

5. Die künstlerische Praxis des *wunderkammerns*

Die für die Analyse heuristisch getrennten Praktiken des Sammelns, Ordnen und Zeigens werden in diesem abschließenden Kapitel zusammengeführt, um das *wunderkammern* als Gegenwartsphänomen in der Kunst zu akzentuieren. Im Verlauf dieses Buchs wurde die *wunderkammernde* Praxis nicht nur diskursiv und analytisch anhand der Kunstwerke von Georges Adéagbo, Tod Williams und Billie Tsien, Amelie von Wulffen, Camille Henrot, Janet Laurence und Los Carpinteros konkretisiert, sondern auch die Frage nach der künstlerischen Motivation – dem *Warum* – des Rekurrierens auf historische Wunderkammern gestellt. Vormoderne Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken werden künstlerisch aufgegriffen, adaptiert, reproduziert, transformiert und aktualisiert und mit den massiven gesellschaftlichen, ökologischen und ökonomischen Veränderungen in Verbindung gebracht, die seit dem Jahr 2000 unter dem Begriff des Anthropozäns zusammengefasst werden. Oder anders gesagt: Es gibt ein konnektives Moment zwischen der Reaktivierung vormoderne Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken, wie sie in historischen Wunderkammern zu finden waren, und dem künstlerischen Wissen um eine hyperkomplexe Gegenwart im Anthropozän. Das *wunderkammern* knüpft damit an jene Praktiken an, die sich dezidiert von modernistischen Paradigmen unterscheiden. Diese wurden in den drei Hauptkapiteln anhand des modernen Archivs als Sammlungsform, in der sich Normativitäten statt Singularitäten akkumulieren (vgl. Kapitel 2.1.1), des Ideals der Reinheit, das sich exemplarisch angesichts der hierarchisierenden Narrative rund um abstrakte Kunst im 20. Jahrhundert offenbart (vgl. Kapitel 3.1.1) und der gläsernen Vitrine als paradigmatischem Zeigemodus der Moderne, der Kontexte auszublenden vermag und ein quasi-objektives und quasi-neutrales Zeigen von Dingen suggeriert, untersucht (vgl. Kapitel 4.1.1). Stattdessen ist einerseits die Fokussierung auf unerklärliche, exzentrische, eigentümliche und ambige Dinge sowie das Zelebrieren des Sammelns auf eine radikal subjektive Weise zu konstatieren (vgl. Kapitel 2.1.2). Andererseits ist das bewusste Vermengen von verschiedensten visuellen Kulturen, die sich innerhalb eines komplexen Netzwerks sowohl auf mikro- als auch makrokosmischer Ebene konkretisieren und sich gegenseitig kontaminieren, zu beobachten (vgl. Kapitel 3.1.2). Darüber hinaus wird in den untersuchten Arbeiten an Zeigetraditionen von Kunst angeknüpft, die sich in material

präsenen Zeigemöbeln – wie anhand des Kabinettschranks verdeutlicht wurde – entfalten. Diese entsprechen der Eigenschaft der Kontextsensibilität. Sie reflektieren den Ort des Ausstellens auf eine selbstsituierende Weise mit (vgl. Kapitel 4.1.2).

