

3. Ordnen

»Die Welt braucht keine Kategorien. Wir Menschen sind es, die sie brauchen. Wir konstruieren Kategorien, um uns durch diese komplexe, widersprüchliche Welt zu navigieren, um sie irgendwie zu begreifen und uns über sie zu verständigen. [...] Wann aber werden die Kategorien, die wir konstruieren, um die Welt zu begreifen, zu Käfigen?«¹
(Kübra Gümüşay, 2020)

In diesem 3. Kapitel wird das Ordnen (*Wie*) in den Blick genommen und die Formierung der Dinge als Ensemble und ihre Beziehung zueinander reflektiert.

Ordnen bedeutet im alltäglichen Sprachgebrauch, Dinge in eine bestimmte Clusterung, eine neue Reihenfolge oder einen systematisierten Zustand zu bringen.² Ordnungen spiegeln nicht nur Denkmuster wider, sondern prägen maßgeblich das Zusammenleben von unterschiedlichen Akteuren und strukturieren den Alltag dadurch entscheidend mit, wodurch sie ubiquitär erscheinen. Ordnungen können aber auch machtvoll Konstruktionen – etwa in institutionellen Kontexten – sein, die über Ein- und Ausschluss bestimmen und unterschiedliche politische Strategien und Ziele verfolgen sowie Aufschluss über Vorstellungen von Welt geben. Um diese Ordnungsstrategien begreifbar zu machen, werden in diesem Kapitel Ordnungspraktiken in ihrer historischen Dimension beleuchtet. Dadurch wird eruiert, worauf die *wunderkammernde* Praxis rekurriert und welche ordnenden Strategien sie unterlaufen bzw. an welche sie nicht anknüpfen. Zentral ist dabei das Untersuchen der Ordnungspraktiken in frühneuzeitlichen Wunderkammern, die im Zuge der Aufklärung an Präsenz verloren und durch moderne (gereinigte) Systematisierungen überlagert wurden, was Maria L. Felixmüller wie

1 Gümüşay 2020: 133–134.

2 Vgl. »ordnen«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/ordnen> (Zugriff: 15.06.2024).

folgt pointiert: »Während in der Renaissance die Wunderkammer als produktive Unordnung angelegt wurden und sich großer Popularität erfreuten, wurden sie mit dem fortschreitenden Rationalismus als unwissenschaftlich und chaotisch verurteilt.« (Felixmüller 2018: 42) Der sich neu etablierende »Ordnungswille ist Ausdruck des rationalistischen Dranges, der Welt habhaft zu werden, indem man sie gemäß allgemein gültiger Regeln ordnet und sie sich so klar und deutlich gegenüberstellt.« (Wall 2006: 53)

Obwohl die spezifischen ordnenden Praktiken der frühneuzeitlichen Wunderkammern im Zuge der Aufklärung an Sichtbarkeit verloren, waren sie weiterhin existent. Sie büßten lediglich an öffentlicher Relevanz ein, worauf Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl verweisen: Die Wunderkammern existierten auf eine exzentrische Weise weiter und »entwickeln komplexe Spielarten des Weiter- und Nachlebens« (Assmann/Gomille/Rippl 1998: 8–9). Die sich im Zuge der Moderne formierenden Institutionen – Museum, Bibliothek und Archiv – und ihre neuen (reinigenden) Ordnungspraktiken gewannen an Präsenz und erlangten dadurch einen normativen Status. Damit hängt zusammen, »daß [sic!] Wissensrelevantes sich verschiebt, daß [sic!] es neben der offiziellen Kultur und den von ihr institutionalisierten Formen der Wissensspeicherung alternative Weisen der Organisation, Erweiterung und Verlagerung im Wissenshaushalt einer Gesellschaft gibt« (Assmann/Gomille/Rippl 1998: 9), wozu die Wunderkammern in der Moderne zählten.³ In diesem Kontext weist Sarah Wagner, entgegen der weitverbreiteten Annahme in der Forschungsliteratur einer kompletten Auflösung von Wunderkammern im Zuge der Aufklärung, ihre Musealisierung im 19. Jahrhundert nach, was sie anhand der Kunst- und Wunderkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras und im Belvedere Museum Wien (1814–1880/1891), der Kurfürstlichen Kunstkammer im Königlichen Historischen Museum Dresden (1876/77–1939), der Kunstkammer im Benediktinerstift Kremsmünster (1850–1962), der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer im Neuen Museum Berlin (1855–1878) und der Großherzoglichen Kunstkammer im Karlsruher Schloss (1879–1918) belegt (vgl. Wagner 2023: 21–47).

Im Sinne Bruno Latours paradigmatischer Feststellung »Wir sind nie modern gewesen« (Latour 1995) werden im Folgenden moderne Ordnungen als »gereinigte« und vormoderne Ordnungen als »ungereinigte« Dingversammlungen aufgefasst und heuristisch gegenübergestellt. Werden diese beiden Ordnungsweisen also kontrastiert, so geschieht dies nur in einer heuristischen Trennung, um die jeweiligen spezifischen Ausformungen des Ordners konturieren und verstehen zu können. Dies in Bezug auf die beiden Arbeiten *Ohne Titel* von Amelie von Wulffen und *The Pale Fox* von Camille Henrot zu betrachten, eröffnet die Frage, warum gerade hier ein Bezug auf eben jene »ungereinigten« Ordnungspraktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern zu finden ist und in welcher Form dieser für die Gegenwart

3 Zur Verwendung des Moderne-Begriffs vgl. Anm. 20 in Kapitel 1.

ausgestaltet wird. Latour verteidigt in seinem 1991 erschienenen Text *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* die grundsätzliche Verstrickung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, die in der Moderne voneinander separiert wurden. Diese mündete in der dualistischen Trennung von Natur und Kultur, was das moderne Denken maßgeblich konstituierte. Diesen separierenden Impetus, den Latour den sog. Modernen attestiert, fasst er auch als »Reinigungsarbeit«⁴ auf. Folglich lassen sich alle hybridisierenden, amalgamierenden und vermischenden Tendenzen von »natürlichen« und »künstlichen« Sphären als Verunreinigung verstehen. Gereinigte Sphären existieren nur vordergründig, während sich hintergründig ständig neue Hybride produzieren, die Latour als »Quasiobjekte« (Latour 1995: 71) bezeichnet – Entitäten, die sowohl von »kulturellen« als auch »natürlichen« Komponenten durchdrungen sind. Das Streben der Modernen nach Reinigung verhält sich dem gegenüber nicht kongruent. Indem sie hermetisch geschlossene, ontologische Zonierungen vornehmen, versuchen sie, künstliche dualistische Ordnungsstrukturen einzuführen, die jedoch nur durch permanente Reinigungsarbeit aufrechterhalten werden können. Dadurch werden vormoderne von modernen Ordnungsstrategien differenziert: »Die Modernen unterscheiden sich von den Vormodernen nur durch ihre Weigerung, die Quasiobjekte als solche zu denken. Hybriden stellen für sie etwas Schreckliches dar, das es um jeden Preis zu vermeiden gilt – durch unentwegte und sogar manische Reinigung.« (Latour 1995: 150) Die Anerkennung jener Hybriden ist somit die entscheidende Differenz zwischen Moderne und Vormoderne, die Latour konstatiert, »während die Modernen so tun, als würde die Vermischung durch Trennung bewältigt, sieht sowohl die Vormoderne als auch die Nichtmoderne der permanenten Vermischung ins Auge« (Schroer 2016: 365). Dieser distinguierende Impetus von vormodernen (ungereinigten) Zuständen ist dabei auch maßgeblich als konstituierendes Moment der Moderne aufzufassen, wie Markus Schroer pointiert:

»Für Latour besteht die Moderne im Wesentlichen aus ihren Unterscheidungen. Die Moderne unterscheidet zwischen Gesellschaft und Natur, Gesellschaft und Technik, Subjekt und Objekt, Geist und Ding, Fakt und Glauben, als ob es sich dabei um überschneidungsfrei existierende Paralleluniversen handeln würde. Vor allem unterscheidet sie sich selbst von einem Zustand, den sie als Vormoderne konzipiert. Das Selbstverständnis und die Selbstbeschreibungen der Moderne basieren vor allem auf dem stets betonten Unterschied gegenüber vormodernen Gesellschaften. Und in der Tat haben alle klassischen Modernisierungstheorien den Übergang von der einfachen, unzivilisierten und vormodernen Gesellschaft zum Thema.« (Schroer 2016: 365)

4 Zum Begriff der Reinigungsarbeit vgl. auch Ghanbari/Hahn 2013.

Was hat Latours These jedoch mit dem Phänomen Wunderkammer in der Gegenwart zu tun? Die Anordnung der Dinge in frühneuzeitlichen Wunderkammern war maßgeblich durch hybride Phänomene geprägt. In ihnen gab es zum einen keine der reinigenden Logik der Moderne folgende Trennung in verschiedene Disziplinen (Naturwissenschaft, Kunst und Kultur, Technik, Ethnologie), welche auf verschiedene Räume, im Sinne von Spezialmuseen, aufgeteilt waren. Sie stellten somit aus heutiger Perspektive ein interdisziplinäres Ensemble aus unterschiedlichsten Dingen dar. So erfüllten die Wunderkammern »jene Forderung nach ›Interdisziplinarität‹, die ein Motto, vielleicht auch Fetisch geworden ist« (Bredekamp 2015b: 55). Zum anderen waren dualistische und distinktive Segregationen zwischen Hoch- und Massenkultur sowie die Hierarchisierung verschiedener Kunstgattungen und visueller Kulturen in ihnen noch nicht zu finden, was erst die Moderne mittels reinigender Praktiken etablierte. Die Dinge wurden durch die räumliche Nähe innerhalb der historischen Wunderkammern in ein komplexes, heterogenes Netzwerk gebracht. Sie entsprechen aus der Sicht einer reinigenden Logik der Moderne somit einer verunreinigten und kontaminierten Form der Ordnung, die Zygmunt Bauman wie folgt charakterisiert: »Entsprechungen für das ›Andere der Ordnung‹ sind: undefinierbarkeit, inkohärenz, widersinnigkeit, unvereinbarkeit, unlogik, irrationalität, mehrdeutigkeit, verwirrung, unentscheidbarkeit, ambivalenz.« (Bauman 2005: 20) Die kontaminierte Ordnung der Dinge ist, im Sinne Latours, jedoch nur in der Logik der Moderne als ein *anderes* Ordnen aufzufassen. Sie ist dementsgegen vielmehr als Urzustand, als grundlegende Strukturierung von Welt zu verstehen. Dieses Wissen um die grundsätzliche Logik der Verstrickung und Verunreinigung geht auch mit dem Bewusstsein um das Anthropozän einher, wie Eva Horn in der zusammen mit Hannes Bergthaller verfassten Publikation *Anthropozän zur Einführung* (2019) herausstellt und »als Struktur eines neuen Bewusstseins von Ko-Existenz und Immanenz« (Horn 2019a: 126) bezeichnet (vgl. Kapitel 1.2.2).

