Richtung bzw. unter spezifischen Parametern funktioniert. Tsing plädiert in diesem Zusammenhang dafür, »den nicht skalierbaren Elementen mehr Aufmerksamkeit zu schenken« (Tsing 2018: 59) und die Perspektive durch diese zu diversifizieren. Mit dem Wegfall von nicht skalierbaren Elementen, die Tsing vor allem auch in der modernen Wissenschaft verortet sieht, wird die Skalierungsproblematik, die vor allem Verkürzung und Einseitigkeit bedeutet, offenkundig.

Die breite, undurchschaubare Gegenwart, die Problematik der Skalierung sowie die unterschiedlichen Zeitregime, die Chakrabarty benennt, zeigen sich auf eindrückliche Weise auch in den Arbeiten von Georges Adéagbo, Tod Williams und Billie Tsien, Amelie von Wulffen, Camille Henrot, Janet Laurence und Los Carpinteros durch die unterschiedlichsten Zeitlichkeiten und räumlichen Verweisstrukturen

75 In diesem Kontext betont Dipesh Chakrabarty die Notwendigkeit eines Rein- und Rauszoomens, um übergreifende Erdsystemprozesse in ihrem großen Ausmaß zu überblicken, wohingegen aber auch die kleinen, lokalen Phänomene Aufmerksamkeit benötigen: »But equally, you do not see the ›suffering‹ of the earth unless you zoom out to the much larger history of earth system processes (the intertwining of biology and geology on this planet) and see the pressures that human consumption and human numbers are putting on the distribution of life on this planet. Human history, unfortunately, has come to a point where we need to zoom both in and out.« (Chakrabarty 2016: 198)

der versammelten, angeordneten und gezeigten Dinge. So finden sich beispielsweise in der Arbeit von Laurence musealisierte Präparate von Meereslebewesen wieder, die in ihrer Historizität auf ihre vergangene Vitalität verweisen und auf die naturwissenschaftliche Praktik des Präparierens, die wiederum ihre eigene praxeologische Geschichte mitbringt und zugleich auf die Gegenwart in Form des sechsten Artensterbens hindeutet, das sich zurzeit ereignet.⁷⁶

Zeigen im Anthropozän bedeutet somit immer auch die Schwierigkeit und Komplexität von Skalierungen und die Übersetzungsprozesse der verschiedenen Strata zu vermitteln sowie die Schwierigkeit, die verschiedenen Größendimensionen miteinander zu vereinbaren. Ähnlich wie es frühneuzeitliche Sammler:innen mittels der Verweisstruktur von Mikro- und Makrokosmos versuchten, »[d]er Schöpferkraft Gottes als ›Welt im Kleinen‹ durch die Vielfalt heterogener Dinge nahekommen« (Laube 2011: 196), eröffnen künstlerische Wunderkammern heute eine vielschichtige historische Perspektive auf die komplexe Situiertheit gegenwärtiger (anthropozäner) Phänomene und machen das Eintreten in ein neues Zeitregime und die Problematik der Skalierbarkeit sinnlich erfahrbar.

76 Diese den Dingen implizite individuelle Zeitlichkeit lässt sich mit der Idee der »anwesenden Abwesenheit der Vergangenheit« (Landwehr 2016) in Verbindung bringen, die Achim Landwehr als »Chronoferenz« begrifflich fasst. »Chronoferenz« umschreibt nach Landwehr »diejenige Relationierung«, »mit der anwesende und abwesende Zeiten gekoppelt [sowie] Vergangenheiten und Zukünfte mit Gegenwarten verknüpft werden können« (Landwehr 2016: 28).