wunderkammerndes Sammeln | Terrestrisch-Werden

Um die verschiedenen Sammelpraktiken zu explizieren, die sich in den beiden Arbeiten *Lexplorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!* (2002/2004–2005) und *Wunderkammer* (2012) zeigen, wurden tradierte (moderne und vormoderne) Formen des Sammelns zunächst reflektiert, um zu veranschaulichen, auf welche historischen Sammelpraktiken die beiden Arbeiten rekurrieren. Herausgestellt wurde die Divergenz zwischen dem Archiv, als paradigmatischer Sammelform der Moderne, und dem Sammeln in frühneuzeitlichen Wunderkammern, was anhand unterschiedlicher Funktionsweisen exemplifiziert wurde (vgl. Kapitel 2.1.1 und Kapitel 2.1.2). Das Archiv ermöglichte vor allem die Legitimierung von Macht und die Konstruktion von (nationaler) Identität. Die Speicherung und Klassifizierung relevanter Informationen erfordert eine mediale Transformation in Schrift oder Bild, um diese langfristig abrufbar zu machen. In historischen Wunderkammern wurde dagegen das Unerklärliche, Exzentrische, Eigentümliche und Ambige gesammelt, was vor allem mit den individuellen Interessensgebieten, Vorlieben und Vorstellungen der sammelnden Person zusammenhing. Während die Archive durch eine Institution oder ein anonymes Kollektiv entstanden, sind die frühneuzeitlichen Sammlungen daher dezidiert nur mit einem Sammler oder einer Sammlerin assoziiert, auch wenn eine Reihe an Expert:innen und Händler:innen an der Zusammenstellung der Bestände beteiligt waren. Die Sammelpraktiken historischer Wunderkammern sind daher als radikal subjektiv zu beschreiben, während das archivische Sammeln in seiner historisch-institutionellen Logik vor allem anonymisiert erscheint. Der archivische Gedanke des Sammelns setzt sich auch in der Institution des Museums fort, in der lange Zeit der Prozess des Sammelns im Verborgenen ablief und Sammlungen so als ahistorische und atopografische Konstellationen erschienen. Dieser Vorstellung und Handhabung des Sammelns setzen Georges Adéagbo sowie Tod Williams und Billie Tsien ein selbstsituierendes und ortsreferentielles Sammeln entgegen. So steht in ihren Arbeiten das Sammeln von Singularitäten im Fokus.

Während die künstlerischen Positionen, die zur *archive art* oder *archival art* gezählt werden, wie anhand des Projekts *Interarchives* gezeigt wurde, in enger Bezugnahme zu archivischen Praktiken stehen, gestaltet sich die *wunderkammernde* Auseinandersetzung mit Sammelpraktiken des modernen Archivs auf latenter Weise. Kunstwerke der *archive art* oder *archival art* lösen sich im dezidierten Rückgriff auf archivische Praktiken von tradierten und mittlerweile vielfach kritisierten Denkmodellen und Wissensformen der Moderne, indem sie diese transformieren und

weiterdenken. Wohingegen sich der Emanzipationsprozess des modernen Archivs in *wunderkammernder* Praxis vor allem anhand des Rekurrerens auf die oben genannten subjektivistischen Formen frühneuzeitlichen Sammelns offenbart, wie sie in Wunderkammern zu finden waren. Somit lässt sich in *wunderkammernder* Praxis ein Anknüpfen an *andere* Sammelpraktiken beobachten, die sich gegenläufig zu archivistischen Sammelpraktiken des modernen Archivs gestalten. Das *wunderkammer*n ist somit an den Grenzen des Archivistischen anzusiedeln, als Praxis, die abseits von Wahrheitsansprüchen, Objektivität und Neutralität das Subjektive, Kontaminierte, Arbiträre, Exzentrische und Unsystematische fokussiert.

Künstlerisches Sammeln im Anthropozän bedeutet, der Komplexität von Welt und den Veränderungen, die in Dingen mitschwingen, eine Kontur zu geben. Es lässt sich zudem als Arbeit an Latenz begreifen, die nach Eva Horn eine Ästhetik des Anthropozäns erfordert. Künstler:innen versuchen nicht, das Unsichtbare, das den Dingen unterschwellig Mitschwingende, zu verbergen, sondern viel eher das Latente und das nicht Greifbare in seiner Ambivalenz zu markieren, Dinge in ihrer Vieldeutigkeit hervorzuheben und den Entzug der Wahrnehmbarkeit in seiner Komplexität ästhetisch wahrnehmbar zu machen. Sammeln, aus dieser Perspektive, geht somit immer auch mit einer Ambivalenz einher, die sowohl nachhaltiges Bewahren als auch konsumistische Akkumulation von Dingen umfasst. Dazu kommt, dass Dinge nicht nur lokale oder globale Implikationen in sich tragen. Sie sind in einem komplexen Netzwerk aus unterschiedlichen lokalen und globalen Konfigurationen verstrickt. Künstler:innen verbinden sich durch das Sammeln mit Dingen, erschließen sich mit ihrer Hilfe Räume und verweisen dadurch auf ihre Agentialität sowie ihr weltkonstituierendes Potenzial, was mit Bruno Latours Terrestrisch-Werden konkretisiert wurde.