Das Plädoyer für Reinheit, aus dem klar voneinander separierte Ordnungsfelder resultieren, entspringt somit einem menschengemachten, extrinsischen Konstrukt der Moderne, das sich mit der Zeit naturalisierte und sich als normative Denkweise etablierte. Das Streben nach Reinheit im Verständnis der Modernen ist, Latour folgend, demnach mit einem ewigen Scheitern verbunden, da sich materielle Reinheit etwa in Bezug auf Rasse, Fähigkeiten, Sexualität oder Krankheit nur theoretisch herstellen lässt. Latour fasst dieses Paradox prägnant in folgender Formel zusammen: »Je weniger die Modernen sich für gemischt halten, desto mehr vermischen sie.« (Latour 1995: 60) In der Realität erweist sich das Ideal der Reinheit als disparat insofern, als dass miteinander verbundene Entitäten in eine künstliche Dualität gebracht werden, die der strukturellen Ausgangssituation – der grundsätzlichen Kontamination von Welt – widerspricht. Die benannten, zutiefst kontaminierten Bereiche sind stets von heterogenen Faktoren und Akteuren verunreinigt und unterlaufen das modernistische Ideal der Reinheit (vgl. Shotwell 2016: 4). Die Welt ist somit eine

durch und durch kontaminierte und polyfokal strukturierte Entität, die in ihrer Verstricktheit anerkannt werden sollte, was Alexis Shotwell mit »constitutive impurity« (Shotwell 2016: 1) begrifflich konturiert. Gegen Reinheit zu argumentieren bedeutet also vor allem auch, die Komplexität von Welt und ihre grundsätzliche kontaminierte Existenzweise anzuerkennen:

»Being against purity means that there is no primordial state we might wish to get back to, no Eden we have desecrated, no pretoxic body we might uncover through enough chia seeds and kombucha. There is no preracial state we could access, erasing histories of slavery, forced labor on railroads, colonialism, genocide, and their concomitant responsibilities and requirements. There is no food we can eat, clothing we can buy, or energy we can use without deepening our ties to complex webs of suffering. So, what happens if we start from there?« (Shotwell 2016: 4–5)

Reinheit und Unreinheit sind damit zentrale Kategorien, um historische Ordnungsweisen und ihre zugrunde liegenden Praktiken erfassen zu können. Der in der Moderne mit negativen Konnotationen behaftete Begriff der Unreinheit wird im Folgenden zunächst in seiner historischen Dimension und Bedeutung reflektiert.

Die sich in den Wunderkammern materialisierenden Ordnungspraktiken, in denen »alles mit allem« in Beziehung gesetzt wurde, galten im Zuge der Aufklärung als unreine Phänomene. Diese negativen Implikationen, die mit dem Unreinen einhergingen und als Distinktionsmoment fungierten, legitimierten die Reinigung jeglicher als unrein konstruierter gesellschaftlicher, kultureller und wissenschaftlicher Bereiche. So erschienen auch die Ordnungspraktiken, die sich in frühneuzeitlichen Wunderkammern in spielerischer Weise materialisierten, im Zuge der umfassenden Modernisierungstendenzen als veraltet, dilettantisch und ungeordnet. Diese historisch tradierten Reinigungskonzepte der Moderne, die etwa mit dem Entstehen der ersten Spezialmuseen an Präsenz gewannen, werden im Folgenden anhand der Kunstgeschichte der abstrakten Kunst beleuchtet, welche das Ideal der Reinheit exemplarisch für den Bereich der Kunst vorführt. Die sich vor allem in Künstlermanifesten und deren Rückbindungen an philosophische Konzepte stilisierende Relation von Immaterialität und Reinheit konstituierte sich durch die westlichen, männlich dominierten Diskurse rund um abstrakte Kunst. Diese sich in ihnen formierende, konstruierte und distinguierende Opposition degradierte ästhetische Qualitäten wie materiale Präsenz und Ornamentik als mindere künstlerische Ausdrucksformen, die vor allem mit dem Weiblichen konnotiert wurden (vgl. u.a. Schade 2009; Schade 2008; Auther 2008; Schade 1992), wodurch sich die Hierarchisierung von Reinheit und Unreinheit für den Bereich der abstrakten Kunst stabilisierte.

Der Begriff der Unreinheit, der sich in der Denkfigur der Kontamination wiederfindet, wird gegenüber seiner negativen Lesart – in der Logik der Moderne – im Folgenden als grundsätzlich positiv besetzter Begriff verstanden und produktiv genutzt, im Sinne einer emanzipatorischen Aneignung und Umdeutung seines modernistischen Verständnisses. Dieses affirmative und positiv besetzte Verständnis von Kontamination schließt einerseits historisch an die französische Dekonstruktion an, konkret an die Ansätze von Jacques Derrida, der etwa mit seinem Begriff der *différance* die grundsätzliche Kontamination von Bedeutungen konturierte. Sein Neologismus, den er am 27. Januar 1968 in einem Vortrag mit dem Titel *La différence* an der Société française de philosophie einführte, geht aus der Verbindung von *différence* und *différant* hervor und zeigt die Differenz zwischen schriftlicher und mündlicher Sprache an. Während das »a« von *différance* in der mündlichen Aussprache nicht bemerkbar ist, wird es im geschriebenen Wort offenkundig. Mittels seiner Grammatologie – der Wissenschaft der Schrift – distanzierte sich Derrida damit vom abendländischen Logozentrismus, den er in den Theorien von Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss oder Jean-Jacques Rousseau manifestiert sah (vgl. Derrida 1974). Jenen Huldigungen des gesprochenen Worts, die er im abendländischen Logozentrismus beobachtet, begegnete er mit der Fokuslegung auf die Schrift und die Materialität der Zeichen. Die geschriebenen Buchstaben erhebt er damit über die mündliche Sprache. Zudem distanzierte er sich von der klaren Trennung zwischen Form und Inhalt, die tradierten Zeichentheorien – etwa jener von Saussure – zugrunde liegt, indem sie Sprache in zwei Bereiche separieren, jenen der Laute und jenen der Bedeutungen: Das Bezeichnende (Signifikant), das gesprochene Wort »Baum«, steht in diesem Verständnis dem Bezeichneten (Signifikat) gegenüber, der Imagination des Gegenstands »Baum«. ⁵ Während der abendländische Logozentrismus also von der Existenz feststehender, durch »eine außersystemische PRÄSENZ oder einen außersystemischen Ursprung gesicherter BEDEUTUNGEN« ausging, »impliziert die *différance* eine permanente Aufschiebung der Bedeutung« (Hawthorn 1994: 59). Nach Derridas Auffassung sind Bedeutungen demzufolge immer variabel, sie werden durch die Differenz anderer Bedeutungen bestimmt und durch diese erst hervorgebracht. So gibt es für Derrida keinen Begriff und keine Idee, die vollkommen rein ist, denn ein Begriff kontaminiert und infiziert immer und notwendigerweise den anderen (vgl. Lawlor 2021: o. S.). Bedeutungen stehen somit in einem relationalen Verhältnis zu anderen Bedeutungen und Kontexten und können niemals statisch und essentialistisch gedacht werden, sie sind daher prozessual und als grundsätzlich kontaminiert aufzufassen (vgl. Mitchell 2017: 41). Andererseits entfalten sich kontaminierende Denkweisen in Latours Schriften, wenn

5 Diese dualistische Differenzierung entspricht einer Reihe anderer Dissoziationen, die das metaphysische Verständnis eröffnet, etwa die Trennung von Körper und Geist oder Natur und Kultur.

er von eben jenen Verunreinigungen spricht, gegen die sich die Modernen wendeten, und Begriffe wie Quasi-Objekte oder Hybriden ins Spiel bringt (vgl. Roßler 2008). Zudem wird im Folgenden die Verwendung des Begriffs der Kontamination bei Anna Lowenhaupt Tsing konsultiert, die in der Untersuchung des ökologischen und ökonomischen Beziehungsgeflechts, das sich rund um den Matsutake-Pilz aufspannt, »kontaminierte Diversität« als Folge von Kollaboration beschreibt und – wie Latour – für die Anerkennung einer grundlegenden Kontamination und Verstrickung von Entitäten und Welt plädiert (vgl. Tsing 2018: 54).

Das Kontaminieren prägt das *wunderkammern* maßgeblich. In den beiden Untersuchungen der Arbeiten von Henrot und von Wulffen ermöglicht das Kontaminieren die gegenseitigen Durchdringungen, Interferenzen und Verstrickungen der in den Arbeiten zu findenden heterogenen Dinge beschreibbar zu machen und dadurch ihren Bezug auf frühneuzeitliche Wunderkammern herzustellen. Mittels des historischen Ordnungstypus' der Wunderkammer wurden materielle, formalästhetische und inhaltliche Kontaminationen auf spielerische Weise zelebriert und die Vernetzung der Dinge durch ihr räumliches Ins-Bezug-Setzen erfahrbar gemacht. Diese radikale Verstrickung und Kontamination der Dinge ist auch den beiden untersuchten Arbeiten – *Ohne Titel* und *The Pale Fox* – inhärent, in denen heterogene Dingwelten und unterschiedlichste Bezüge zu visuellen Kulturen miteinander verwoben werden. Um die spezifischen künstlerischen Praktiken des Ordnen von Henrot und von Wulffen zu konkretisieren, ist es für die folgende Untersuchung daher essentiell, die den beiden Arbeiten zugrunde liegenden Ordnungsstrategien zu untersuchen (vgl. Kapitel 3.2 und Kapitel 3.3), um das spezifisch *wunderkammernde* in ihnen herauszuarbeiten, das ich als multimodales Kontaminieren bezeichne (vgl. Kapitel 3.4). Im Sinne eines gegenseitigen Durchdringens und Interferierens werden lange als getrennt voneinander angeordnete Bereiche der Moderne – Kultur und Natur, Bildende Kunst und Angewandte Kunst, wissenschaftliche Welterklärungsmodelle und mythologische Welterklärungsmodelle, die Grenzziehung von europäisch und außereuropäisch – in von Wulfens *Ohne Titel* und Henrots *The Pale Fox* miteinander verstrickt und dadurch dehierarchisiert, wodurch es zu einer Implosion und Aufhebung dualistischer modernistischer Hierarchisierungen kommt.

Der Bezug zum historischen Ordnungstypus der Wunderkammer gestaltet sich in den beiden Arbeiten *Ohne Titel* und *The Pale Fox* einerseits formalästhetisch, andererseits explizit durch die ausstellende Institution und die Rezeption in Ausstellungsbesprechungen. So wird im Begleittext der Ausstellung des KW Institute for Contemporary Art, wo von Wulfens *Ohne Titel* vom 17.03.–24.05.2021 zu sehen war, die Arbeit als »dramatische Wunderkammer« (KW Institute for Contemporary Art 2021: o. S.) angekündigt und so ein Zusammenhang zu den frühneuzeitlichen Wunderkammern hergestellt. Eine ähnliche Formulierung ist auch im Ausstellungstext der Galerie Meyer Kainer zu lesen, in der *Ohne Titel* vom 08.04.–21.05.2022 ausgestellt war. Dort wurde sie ebenfalls – mit einer adjektivischen Zuspitzung – als eine

»traumatische Wunderkammer«⁶ angekündigt. Auch Henrots Arbeit, die bereits in verschiedenen Ausstellungskontexten ausgestellt wurde, wird in Ausstellungskritiken und -besprechungen als »Wunderkammer« bezeichnet (vgl. Richter 2015: o. S.; Vance 2015: o. S.).

Bevor die beiden Kunstwerke jedoch im Fokus stehen, wird das Ordnen in künstlerischer Praxis, im Sinne einer Ästhetik des Vernetzens, im folgenden Unterkapitel untersucht. Das *wunderkammern* wird damit eben jenem Bereich künstlerischer Auseinandersetzung zugeordnet, der sich mit komplexen Kontaminationen von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren auseinandersetzt und die vielgestaltigen Verstrickungen von Welt räumlich und bildlich erfahrbar macht. Dieses komplexe Verstricken wird im Folgenden entgegen dem Verständnis der Modernen, nicht als reinigendes, sondern vielmehr als ein kontaminierendes Ordnen gedacht.

3.1 Ästhetik des Vernetzens | Ordnen in künstlerischer Praxis

Im Folgenden wird Ordnen in künstlerischer Praxis reflektiert, das sich in der Gegenwartskunst vor allem auch an vernetzenden und kontaminierenden Denkweisen von Welt orientiert. Um zu zeigen, dass Ordnungen gemachte Gebilde sind und Dingen somit nicht als grundsätzliches Prinzip inhärent sind, greift Michel Foucault in seinem Text *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (1971) die »chinesische Enzyklopädie« des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges auf und zitiert folgende Aufzählung von Dingen:

»Dieser Text zitiert »eine gewisse chinesische Enzyklopädie«, in der es heißt, daß [sic!] »die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchscheine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.« (Foucault 2017: 17)

Borges bringt hier verschiedenste Wesen aus Realität und Fiktion zusammen, die den internalisierten modern-westlichen Ordnungstaxonomien widersprechen und dadurch »alle Vertrautheiten unseres Denkens« (Foucault 2017: 17) unterlaufen. Diese »plötzliche Nachbarschaft beziehungsloser Dinge« (Foucault 2017: 18) steht diametral den westlich-modernistischen Ordnungstaxonomien entgegen, die sich mit dem Beginn der Aufklärung und der Epochenschwelle um 1800 etablierten. Neben

6 Vgl. Begleittext zur Ausstellung in der Galerie Meyer Kainer (08.04.–21.05.2022): <https://meyerkainer.com/exhibition/amelie-von-wulffen-main-gallery/> (Zugriff: 25.03.2024).

tiefgreifenden Paradigmenwechseln in gesellschaftlichen und industriellen Kontexten befördern die sich formierenden Naturwissenschaften andere Ordnungssystematiken, die unter anderem aufbauend auf dem Klassifizierungssystem von Carl von Linné und seiner *Systema Naturae* die Klassifikation von Lebewesen in Stufen vornimmt (Reich, Klasse, Ordnung, Gattung, Art und Varietät). Foucault merkt in diesem Zusammenhang an, dass in Bezug auf Borges' Ordnung nicht nur die Tatsache des ungewohnten Nebeneinanders von Fabelwesen und Lebewesen das zentrale Irritationsmoment darstellt, »sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinander-treten« (Foucault 2017: 19). Denn die von Borges genannten Tiere »könnten sich nie treffen, außer in der immateriellen Stimme, die ihre Aufzählung vollzieht« (Foucault 2017: 19).

Durch das *andere* in Beziehung setzen von Dingen wird die »Zufällig-, aber nicht Willkürlichkeit« (Bublitz 2003: 45) von Ordnungsweisen offengelegt, wodurch ihr Gemachtsein als eine mögliche Konstruktion von vielen greifbar wird. Vor dem Hintergrund von Borges *anderer* Ordnung der Dinge werden universell erscheinende Ordnungsstrukturen so in ein anderes Licht gerückt und erweisen sich »als kontingentes Ergebnis von historischen Ereignissen, Verschiebungen und Transformationen; sie entstehen durch das Zusammentreffen zufälliger Ereignisse im Laufe einer ungewissen Geschichte« (Bublitz 2003: 45–46). Dadurch, dass Foucault die Ordnung der Dinge historisiert, erscheint sie nicht von konkreten Subjekten zu einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit gemacht und erdacht, sondern als grundlegendere historische Denkstruktur, die einen größeren zeitlichen Rahmen umspannt und als unbewusste Entität das Denken und Ordnen der Subjekte mitbestimmt. Diese historische Tiefenstruktur beschreibt Foucault mit dem Begriff des »historische[n] Apriori« (Foucault 2017: 204), der als unbewusstes Wissen Subjekte und Diskurse zentral beeinflusst. Dieser latent immer mitschwingende »historische Apriori« prägt die Beziehung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren maßgeblich, woraus auch die spezifischen Ordnungsstrukturen der jeweiligen Zeit resultieren (vgl. Foucault 2017: 23–24). Die Ordnung der Dinge konstituiert sich bei Foucault somit als »kontingente[] (An-)Ordnung der Zeichen in einer Kultur, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort« (Bublitz 2003: 45).

Der Begriff des *Epistems* dient Foucault in diesem Zusammenhang dazu, das sich in übergeordneten kulturellen Codes materialisierende spezifische Wissen sprachlich zu fassen. Während Foucault in *Die Ordnung der Dinge* noch von einer kollektiv-unbewussten Macht des Wissens ausgeht, die metastrukturell strukturiert ist, wird in seinem drei Jahre später erschienenen Text *Die Archäologie des Wissens* (1973) diese durch das Denken in Diskursen ersetzt, wodurch die »Heterogenität von Kulturmustern« (Bublitz 2003: 48) in den Fokus gerückt und strukturell konturiert wird. So formiert sich Wissen nicht mehr mittels übergeordneter und universeller Episteme, sondern wird durch verschiedene Diskurse bestimmt, die Foucault »als be-

stimmten Regeln gehorchende Praktiken« (Foucault 2018: 198) auffasst. Ordnungen konstituieren sich vor diesem Hintergrund als unbewusstes Resultat vielgestaltiger diskursiver Praktiken. In diesem Kontext spielt auch die relationale Abhängigkeit zwischen Praktiken und Diskurs eine zentrale Rolle, die Judith Butler in Bezug auf Foucault wie folgt erklärt:

»Diskurs« ist nicht bloß gesprochene Wörter, sondern ein Begriff der Bedeutung; nicht bloß, wie es kommt, daß [sic!] bestimmte Signifikanten bedeuten, was sie nun einmal bedeuten, sondern wie bestimmte diskursive Formen Objekte und Subjekte in ihrer Intelligibilität ausdrücken. In diesem Sinne benutze ich das Wort »Diskurs« nicht in seiner alltagssprachlichen Bedeutung, sondern ich beziehe mich damit auf Foucault. Ein Diskurs stellt nicht einfach vorhandene Praktiken und Beziehungen dar, sondern er tritt in ihre Ausdrucksformen ein und ist in diesem Sinne produktiv.« (Butler 1993: 129)

Butler verdeutlicht hier durch die eigene Verwendung des Diskursbegriffs die fehlende präexistente identitätskategoriale Bestimmung von vorhandenen Beziehungen, Dingen und Praktiken innerhalb eines Diskurses und verweist so auf ihre gegenseitige Hervorbringung. Der jeweilige Diskurs bringt demnach spezifische Beziehungen, Dinge und Praktiken erst hervor, ebenso wie diese jenen Diskurs konturieren und folglich prägen. Somit wird auch jede Ordnung von unterschiedlichsten diskursiven Praktiken hervorgebracht, die wiederum die in ihr angeordneten Ding-Beziehungen und ihre Bedeutung erst erzeugen.