***wunderkammer*ndes Ordnen | multimodales Kontaminieren**

Die Arbeiten *Ohne Titel* (2020) und *The Pale Fox* (2014–2015) adaptieren, transformieren und aktualisieren Ordnungsweisen frühneuzeitlicher Wunderkammern, indem sie an jene vormodernen, spielerisch kontaminierenden Vernetzungspraktiken der historischen Sammlungen anknüpfen. Um die Ordnungsweisen und die ihnen zugrunde liegenden Praktiken in den beiden Arbeiten herauszuarbeiten, wurden die verschiedenen historischen Dimensionen und Bedeutungen von Ordnungen reflektiert und anhand der Begriffe Reinheit und Unreinheit entfaltet. Während im Sinne Bruno Latours in der Moderne vor allem das Ideal der Reinheit vorherrschend war, was sich in unterschiedlichen ästhetischen, gesellschaftlichen und politischen Konfigurationen manifestierte, sind in frühneuzeitlichen Wunderkammern vor allem vielgestaltige Kontaminationen zu finden, die in der Logik der Moderne als ‚unrein‘ zu distinguieren sind. Der in der Logik der Moderne mit negativen Konnotationen assoziierte Begriff der Unreinheit wurde in diesem Buch positiv – im Sinne eines

Kontaminierens – umgedeutet und für die Beschreibung der vielgestaltigen medialen und materiellen Hybridisierungen mithilfe der Ansätze von Latour, Jacques Derrida und Anna Lowenhaupt Tsing fruchtbar gemacht. Die vielgestaltigen Bezüge der beiden Arbeiten *Ohne Titel* und *The Pale Fox* lassen sich in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der referenziellen Multimodalität in Verbindung bringen. Cecilia Maerike Carolin Preiß nutzt diesen vor allem in Bezug auf *Virtual Reality*-Installationen, um Bildwelten zu konturieren, die sich sowohl aus realen als auch alternativen und fiktiven Konnotationen speisen (vgl. Preiß 2021) und die sich auch mit *Mixed Realities* umschreiben lassen (vgl. Scorzin 2023). Die Überlagerung von unterschiedlichen Komponenten aus der Realwelt und der Fiktion sind auch in den beiden Arbeiten von Camille Henrot und Amelie von Wulffen zu finden: Hier werden tradierte Modelle – naturwissenschaftliche Theorien in der Arbeit Henrots oder tradierte kunsthistorische Kategorien in der Arbeit von Wulffens – mit alternativen und fiktiven Bildern und Narrativen anderer visueller Kulturen verknüpft.

Das *wunderkammernde* Ordnen unterläuft – im Sinne des multimodalen Kontaminierens – reinigende, dualistisch strukturierte Ordnungspraktiken der Moderne und knüpft an kontaminierende Ordnungspraktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern an, in denen noch keine strikte disziplinäre Trennung zu finden war. Die Wunderkammern von Henrot und von Wulffen, die als Netzwerke gedacht zwischen Ordnung und Unordnung changieren, erscheinen in ihrem Zusammenspiel aus heterogenen Dingen als durch und durch kontaminierte Ensembles. Entgegen eindeutiger und starrer modernistischer Klassifikationen sind individuelle Anordnungspraktiken der sammelnden Person leitend für die Ordnung der Dinge (vgl. Foucault 2017). Diese aus spielerischen Kontaminationen entstehende Ordnung von Welt macht die grundsätzliche Vernetzung und die koexistenziellen Verbindungen sinnlich erfahrbar, die Eva Horn, im Anschluss an Donna Haraways Begriff des *entanglements* (vgl. Haraway 2016: 13), als Herausforderung für eine Ästhetik und künstlerische Darstellung des Anthropozäns festhält (vgl. Horn 2019a: 126). Dabei nimmt vor allem das alternative, netzwerkartige Denken eine zentrale Rolle ein, um koexistenzielle, dezentrale, posthumanistische und postanthropozentrische Lebensformen miteinzubeziehen und die modernistisch-dichotome Grenze von Natur und Kultur dadurch zu hinterfragen. Die aufgegriffenen Referenzen gestalten sich mannigfaltig und stammen sowohl aus Bildwelten der Realität als auch der Fiktion. Ähnlich wie in frühneuzeitlichen Wunderkammern, in denen insbesondere auch fiktive Wesen und Erzählungen sowie unterschiedlichste Erklärungsmodelle von Welt nebeneinander existierten, stellt dieses fabulierende, spekulative und experimentelle Denken von Welt ein Gegenmodell zu modernistisch-rationalen Weltordnungen dar. Vor diesem Hintergrund ist auffällig, dass sich gegenwärtig Künstler:innen vor allem anderen Ordnungsmodellen zuwenden, in denen Dinge in einer vernetzenden Weise erscheinen. Diese relational und prozessual orientierten künstlerischen Ordnungen machen durch ihre *andere* Strukturierung