Wichtig für die folgende Untersuchung ist, dass Ordnungen, wie Foucault sie versteht, einerseits Resultate spezifischer Auffassungen von Wissen sind, die in der jeweiligen Zeit besonders präsent sind und Rückschlüsse auf ihre je spezifischen Vorstellungen von Welt ermöglichen. Andererseits, dass Ordnungen erst durch unterschiedliche diskursive Praktiken hervorgebracht werden und als gemachte Konstrukte angesehen werden können, die aus einem relationalen (Diskurs-)Gefüge verschiedenster Akteure bestehen, die sich ebenfalls gegenseitig erst stabilisieren, indem identitätsstiftende Bedeutung in dieser Formierung erzeugt wird. Somit speisen sich moderne (gereinigte) und vormoderne (unreine) Ordnungen – wie sie in frühneuzeitlichen Wunderkammern zu finden waren – aus spezifischen Praktiken der jeweiligen Zeit und sind alles andere als normativ präexistent, sondern vielmehr Konstrukte, die Rückschlüsse auf gesellschaftliche, politische und kulturelle Vorstellungen der ordnenden Personen ermöglichen.

Anderen Ordnungen der Dinge, ähnlich wie sie Borges entwirft, wenden sich gegenwärtig Künstler:innen zu, um die Künstlichkeit von normativ erscheinenden Ordnungsstrukturen aufzuzeigen, zu hinterfragen und alternative Ordnungsmodelle anzubieten. Dabei sind vor allem auch relationale und prozessuale Ordnungsstrukturen zu finden, die sich an den Theorieansätzen rund um das Anthropozän

orientieren. Das Verbinden von lange als gereinigt und separiert gedachten (modernen) Sphären materialisiert sich beispielsweise in der Denkfigur des Netzwerks, die künstlerisch auf vielgestaltige Weise gedacht und verarbeitet wird. Julia Gelshorn und Tristan Weddigen betonen in diesem Kontext die Relevanz des netzwerkartigen Denkens vor allem auch für die künstlerische Auseinandersetzung und zählen das Netzwerk als »Erkenntnis- und Darstellungsmodell«, »zu den wichtigsten Denk- und Repräsentationsmodellen der Wissenschaft und Technologie« des 20. Jahrhunderts, das vor allem auch in der zeitgenössischen Kunst »adaptiert und reflektiert« wird (Gelshorn/Weddigen 2008: 56).

Mit Blick auf die genannten *anderen* Ordnungen der Dinge in künstlerischer Praxis eröffnen sich das Netz, Netzwerk und das Vernetzen als zentrale Denkfiguren, um die komplexen Verstrickungen gegenwärtiger Lebensweisen im Anthropozän zu fassen. Dabei tangieren die drei oftmals synonym verwendeten Begriffe unterschiedliche Bereiche. Wolf-Dieter Ernst greift in seinen Überlegungen zur Produktivität des Netzwerkbegriffs in der Performancekunst drei Bedeutungsebenen des Netzwerks in der Alltagskultur auf, die allesamt gemeinsam haben, aus einer komplexen Struktur und verschiedenen, miteinander in Kontakt stehenden Akteuren zu bestehen (vgl. Ernst 2011: 57–58).

Einerseits tritt das Netzwerk, nach Ernst, im Rahmen von ökonomischen Zusammenhängen in Form der Verbalform »netzwerken« (Ernst 2011: 57) auf. Diese von Ernst im beruflichen Kontext als »Schlüsselqualifikation« (Ernst 2011: 57) bezeichnete Qualität des Netzwerks umschreibt, einfach gesagt, die Verbindung und das In-Kontakt-Treten von unterschiedlichen Menschen in Arbeitszusammenhängen. Sind die sozialen Fäden einmal geknüpft, so lässt sich auf ihre kreativen oder machtpolitischen Ressourcen zurückgreifen, um Ideen oder berufliche Ziele zu verwirklichen. Andererseits ist die Struktur des Netzwerks alltagsästhetisch vor allem in technologischen Sphären zu finden. Digitale oder technische Netzwerke bilden sich etwa in Stromnetzen, urbanen Verkehrsinfrastrukturen oder digitalen Endgeräten ab, nicht zuletzt im Gefüge digitaler Kommunikation und den Strukturen des Internets. Darüber hinaus ist das Netzwerk ein philosophisches, insbesondere post-strukturalistisches Konzept, das vor allem durch den Begriff des Rhizoms von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägt wurde (vgl. Deleuze/Guattari 1977), um »kulturelle Prozesse in ihrer Komplexität und Rückkopplung zu analysieren« (Ernst 2011: 58). Der Begriff des Netzwerks umschreibt in allen drei Ausdeutungen ein komplexes Gefüge mit vielfältigen Akteuren, aus denen sich das Netz formiert.

Eine verstärkte Aufmerksamkeit erfahren Netzwerke vor allem in den 1990er-Jahren (vgl. u. a. Law/Hassard 1999) im Zuge des Weiterdenkens der von John Law, Michel Callon und Bruno Latour in den 1970er-Jahren eingeführten Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT). Die ANT geht von einer Verteilung unterschiedlichster Handlungsmächte der am Netzwerk beteiligten Akteure aus und verortet diese in einer dezentralen und dehierarchisierenden Weise. Sie bietet somit eine Sichtweise und

Analysemethode von Welt an, mittels der »jegliche Form von Zusammenkünften als Netzwerk begriffen werden kann« (Chernyshova 2023: 30).

Dies macht die mikrobiologische Forschung der amerikanischen Biologin Lynn Margulis in evolutionstheoretischen Zusammenhängen konkret sichtbar, indem sie Menschen selbst als Netzwerke denkt. Bereits Anfang der 1990er-Jahre prägte Margulis den Begriff des *Holobiont*, der das enge symbiotische Zusammenleben und die wechselseitige Abhängigkeit von verschiedenen Akteuren beschreibt. Die engen Verstrickungen der Lebewesen offenbaren sich dabei sowohl auf einer mikrokosmischen Ebene als Netzwerk, etwa anhand des menschlichen Körpers, der, so Margulis, »das Ergebnis der Milliarden Jahre währenden Wechselwirkungen zwischen höchst reaktionsfähigen Mikroben« (Margulis 2017: 11) ist. Diese symbiotischen Beziehungen von Mikroben – Algen, Bakterien und Hefen – aus denen menschliche, pflanzliche oder tierliche Körper hervorgegangen sind und bestehen, zeigen sich auch auf einer makrokosmischen Ebene. Die winzigen Mikroben konstituieren in ihrer Gesamtheit ›Gaia‹, eine planetarische Entität, die alle Lebensprozesse in sich zu vereinen mag: »Gaia, das verwobene Geflecht alles Lebendigen, ist in allen ihren Zellen, Körpern und Gesellschaften in unterschiedlichem Maße wahrnehmungsfähig und bewusst.« (Margulis 2017: 166)

Das Denken in Netzwerken ist somit als polyvalentes Phänomen zu verstehen, das die planetarischen Verflechtungen sowohl auf mikro- als auch makrokosmischer Ebene impliziert. Den vernetzenden Gedanken in Bezug auf das Knüpfen von Beziehungen fokussiert auch Donna Haraway in ihrer Publikation *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016). Mit ihrem Appell »making kin, not babies!« (Haraway 2016: 116) formuliert sie die Relevanz von interspezifischen Verwandtschaften, die jenseits von genetischer Abstammung und familiären Beziehungen zu verorten sind. Sie plädiert damit für die Stärkung von Wahlverwandtschaft, die sich über die Grenzen der verschiedenen Spezies entfalten sollte, statt den Fokus auf die eigene Reproduktion – das Babysbekommen – als verwandtschaftliche Beziehung zu legen. Damit adressiert sie zum einen das Problem der stetig steigenden Bevölkerungszahlen, die zunehmend mehr planetare Kapazitäten und Ressourcen fordern, zum anderen aber auch das Bewusstsein, dass Lebewesen nicht als singuläre und autonome Individuen agieren, sondern sich in komplexen Vernetzungen interspezifischer Beziehungen befinden, die es ernst zu nehmen und zu stabilisieren gilt.

Die Denkfigur des Netzwerks vermag besonders in Bezug auf künstlerische Darstellungsweisen immaterielle Beziehungsgefüge nachzuzeichnen, die komplexen Kontaminationen von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zu verbildlichen und erkennt folglich durch ihre dehierarchisierende Darstellungsweise andere (nicht-menschliche) Formen von Handlungsmächten an. Svetlana Chernyshova pointiert diesen Zusammenhang folgendermaßen:

»Das Denken-in-Verknüpfungen, das sich a-priori-Zuständen entzieht, eröffnet den Blick für Zusammenhänge, die aufgrund ihrer Wechselwirksamkeit präsent werden. Einer der entscheidenden Punkte besteht demnach darin, dass eben jene Präsenz und Wirksamkeit nicht im Modus einer ontologischen Exklusivität gedacht wird. D.h. die beteiligten Akteure weisen alle eine Form von Handlungsfähigkeit auf, die sich auswirkt und – das schon immer temporär und in stetiger unruhiger Bewegung gedachte Netzwerk – (mit)hervorbringt.« (Chernyshova 2023: 30)

So kommen vernetzende Strukturen in Kunst(werken) gerade dann als ästhetische Strategie zum Einsatz, wenn es um die Sichtbarmachung von koexistenziellen Lebensformen, der Dezentrierung des Subjekts oder Konzepten wie dem Posthumanismus und Postanthropozentrismus geht, in denen der Mensch als eine Spezies von vielen gedacht wird.⁷ Zudem nehmen kollektive und kollaborative künstlerische Arbeitsformen Netzwerke als methodische Vorgehensweise ernst, indem sie Wissen teilen und sich damit dezidiert gegen monokausale Schöpfungsnarrative stellen, diese dezentralisieren und auf kollektive Handlungsmächte verteilen.