die Artifizialität von normativ konstruierten Ordnungsstrukturen, die dem Ideal der Reinheit folgen, sichtbar und bieten alternative Ordnungsmodelle an, die der Logik modernistischer Ordnungsweisen entgegenstehen und – multimodale – Kontaminationen fokussieren.

wunderkammerndes Zeigen | institutionsreflektierendes Situieren

Durch das in den Arbeiten *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* (2015–2016/2019) und *Helm/Helmet/Yelmo* (2014) zu beobachtende Interferieren von einerseits modern-musealer Zeigepraktiken, auf welche die gläserne allansichtige Vitrine in ihrer Symbolik, Medialität und Materialität verweist, und vormoderner Zeigepraktiken, wie sie in frühneuzeitlichen Wunderkammern zu finden waren, ist in ihnen eine neue, *wunderkammernde* Art des Zeigens auszumachen. Diese Art des Zeigens reflektiert die institutionellen Bedingungen des Museums, indem diese aufgegriffen werden, gleichzeitig aber auch an vormoderne Zeigemodi angeknüpft wird, um neue Potenziale musealen Zeigens künstlerisch auszuloten. Demzufolge materialisiert sich in *wunderkammernder* Praxis eine Interferenz vormoderner und modern-musealer Zeigepraktiken. Dieses künstlerische Reflektionsanliegen in Bezug auf das museale Zeigen wurde kunsthistorisch mit institutionskritischen Ansätzen der 1960er-, 1970er- und 1990er-Jahre in Verbindung gebracht. Während die künstlerischen Positionen, die historisch der Institutionskritik zugeordnet werden, vor allem eine Auseinandersetzung wählten, welche die Institution Museum und ihre Machtregime infrage stellt, funktioniert der Reflektionsprozess im Falle der *wunderkammernden* Praxis auf affirmativere Weise. Denn die Arbeiten von Georges Adéagbo und Los Carpinteros richten sich nicht dezidiert gegen die Institution des Museums und negieren kritisch seine gesellschaftliche Relevanz, sondern greifen viel eher die mit ihm verbundenen Präsentationsweisen auf und eröffnen mittels des Rekurses auf Zeigepraktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern neue Möglichkeiten musealer Selbstreflexion. Dazu nutzen sie die ›Infrastruktur‹ der isolierenden Situation des White Cube. In einer Dialektik aus Anwesenheit und Entzug entfremdet der White Cube als Medium der Übersetzung nicht nur, sondern steigert auch Präsenz.

Das mit dem Zeigen per se einhergehende Problem der Skalierung offenbart sich, Eva Horn zufolge, im Kontext des Anthropozäns in einer komplexen Weise, zum einen in einer zeitlichen Dimension, zum anderen in einer räumlichen. In beiden Fällen umschreibt die Skalierung das Aufeinandertreffen schwer zu vereinbarenden Größenmaßstäbe, die das Anthropozän mit sich bringt. Um die miteinander verflochtenen und teilweise als immens zu beschreibenden Phänomene der Gegenwart verstehen zu können, bedarf es einer doppelten Zoom-Bewegung, um Erscheinungen aus der Nähe, gleichzeitig aber auch aus der Ferne in Relation zu anderen Dingen, Phänomenen, Kontexten und Faktoren zu erfassen. Künstler-

sches Zeigen im Anthropozän bedeutet somit immer auch, die Kompliziertheit und Komplexität von Skalierungen zu veranschaulichen und die Inkommensurabilität von unterschiedlichen Größendimensionen zu visualisieren. Ähnlich wie es die frühneuzeitlichen Sammler:innen mittels der Verweisstruktur zwischen Mikro- und Makrokosmos intendierten, bezieht *wunderkammernde* Praxis verschiedene räumliche Rahmungen mit ein – etwa Zeigemöbel – und unterschiedliche Zeitlichkeiten, die die versammelten Dinge evozieren. Sowohl durch zeitliche als auch räumliche Komplexität wird die Schwierigkeit von Skalierbarkeit gegenwärtiger (anthropozäner) Phänomene augenscheinlich. Sie machen das Eintreten in ein neues Zeitregime sowie die Problematik der räumlichen und zeitlichen Skalierbarkeit sinnlich erfahrbar. Künstler:innen greifen demzufolge in ästhetisch-reflektierender Weise tradierte museale Zeigepraktiken auf und fusionieren diese mit dem ästhetischen Konzept frühneuzeitlicher Wunderkammern, um dadurch die Potenziale des Museums und seine multidimensionalen Verstrickungen produktiv auszuloten sowie die Herausforderung von Skalierung zu demonstrieren. Dazu nutzen sie die museale Infrastruktur, setzen sich mit den jeweiligen Sammlungsbeständen auseinander und eröffnen dadurch neue Perspektiven auf das Gezeigte. Diesen Zusammenhang von Künstler:innen initiierten Wunderkammer-Displays und der Reflexion musealen Zeigens stellen auch Areti Adamopoulou und Esther Solomon in ihrem Text *Artists-as-Curators in Museums. Observations on contemporary Wunderkammern* (2016) her. Den benannten künstlerischen Reflexionsprozess sehen sie vor allem durch einen musealen Paradigmenwechsel bedingt, in dem die Interpretationen von angestellten Kurator:innen in Museen an Relevanz verlieren und ihre Deutungs- und Interpretationsweise nur als eine von vielen möglichen Lesarten erscheint. Gerade diese Verschiebung eröffnet einen neuen Raum für persönliche, radikal subjektive Ansätze von Künstler:innen, die mit ihren kuratorischen Projekten neue Sichtweisen auf die ausgestellten Kunstwerke oder musealen Sammlungsbestände ermöglichen (vgl. Adamopoulou/Solomon 2016: 44; vgl. u.a. auch Keene 2006: 185–198; Macdonald 2003). Die künstlerischen Arbeitsweisen von Janet Laurence und Los Carpinteros können vor diesem Hintergrund in die von Monika Rieger so benannte Kategorie des *artist's choice* eingeordnet werden. Der Begriff des *artist's choice* bezieht sich vor allem auf die Auswahl der gezeigten Sammlungsdinge und der Entscheidung, wie diese präsentiert werden. In dieser anderen Art des Zeigens steckt ein reflexiver Kern: Wenn Künstler:innen in ihren kuratorischen Projekten etwa Dinge auswählen, die lange nicht gezeigt – »vergessen« – wurden, weisen sie damit auf diesen Umstand hin. Wählen sie eben jene Blockbuster-Arbeiten aus, die bereits lange Zeit für die Öffentlichkeit zugänglich waren, offenbaren sie die Wirkmacht musealer Kanonisierungstendenzen, die das asymmetrische Verhältnis von sichtbaren, in Museumsräumen ausgestellten und stets unsichtbaren, sich in Depots befindenden Kunstwerken aufzeigt. Dazu passen auch Wolfgang Ullrichs Thesen, die er in seinem Buch *Die Kunst nach dem Ende ihrer*