Die *documenta fifteen* (2022), die das Arbeiten im Kollektiv als Leitgedanken programmatisch vertrat, demonstrierte, wie das netzwerkartig ausgestaltete Arbeiten von der künstlerischen Produktion bis zur kuratorischen Organisation einer Großausstellung – mit all ihren Herausforderungen – gedacht werden kann. Diese benannten Herausforderungen resultieren aus dem strukturellen Charakter von Netzwerken, der sich je nach Ausformung des Netzes intensiviert und prinzipiell von geteilter *agency*⁸ geprägt ist. Das spekulative Denken in und mit Netzwer-

7 Vgl. hier den Band 281 des Kunstforum International aus dem Jahr 2022, der den Titel *[sýn] Zusammen [bíos] Leben. Kunst des Miteinanders als globale Überlebensstrategie* trägt. Neben der Vielfältigkeit an Netzwerken in künstlerischer Praxis wird hier zudem eine Vielzahl an Ausstellungen genannt, etwa *1,5 Grad. Verflechtung von Leben, Kosmos, Technik* (2023) in der Kunsthalle Mannheim, *Kontamination* (2021) im Kunstverein Freiburg, *Down to Earth* (2020) im Gropius Bau in Berlin, *Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik* (2020–2022) und *GLOBALE: Reset Modernity!* (2016) im ZKM | Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe sowie *Netz. Vom Spinnen in der Kunst* (2014) in der Kunsthalle zu Kiel.

8 Der Begriff *agency* »lässt sich [...] als Kraft, Wirkung oder Tätigkeit übersetzen und meint insbesondere im philosophischen Zusammenhang die Handlungsmacht von Subjekten. Damit ist zwar noch kein freier Wille definiert, aber wer immer über »agency« verfügt, ist ein Akteur und besitzt damit zumindest die Macht, in einem bestimmten Interesse oder gemäß einer bestimmten Intention zu agieren. In Theorien der Kreativität, die sich mit künstlerischen oder gestalterischen Prozessen beschäftigen, tauchen die Begriffe der »agency« und des Akteurs immer häufiger auf. Zunächst vor allem in der Soziologie und den Politikwissenschaften gebräuchlich, finden sie über die Wissenschaftsgeschichte schließlich auch Eingang in die Kulturwissenschaften, in die Kunsttheorie, die Medien- und Designtheorie« (Weltzien 2016: 229). Vgl. u.a. auch Dörrenbacher/Plüm 2016, Latour 2007, Verbeek 2005, Gabriel 2004 und Holzinger 2004.

ken impliziert vor allem auch die Frage, wie Mensch sich mit anderen Entitäten verbinden und in Beziehung treten kann. Netzwerke produzieren somit weniger Antworten, sondern eher Fragen nach Relationalitäten, Handlungsmächten, Dezentralisierungen und Verstrickungen, was in der Kunst derzeit verhandelt wird. Diese »radikalen Verstrickungen« (Haas/Haas/Magauer/Pohl 2021: 11) veranschaulichen das Zusammenwirken heterogener Akteure, die sich gegenseitig kontaminieren und – im Sinne flacher Ontologien⁹ – auf eine unhierarchische Weise kooperieren: »Das Netzwerk wird im Gegensatz zu diesen älteren Modellen zumeist als unhierarchische, azentrische, modular geordnete, sich selbst organisierende und kommunikativ dicht gekoppelte Verknüpfung von Einzelelementen imaginiert.« (Gelshorn/Wedding 2008: 57)

Multimodales Kontaminieren

Der Begriff Kontamination, der sich mit Amalgamierung, Vermengung und Verschmelzung übersetzen lässt, verweist auch in seiner etymologischen Bedeutung auf die Konnexion von heterogenen Entitäten, die sich gegenseitig durchdringen. Entlehnt vom lateinischen *contāminatio* steht das Kontaminieren für eine »Zusammenziehung« und eine »Vermischung zweier sprachlicher Einheiten zu einer neuen«¹⁰. Leitet man den Begriff jedoch vom französischen *contamination* ab, dann wird vor allem auch die negative Dimension betont, im Sinne von »Befleckung, Verderbnis, Verunreinigung«, was auch in seiner Verwendung als Fachwort des Strahlenschutzes im Sinne einer »radioaktive[n] Verunreinigung« und »Verseuchung« augenscheinlich wird.¹¹ In diesem Buch wird der Begriff der Kontamination aber vor allem produktiv und konstruktiv genutzt, um die grundlegenden Vernetzungen und Durchdringungen in *wunderkammernder* Praxis nachzuzeichnen, die an jene, mit dem Anthropozän einhergehende, terrestrischen Immanenz und Verstrickung anknüpfen, die Eva Horn in ihren Überlegungen zu einer Ästhetik des Anthropozäns herausarbeitet hat (vgl. Horn 2019a: 126).

9 In diesem Kontext spielen auch theoretische Ansätze eine Rolle, die von relational strukturierten und flachen Ontologien ausgehen, z.B. die neueren feministischen Ansätze von Donna Haraway, Isabelle Stengers und Karen Barad (vgl. Haraway 2016; Stengers 2011; Barad 2007) oder der prozessorientierte Ansatz von Alfred North Whitehead (vgl. Whitehead 1985; Whitehead 1967).

10 Vgl. »Kontamination«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Kontamination> (Zugriff: 10.06.2024).

11 Vgl. »Kontamination«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Kontamination> (Zugriff: 10.06.2024).

Dieser produktiv gedachte Begriff der Kontamination lässt sich auf den französischen Dekonstruktivismus zurückführen: Für Jacques Derrida ist nichts nicht kontaminiert. Ein Dualismus, der aus zwei reinen Polen besteht, die durch eine klare Linie voneinander getrennt sind, ist in seinem Verständnis nicht existent. Derrida geht davon aus, dass mit jeder Wiederholung – Iteration – sich die Bedeutung eines Begriffs verändert. Mit jeder Wiederholung transformiert sich der begriffliche Sinngehalt, so dass niemals dieselbe Bedeutung wiedergegeben wird und dementsprechend von jeder vorherigen Benutzung des Begriffs abweicht. Aus jeder Iteration resultiert eine Variation der Bedeutung, der Sinngehalt des ursprünglichen Begriffs wird diversifiziert, erweitert und kontaminiert. So existiert nach Derrida keine originäre Definition von Begriffen, auf die man ihre Bedeutung, im Sinn eines Ursprungs oder einer Ausgangsbedeutung, zurückführen könnte (vgl. Derrida 2001; Derrida 1988). Bedeutungen von Begriffen sind also stets prozessual zu denken und in der Logik der Kontamination zu verstehen. Derrida geht somit von einem grundsätzlich positiv besetzten Begriff der Kontamination aus, was er etwa auch in dem Interview *Nietzsche and the Machine* (1994) bestätigt. Hier bezeichnet er Kontamination grundsätzlich als Chance und Öffnung und betont ihren affirmativen Charakter:

»One should not simply consider contamination as a threat, however. [...] Possible contamination must be assumed, because it's also opening or chance, our chance. Without contamination we would have no opening or chance. Contamination is not only to be assumed or affirmed: it is the very possibility of affirmation in the first place.« (Derrida/Beardsworth 1994: 56)

Positive Konnotationen erhält der Begriff der Kontamination auch bei Bruno Latour, der die Welt – bzw. Gaia – als grundsätzlich verstrickt und vermischt versteht und die Differenz zwischen der Welt der Menschen und der Welt der Dinge als eine künstlich konstruierte erklärt. Diese separierende Trennung, die Latour als Reinigung bezeichnet, ist charakteristisch für das Denken der westlichen Moderne. Während die gesellschaftliche Praxis durchdrungen ist von (Ver-)Mischungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure und Sphären (Tiere, Pflanzen, Dinge), verhält sich die Moderne, so Latour, dieser Praxis gegenüber entgegengesetzt und schafft zwei getrennte ontologische Zonen. Auf der einen Seite diejenige der menschlichen Akteure, auf der anderen Seite diejenige der nicht-menschlichen Wesen.

Von dieser grundlegenden Verstrickung und Kontamination von Welt geht auch Anna Lowenhaupt Tsing in ihrer Untersuchung des ökologischen und ökonomischen Beziehungsgeflechts aus, das sich rund um den Matsutake-Pilz eröffnet (vgl. Tsing 2018). Tsing versteht Kontamination ebenfalls in einem produktiven Sinne und plädiert für die Anerkennung einer überall aufzufindenden »kontaminierte[n] Diversität« (Tsing 2018: 54), die sich für die Entschlüsselung von Welt als wichtiges methodisches Instrumentarium erweist. Dabei betont sie vor allem den Zusam-

menhang von Kontamination und Kollaboration, den sie wie folgt erklärt: Wenn unterschiedliche Akteure kollaborieren und trotz ihrer Andersartigkeit in Kontakt miteinander treten, entsteht Kontamination (vgl. Tsing 2018: 54). In diesem Sinne sind Entitäten durch ihre Kontakte und Begegnungen mit anderen Entitäten geprägt. Einzelne Lebewesen oder Gemeinschaften werden somit durch Interaktionen mit anderen infiziert, verunreinigt, beeinflusst, korrumpiert, tangiert, indoktriniert, bereichert, bestärkt; kurzum: kontaminiert. Diese Begegnungen mit anderen Entitäten »ändern, was wir sind, indem wir anderen Platz einräumen. Aus der Tatsache, dass welterzeugende Bestrebungen durch Kontamination verändert werden, könnten gemeinsame Welten – und neue Richtungen – erwachsen.« (Tsing 2018: 45; vgl. Margulis/Sagan 1997) Somit trägt jeder »eine Geschichte der Verunreinigung in sich; Reinheit ist keine Option« (Tsing 2018: 45). Warum nicht mehr kontaminierte Geschichten erzählt werden, um die Welt zu durchdringen und zu verstehen, erklärt Tsing mit der Komplexität und Unabgeschlossenheit, die diese Erzählungen mit sich bringen: »[K]ontaminierte Diversität widersetzt sich einem »abschließenden Urteil«, das zu einem Markenzeichen modernen Wissens geworden ist. Kontaminierte Diversität ist nicht nur partikular, historisch und fortwährend Veränderungen unterworfen, sondern auch relational.« (Tsing 2018: 54)

Da das Kontaminieren – im Sinne von Derrida, Latour und Tsing – als produktive und affirmative Praktik des Verstrickens und Vernetzens gedacht wird und als Beschreibung dient, um die vielfältigen medialen und materiellen Verstrickungen in zeitgenössischen Arbeiten beschreibbar zu machen, bleibt nun zu klären, inwiefern sich das Kontaminieren in *wunderkammernder* Praxis materialisiert. In diesem Kontext kommt der beschreibende und die Kontamination spezifizierende Begriff der Multimodalität ins Spiel. So ließe sich auf die Frage, inwiefern die Kontamination in *wunderkammernder* Praxis – in von Wulffens und Henrots Arbeit – in Erscheinung tritt, antworten: multimodal. Doch was bedeutet Multimodalität in diesem Kontext? Der Begriff meint, dass kontaminierende Elemente nicht nur in einem Modus, sondern in vielen Modi zu finden sind. Multimodalität konturiert somit zunächst begrifflich »Mehrdimensionalität auf verschiedenen Ebenen« (Preiß 2021: 27). Schaut man sich die etymologische Herkunft an und überträgt man den Begriff aus dem Lateinischen, »bedeutet Multimodalität recht unspezifisch ein »Viel der Arten und Weisen« und findet eine entsprechend breite Anwendung« (Preiß 2021: 27). Der vor allem in den Medienwissenschaften untersuchte Begriff wird »relevant, sobald diverse Ausdrucksformen – z.B. Bild (statisch und bewegt), Gestik, Haptik, Sprache (gesprochen und geschrieben), Pantomime, Tanz, Musik, Diagramme, Comics – und Sinneskanäle synergetisch zu einzelnen, in sich kohärenten Kommunikationsprozessen kombiniert werden« (Sachs-Hombach/Bateman/Curtis/Ochsner/Thies 2018: 8). Um den Begriff der Multimodalität für die Analyse *wunderkammernder* Praxis fruchtbar zu machen, ist die Lektüre der Publikation *Kunst mit allen Sin-*

nen. *Multimodalität in zeitgenössischer Medienkunst* (2021) von Cecilia Mareike Carolin Preiß hilfreich, die Multimodalität an der Schnittstelle von Medien- und Kunstwissenschaft anhand von zeitgenössischen Arbeiten der Medienkunst beleuchtet. Preiß konstatiert, dass Multimodalität »kein konkretes und separiertes Motiv der Steigerung« ist, sondern vielmehr »die Komplexität aktueller Medienkonstellationen« (Preiß 2021: 28) widerspiegelt: »[Der Begriff der Multimodalität] dient als übergeordnetes konzeptuelles Werkzeug zur Analyse jener Grenzüberschreitungen und Hybridisierungen, wie sie aktuelle Medienkulturen im Allgemeinen und medienkünstlerische Arbeiten im Speziellen prägen.« (Preiß 2021: 28) Während Preiß vor allem Kunstwerke untersucht, die von digitalen Technologien und Elementen maßgeblich konstituiert werden (VR-Environments, VR-Installationen, AR-Installationen, Smart Surface-Installationen), sind es in den untersuchten Arbeiten in diesem Kapitel vor allem »analoge« Ding-Ensembles: In Henrots *The Pale Fox* sind auch digitale Bilder zu finden, wodurch die Realwelt in Relation zu digitalen Bildwelten gesetzt wird. In von Wulfens Arbeit *Ohne Titel* liegt der Fokus vor allem auf der analogen Dingwelt.

Jenseits der analogen und digitalen Existenzweisen der Bilder ist für die folgenden Ausführungen die Frage zentral, welche Dimensionen von Multimodalität in den beiden Arbeiten zu finden sind. Preiß bezieht sich im Anschluss an Klaus Sachs-Hombach, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner und Sebastian Thies auf vier Dimensionen von Multimodalität: die perzeptuelle, semiotische, partizipatorische und referenzielle Multimodalität (vgl. Preiß 2021: 29–35; Sachs-Hombach/Bateman/Curtis/Ochsner/Thies 2018: 12–19). Während die perzeptuelle Multimodalität ein gleichzeitiges Ansprechen von verschiedenen Sinnesreizen beschreibt (vgl. Preiß 2021: 29–31), adressiert die semiotische Multimodalität vor allem Medien als »Repräsentations- und Zeichenordnungen« (Preiß 2021: 35) und materialisiert sich konkret in Text-Bild-Kombinationen oder aber auch in Aspekten der Gestik, Mimik, des Layouts und Designs. Die partizipatorische Multimodalität charakterisiert multimodale Zusammenkünfte vor allem als »komplexe Netzwerke heterogener Akteure« (Preiß 2021: 33), in denen Kategorien der Koexistenz, Koordination und Kollaboration eine zentrale Rolle spielen. Die referenzielle Multimodalität bedeutet dagegen, dass in Kunstwerken »auf Sinnesmodalitäten und Reizkonstellationen referiert wird, die den natürlichen Perzeptionsradius des Menschen überschreiten« (Preiß 2021: 32) und sich aus anderen Inspirationsquellen speisen, etwa der Natur oder tierlichen Welten (vgl. Preiß 2021: 32–33). So werden andere Umwelten oder andere Ordnungen der Dinge in die Kunstwerke miteingebracht, die bei den Rezipient:innen einen Perspektivwechsel hervorrufen sollen, was Preiß wie folgt konturiert:

»Was die Künstler:innen mit der Integration wesensfremder Modi in das künstlerische Erleben bezwecken, ist jedoch nicht nur das spielerische Erproben einer bis dato unbekannten Wahrnehmungspalette. Vielmehr wird ein Perspektivwechsel

provoziert, durch den sich neue Umwelten beziehungsweise alternative Blicke auf bekannte Umwelten eröffnen.« (Preiß 2021: 32)

Nach Sachs-Hombach, Bateman, Curtis, Ochsner und Thies umfasst die referentielle Multimodalität »eine Kopräsenz von unterschiedlichen Modi des Weltbezugs« (Sachs-Hombach/Bateman/Curtis/Ochsner/Thies 2018: 16). »Multimodalität im Sinne von Referenzialität meint also, dass ein Werk verschiedene Modi des Weltbezugs enthalten kann« (Sachs-Hombach/Bateman/Curtis/Ochsner/Thies 2018: 17) und sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Darstellungsformen beinhaltet. Bei der referentiellen Multimodalität spielen »Bestimmungen kopräsender Modi im Medienkonsum« sowie »die Mischformen verschiedener Modi der Referenzialität« (Sachs-Hombach/Bateman/Curtis/Ochsner/Thies 2018: 17) eine zentrale Rolle.

Gerade diese vierte Form der Multimodalität – die referenzielle Dimension – lässt sich als ein Merkmal des *wunderkammerns* konturieren. Während bei der Analyse der digitalen Medienkunstwerke bei Preiß das Zusammenspielen von realen und virtuellen Elementen eine Rolle spielt, sind es in den Arbeiten *Ohne Titel* und *The Pale Fox* vor allem die Vielzahl von heterogenen »analogen« Medien, Materialien und Themen, die in ihrem Zusammenspiel als (referenziell) multimodal erscheinen. Sie ergeben in ihrer Gesamtheit ein komplexes Ensemble, das zwischen Ordnung und Unordnung changiert. Gerade in dieser Vielgestaltigkeit und Diversität der Referenzen lässt sich die Dimension der referenziellen Modalität erkennen. In beiden Arbeiten werden Elemente aus der Realwelt – etwa naturwissenschaftliche Theorien in der Arbeit Henrots oder tradierte kunsthistorische Kategorien in der Arbeit von Wulfens – mit alternativen und fiktiven (Bild-)Welten vermengt, ebenso wie es Preiß für die von ihr untersuchten digitalen Medienarbeiten beschreibt: »Realweltliche und virtuelle Eindrücke lassen sich hierbei nicht voneinander differenzieren und verschmelzen zu einer multimodalen alternativen Realität.« (Preiß 2021: 32) Als Kriterium für die Multimodalität von *Virtual Reality*-Installationen konturiert Preiß insbesondere, dass »sie sich sowohl aus der Realwelt speisen und sich zugleich auf alternative und fiktive Welten beziehen« (Preiß 2021: 33), was sich auch auf die in diesem Kapitel untersuchten Arbeiten übertragen lässt. Besonders das alternative Denken von Welt in Bezug auf netzwerkartig und relational angelegte Ansätze materialisiert sich in Kunstwerken, in denen modernistische Dichotomien von Natur und Kultur, Fiktion und Fakt, Objekt und Subjekt überwunden und Vernetzungen neu gedacht werden. Dabei gestalten sich die Referenzen mannigfaltig und nehmen vor allem auch fiktive Narrationen und unterschiedlichste Erklärungsmodelle von Welt in den Blick. Sie stellen ein Gegenmodell zu modernistischen gereinigten Weltordnungen dar und nehmen vor allem die »kontaminierte Diversität« (Tsing 2018: 54), im Sinne Tsings Forderung, Geschichten der Kontamination zu erzählen, in den Blick.