Autonomie (2022) aufstellt. Eben jenes im Titel seines Buchs benannte Ende autonomer Kunst bedeutet eine verstärkte Präsenz postautonomer Praktiken, die Kunst nach 200-jähriger Pause wieder in ökologische, ökonomische, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge stellt. Dieses einberufene Ende schlägt sich auch im Museum nieder, als der Institution, in der die »Idee autonomer Kunst lange Zeit ihre Vollendung« (Ullrich 2022: 112) fand. Gerade weil das Museum lange als der paradigmatische Ort für das Zeigen und Erfahren von autonomer Kunst war, zeigt sich der gegenwärtige Paradigmenwechsel in keiner anderen Institution so offenkundig wie hier (vgl. Ullrich 2022: 113). Denn vor allem in Kunstmuseen und ihren White Cubes war die Kunst befreit von anderen Funktionen (vgl. Ullrich 2022: 112). In Bezug auf die neuen Implikationen, die postautonome Kunst mit sich bringt, weist Ullrich darauf hin, dass »Museen nicht mehr, wie früher, um die besten Stücke, auch nicht mehr, wie heute, um die größten Besucherzahlen, sondern vor allem darum konkurrieren, wer soziale, zivilgesellschaftliche und ökologische Standards am besten zu erfüllen vermag« (Ullrich 2022: 121). Die von Ullrich benannte Ambivalenz, die damit einhergeht, betrifft das Agieren der Museen als Teil der »Wokeness-Avantgarde« (Ullrich 2022: 122), das mit ihrem historisch gewachsenen »Autonomie-Ideal und das damit verbundene Beharren auf Freiheitsprivilegien« (Ullrich 2022: 122) divergiert. Genau in dieser Gemengelage ist das Konzept *artist's choice* einzuordnen. Mit dem Rekurs auf frühneuzeitliche Wunderkammern werden somit institutionelle Zeigepraktiken des modernen Museums reflektiert und – im Sinne von Donna Haraways Idee des situierten Wissens – die Standpunktgebundenheit des Zeigens, somit seine Verbindung zu historischen Kontexten und dem jeweiligen Ort aufgezeigt.

wunderkammern

Das *wunderkammern* als künstlerische Praxis in zeitgenössischer Kunst aufzufassen, bedeutet den Rückbezug auf vormodernes Sammeln, Ordnen und Zeigen in Kunstwerken nicht nur als individuellen Ansatz zu begreifen, sondern ihn als kollektives Phänomen künstlerischer Arbeitsweise zu verstehen. Künstler:innen bieten mit dem Anknüpfen an Praktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern ein *anderes*, kontaminiertes und vernetztes Denken von Welt an, das vor allem von Kontextgebundenheit, Konnektivität und Situietheit geprägt ist und sich von »gereinigten«, dichotom strukturierten Sammel-, Ordnungs- und Zeigesystematiken, wie sie die europäische Moderne hervorbrachte, distanziert. Das vorliegende Buch bietet durch die Einführung des Begriffs und Verb-Neologismus *wunderkammern* und die mit ihm zusammenhängenden spezifischen Praktiken des Sammelns, Ordnen und Zeigens – dem *Terrestrisch-Werden*, dem *multimodalen Kontaminieren* und dem *institutionsreflektierenden Situieren* – ein Analysemodell an, welches das in künstlerischen Arbeiten zu findende Anknüpfen an historische Wunderkammern beschreibbar macht

und damit theoretisch entfaltet. Die Präsenz des *wunderkammerns* wird in der Gegenwartskunst dabei als Reaktion auf den Umgang mit jenen komplexen Phänomenen der Gegenwart gedeutet, die mit dem Begriff des Anthropozäns konturiert werden. Die ästhetische Form der Wunderkammer vermag, die Herausforderungen in Bezug auf die Wahrnehmung des Anthropozäns – Latenz, Verstrickung, Skalierbarkeit – auf besondere Weise zu vermitteln. So ist es kein Zufall, dass Künstler:innen heute wieder vormoderne Praktiken des Sammelns, Ordnen und Zeigens aufgreifen. Sie ermöglichen den Künstler:innen, die vom Anthropozän modellierte, schwer zu greifende Gegenwart mit ihren vielgestaltigen und undurchdringbaren Wechselbeziehungen, Prozessen und Korrelationen in ihren Arbeiten darzustellen und zu verhandeln. Zeitgenössische Wunderkammern und die ihnen immanenten Rückbezüge auf vormoderne Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken beantworten damit die Frage nach möglichen Darstellungsweisen des Anthropozäns und machen diese selbst zum Thema. Indem zeitgenössische Wunderkammern *Latenz sammelnd* explizieren, *Verstrickung ordnend* darstellen und *Skalierung zeigend* wahrnehmbar machen, ermöglichen sie, den Herausforderungen in Bezug auf die Darstellbarkeit des Anthropozäns – im Sinne Eva Horns – künstlerisch zu begegnen. Mit jenen, der Kunst inhärenten Potenzialen – vor allem dem sinnlichen Erfahren – vermögen sie mit der künstlerischen Praxis des *wunderkammerns* Latenz, Verstrickung und Skalierung abzubilden und tragen auf diesem Wege zur Konturierung und zum Verständnis des Anthropozäns bei.