3.1.1 Reinigendes Ordnen – Über Hierarchisierungen in den Künsten

»Es gibt wohl wenige Begriffe, die eine solche Macht über das Denken von Individuen und Gemeinschaften ausüben wie der der Reinheit. Kaum ein Bereich – Religion, Politik, Sexualität, Naturwissenschaft, Kunst und Psychologie –, in dem er nicht eine Schlüsselstellung einnimmt. Dabei ist der Begriff der ›Reinheit‹ nur in seiner Gegensätzlichkeit zum ›Unreinen‹ zu definieren.« (Braun 1997: 6)

Bevor im nächsten Kapitel die spezifischen Ordnungsstrategien frühneuzeitlicher Wunderkammern untersucht werden, fokussiert dieses Kapitel zunächst in einer heuristischen Weise die von Bruno Latour so benannten reinigenden Ordnungspraktiken der Moderne. Hinsichtlich des Begriffs der Reinheit werden dabei sowohl ästhetische als auch ethisch-moralische Implikationen sichtbar. Der adjektivische Begriff »rein« bedeutet so viel wie »ohne fremdartige Bestandteile, unvermischt, unverfälscht, frei von Schmutz, sauber, frisch gewaschen, unberührt, keusch, vollkommen, fehlerlos«¹². Reinigende Praktiken setzen somit bei einem verunreinigten Status an, der bereinigt werden muss, um zu einem ›reinen‹ Zustand zurückzugelangen, so die Logik der Moderne. Dieses Ideal der Reinheit zeigt sich sowohl in den kleinsten Alltagsdingen wie der Tageszeitung und ihren unterschiedlichen, voneinander separierten Rubriken – etwa Politik, Sport, Wirtschaft und Feuilleton – (vgl. Schroer 2016: 363–364) als auch in zutiefst destruktiven und menschenfeindlichen Auswüchsen wie dem Kolonialismus, dem das Ideal einer ›Reinheit der Rassen‹ zugrunde liegt, was sich auch in genozidalen Kontexten oder Konzepten wie der ›Euthanasie‹, der nationalsozialistischen ›Rassenhygiene‹, auf schreckliche Weise entfaltete.¹³ Anhand dieser Beispiele eröffnet sich die programmatische ›Idee der Differenzierung‹, die jedoch nur ein modernistisches Ideal verkörpert und niemals vollends hergestellt werden kann, wie Markus Schroer ausführt: »Die Theorie bzw. das offizielle Programm der Moderne beruht zwar auf der Idee der Differenzierung, der Trennung und Unterscheidung. In der Praxis jedoch werden Klassifikationen und Ordnungsschemata permanent unterlaufen. Und so bringt die Moderne selbst erst hervor, was sie eigentlich zu bekämpfen meint: die Vermischung.« (Schroer 2016: 363)¹⁴ Um die Unterschiede zwischen historisch tradierten ›gereinigten‹ und ›verun-

12 Vgl. »Reinheit«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Reinheit> (Zugriff: 15.06.2024).

13 Vgl. auch Trus 2019.

14 In diesem Kontext ist es wichtig zwischen historischer und ästhetischer Moderne zu differenzieren: »Während in der ›historischen Moderne‹ (ca. 1820/30–1900) vor allem Status und Ausagemöglichkeiten der Kunstwerke erweitert wurden, brachte die ›klassische Moderne‹ (ca. 1905–1930) zusätzlich die ersten substanziellen Eingriffe in deren Beschaffenheit. Die ›klassischen‹ Gattungen ›Malerei‹, ›Skulptur‹/›Plastik‹ und ›Graphik‹ bestanden weiter, wurden aber

reinigten« Ordnungsstrategien an konkreten Diskursen und Beispielen zu reflektieren, wird in diesem Kapitel zunächst veranschaulicht, dass sich eben jene von Latour identifizierten reinigenden Praktiken der Moderne paradigmatisch in den westlichen, männlich dominierten Diskursen rund um abstrakte Malerei im 20. Jahrhundert zeigten. Durch sie stabilisierten sich die dualistischen Trennungen von etwa Künstler und Künstlerin, Kunst und Handwerk sowie Immaterialität und Materialität.

documenta fifteen (2022)

Voranstellen möchte ich einen Exkurs, der den Blick in die Gegenwart richtet. Um zu zeigen, wie präsent und wirksam die von Bruno Latour konstatierte modernistische Reinigung auch heute noch ist, werden die kritischen Diskussionen rund um die documenta fifteen, die vom 18.06.–25.09.2022 in Kassel stattfand und vom indonesischen Kollektiv Ruangrupa kuratiert wurde, zum Thema gemacht. Die documenta fifteen war mit der Ernennung Ruangrupas die erste Großausstellung in Deutschland, die von einem Kurator:innenteam aus dem asiatischen Raum kuratiert und organisiert wurde und bei der das Arbeiten im Kollektiv eine zentrale Rolle einnahm. Das kollektive Arbeiten beschränkte sich dabei nicht nur auf das kuratorische Kernteam, sondern lud weitere Kollektive ein, mit der Bitte, künstlerische Projekte zu realisieren und wiederum weitere Kollektive einzuladen, sich künstlerisch an der documenta fifteen zu beteiligen – ähnlich eines Schneeballsystems. Ein Novum in der Geschichte der Großausstellungen weltweit stellte dabei die »rhizomartige Struktur« (Weiss 2022: 68) des Organisierens und miteinander Arbeitens dar, wodurch dieses »selbst zu einem einzigen kollektiven Kunstwerk« (Weiss 2022: 68) wurde.

Warum der Wohn- und Herkunftsort von Ruangrupa an dieser Stelle eine besondere Betonung erfährt, zeigte sich in den kritischen Berichterstattungen, die vor und während der documenta fifteen zu verfolgen waren. Während die Besprechungen der einzelnen künstlerischen Positionen zwar stattfanden, wurde vor allem eben jene rhizomartige Arbeitsstruktur fokussiert, die nach dem Vorwurf der antisemitischen Bildsprache des Banners von Taring Padi in aufgeheizten Debatten kritisiert wurde. Diese Kritiken überlagerten die Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken und stellten die grundsätzliche Struktur und (kollektive) Arbeitsweise in Frage, vor allem in Bezug auf die Konkretisierung von Verantwortlichkeiten. Der Skandal rund um die Arbeit des Kollektivs Taring Padi führte – so der Ein-

um neue Materialien (z.B. im Kubismus und Futurismus; es kommen Collagen auf) sowie die Kategorie ›Objekt‹ [...] und ›Rauminstallation‹ erweitert. [...] Die Gattungen zerfransten, insbesondere widersetzten sich Picassos Plastiken [...] und Kurt Schwitters ›Merzbau‹ [...] der Einordnung.« (Bonnet 2008: 144)

druck, der sich beim Verfolgen der kulturjournalistischen Diskussionen einstellte – das vermeintliche Scheitern der von Ruangrupa fokussierten und gelebten kollektiven Arbeitsweise in ihrer großangelegten rhizomartigen Struktur vor Augen.

Ohne den Verlauf der Diskussionen im Detail nachvollziehen zu wollen, was bereits an anderer Stelle ausführlich getan wurde, etwa im Rahmen des großangelegten Symposiums *Kontroverse documenta fifteen* (01.–02.02.2023) der HFBK Hamburg, offenbarte sich in der kritischen medialen Berichterstattung die Vorstellung eines Kunstbegriffs, der in modernistischen Dualitäten verhaftet schien. Eine Auffassung von Kunst wurde offenkundig, die »Kunst als Preziose begreift und den Imperativen von Originalität, Autorschaft und sakralem Ewigkeitswert folgt« (Weiss 2022: 72). Die starken Gegenreaktionen bereits im Vorfeld der Ausstellung ließen sich unter anderem mit der Radikalität der Negierung dieses modernistischen Kunstbegriffs durch Ruangrupa erklären. Das Kollektiv distanzierte sich deutlich von einer Vorstellung von Kunst, die auf der »Qualität der Malerei« gründet und dabei vor allem auf Namen setzt, gegen eine Kunst, die von einem wohlhabenden Klientel für viel Geld erworben wird und gegen eine Kunst, die sich nur im cleanen Raum des white cube abspielt« (Weiss 2022: 72). Vielmehr wurde durch die Maxime von *lumbung*, »eine alternative Ökonomie der Kollektivität«¹⁵ erdacht, die Kunst als etwas Gemeinschaftliches, Prozessuales und Unabgeschlossenes versteht. Kunst wird in diesem Verständnis als etwas begriffen, das aus sozialen Aushandlungen hervorgeht, von einem Netzwerk geteilter Handlungsmächte ausgeht und sich gegen einen subjektzentrierten Geniebegriff wendet. Durch die Antisemitismus-Debatte, die durch das Banner des Künstlerkollektivs Taring Padi ausgelöst wurde, sich jedoch bereits im Vorfeld der Ausstellung abzeichnete, entfachte eine Grundsatzdebatte rund um die Themen Antisemitismus, Rassismus und Postkolonialismus im Kunstbetrieb.

An den heftigen Reaktionen und getätigten Zuschreibungen innerhalb der Diskussionen eröffnet sich, vor dem Hintergrund der Thesen Latours (vgl. Kapitel 3.1), ein Nachwirken jener modernistischen Reinigungspraktiken, die etwa europäisch und außereuropäisch als dualistische Kategorien zu separieren versuchten. So spiegelte sich in einer Vielzahl der angeführten Argumentationsweisen eine tief verankerte eurozentrische Perspektive wider, die versuchte, Ideale westlicher Kultur zu universalisieren und damit andere kulturelle Praktiken einer moralischen Bewertung zu unterziehen, wie Aram Ziai pointiert:

»In der Antisemitismus-Debatte um die documenta spiegeln sich ein eurozentrischer Blickwinkel und ein Unwillen, andere Perspektiven zuzulassen.« Der im deutschen Kontext vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus geprägte,

15 Vgl. zum Begriff *lumbung* die Erklärung auf der Homepage der documenta fifteen: <https://documenta-fifteen.de/lumbung/> (Zugriff: 15.06.2024).

manchmal hypersensible Antisemitismusbegriff werde ungeachtet anderer Kontexte als universell angenommen und zum universellen Maßstab erklärt, anhand dessen nachgewiesen werde, dass man den Leuten aus dem Süden erst einen zivilisierten Antisemitismusbegriff beibringen muss.« (Ziai, zit.n. Tran 2022: o. S.)

Ziais Einordnung zeigt, wie Hierarchien und Vorstellungen etwa des Globalen Nordens und Südens sowie europäischer und außereuropäischer Kunstpraktiken die problematische historische Differenz von Eigenem und Fremden fortführen.¹⁶ Darüber hinaus eröffnete sich aber auch eine Degradierung eben jenes relational und prozessorientierten Kunstbegriffs, der das Arbeiten im Kollektiv mit sich bringt. Unterschwellig offenbarten sich hier modernistische Maximen der Kunst, die eigentlich längst, spätestens seit den postmodernen und poststrukturalistischen Diskursen der 1970er-Jahre, als überwunden galten. Die geteilte Handlungsmacht im kollektiven Netzwerk kollidierte zudem mit veralteten institutionellen Hierarchien, die durch klare Aufgabenverteilungen und Verantwortlichkeiten strukturiert sind. Das vehemente Berufen auf bestehende Grenzen zwischen Nord und Süd, Eigenem und Fremden sowie Individuum und Kollektiv lassen sich, im Sinne Latours, als modernistische Reinigungsarbeit auffassen, die auf kontaminierende (kollektive, vernetzende, prozessuale und relational-strukturierte) Praktiken zu reagieren versuchte.

Reinheitsideale rund um abstrakte Malerei

Betrachten möchte ich im Folgenden eben jene sich historisch etablierenden Hierarchien der Moderne und ihre historische Tradierung in den Künsten. Diese schrieben sich innerhalb der Kunstgeschichte fest und werden bis heute unreflektiert reproduziert, wie sich anhand der kritischen Diskussionen rund um die documenta fifteen in einer eurozentrischen Argumentationsweise zeigte. Um Bruno Latours reinigende Praktiken historisch für den Bereich der Kunst zu konkretisieren, werden hierarchisierende Reinigungspraktiken im Folgenden am Beispiel der musealen Struktur der disziplinären Trennung in sog. Spezialmuseen sowie der abstrakten Kunst und ihrer Konstitution und Legitimation im Laufe des 20. Jahrhunderts fokussiert. Dadurch werden Hierarchisierungen verschiedener kunsthistorischer Kategorien offenkundig, in denen die Auf- und Abwertung von etwa Künstler und Künstlerin, Bil-

16 Iswanto Hartono von Ruangrupa trifft in einem Interview folgende Aussage: »[...] bevor wir als Kuratoren ernannt wurden, begannen die Medien, uns anzugreifen. Es gab noch nie indonesische Künstler bei der Documenta, wir sind die erste kuratorische Leitung aus Asien. Man zweifelte, wie denn ein unbekanntes Kollektiv aus der Dritten Welt die Documenta kuratieren könne. Unsere Fähigkeit, diese Ausstellung zu leiten, wurde infrage gestellt, noch bevor wir überhaupt angefangen hatten. Vielleicht, weil wir nicht weiß sind?« (Hartono, zit.n. Rustler 2022: o. S.)

dender Kunst und Angewandter Kunst sowie Immaterialität und Materialität gefestigt und über den Begriff der Reinheit legitimiert wurden. Wichtig in diesem Kontext ist die historische Auf- und Abwertung von bestimmten Kunstgattungen, die sich in dem Begriffspaar *high* und *low* historisch tradierte. Während der Malerei etwa ein höherer Stellenwert als der Skulptur beigemessen wurde, stand die Skulptur über der Tapiserie, die lange als Zeugnis der im Dekor verhafteten Handwerkskunst galt (vgl. dazu u.a. Macel 2021: 22; Parker/Pollock 2021; Christadler 2000 und Parker 1989). Popkulturelle Ästhetiken wurden darüber hinaus lange Zeit völlig aus dem Bereich der Künste exkludiert (vgl. dazu u.a. Kohout 2018: o. S.).

Der zentrale Begriff der Gattung, der in diesem Kontext eine wichtige Rolle spielt, deutet bereits ein enges, abgestecktes Feld an, das von klaren Begrenzungen geprägt ist, wie Jacques Derrida konstatiert: »Sobald man das Wort ›Gattung‹ vernimmt, sobald es erscheint, sobald man versucht, es zu denken, zeichnet sich eine Grenze ab. Und wenn sich eine Grenze herausbildet, dann lassen Norm und Verbot nicht auf sich warten: ›man muß‹, ›man darf nicht‹, – das sagt Gattung, die Figur, die Stimme oder das Gesetz der Gattung.« (Derrida 1994: 245) In Derridas Feststellung klingt die sich mit dem Einführen von verschiedenen Gattungen einstellende Trennung von begrenzten Feldern an, die durch die Separation vergleichbar werden und so in Konkurrenz miteinander treten. Durch diesen Wettstreit stellen sich fast zwangsläufig Präferenzen ein, im Sinne einer Hierarchisierung und der Frage danach, was ist angesehener und steht auf der Wertigkeitsskala oben und demgegenüber, was steht unten und verliert im Vergleich an Ansehen. Kunst- und kulturhistorisch ist diese Hierarchisierung der Gattungen mit den Begriffen *high* und *low* beschrieben worden, im Sinne einer Distinktion zwischen Hoch- und Massenkultur.

Die Hierarchisierung der visuellen Kultur von *high* und *low* ist darüber hinaus in der Geschichte der Institution des westlichen Museums angelegt und bis heute tief mit ihm verwurzelt. Einerseits durch die im Zuge der Aufklärung eingeführten disziplinären Ordnungsprinzipien, infolge derer Objekte eine Kategorisierung, Schubladisierung und damit eine individuelle Wertung zugesprochen wurde, andererseits durch die damit einhergehenden und genderspezifischen Logiken folgende Trennung von Angewandten und Freien Künsten. Durch die grundsätzliche disziplinäre Trennung naturalisierte sich im Zuge des 19. Jahrhunderts eine Ordnung, die Dinge in fein säuberlich voneinander separierten, disziplinären Schubladen einordnete und ihnen damit einen Platz in der geschaffenen Hierarchisierungsskala zuwies, was dabei half, nationale Identitäten¹⁷ sowie die diskriminierende und menschenverachtende Idee kultureller ›Rassen‹ oder Geschlechterrollen zu disponieren.

17 Zum Verhältnis von Museum und nationaler Identität vgl. u.a. Leeb/Samuel 2022, Czerney 2019, Dori 2010, Boswell/Evans 1999, Kaplan 1994 und Plessen 1992.

Die Ordnungsprinzipien der musealen Sammlungen des 19. Jahrhunderts basieren auf dem im Zuge der Aufklärung hervorgebrachten Wissenschaftsbegriff, der vor allem die »Systematisierung, Spezialisierung und Klassifizierung« (Scholze 2004: 43) von Dingen fokussierte. Dabei spielen die Annahmen der Evolutionstheorie eine zentrale Rolle, die sich auch in den musealen Ordnungspraktiken niederschlugen, infolgedessen das Museum »zum Ort der Objektivation und Popularisierung dieser Ideen« (Scholze 2004: 43) avancierte. Durch Selektionsprozesse der Musealisierung und Typisierung wurden die gesammelten Dinge idealisiert und zu standardisierten Formen deklariert (vgl. Scholze 2004: 44).¹⁸ Zudem wurden sie in ein genealogisches und fortschrittsorientiertes Entwicklungs- und Evolutionsnarrativ eingefügt, das ermöglichte, davon abweichende Formen und Phänomene als das »Andere«, »Abnormale« und »Fremde« zu stilisieren. Das spiegelte sich auch in den musealen Ausstellungsräumen wider, wie Tony Bennett in seinen Untersuchungen *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (1995) und *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism* (2004) gezeigt hat. Mittels des Durchschreitens der musealen Räume und der dortigen linearen und genealogischen sinnlich wahrnehmbaren Kunstgeschichte sollten sich die Besuchenden als progressive Subjekte bilden und erfahren. Bennett spricht daher auch vom Museum als eine Maschinerie zur Konstituierung progressiver Subjekte, womit er die Verbindung von Museum und Regierungstechnologien sowie Machtregimen der Moderne herstellt, wie sie Michel Foucault untersucht hat (vgl. Bennett 2004: 2, 162; Bennett 1995: 47).¹⁹

18 Martina Griesser-Stermescheg, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja verweisen im Kontext der musealen Entwicklungsgeschichte auf die Rolle von Christian von Mechel. Seine neuen Ordnungsstrategien waren etwa für das Musée Napoléon im Louvre eine wichtige Referenz: »1777 wurde die kaiserliche Galerie im Oberen Belvedere im Sinne eines institutionellen Sammlungsbetriebs mit fixen Öffnungszeiten an drei Tagen der Woche öffentlich zugänglich. Kurz darauf übertrug man die begonnene Neueinrichtung dem Basler Kupferstecher, Grafikhändler und Verleger Christian Mechel, der die Hängung erstmals konsequent nach geografisch abgegrenzten »nationalen« Malerschulen und ihrer stilgeschichtlichen Entwicklung vornahm und diese neuen Organisationsprinzipien detailliert in einem Katalogwerk festhielt. Mechel etablierte damit ein Modell, das international aufgegriffen wurde und in Form des modernen kunsthistorischen Museums des 19. Jahrhunderts hegemonial werden sollte. Seine »sichtbare Geschichte der Kunst« nach »Ordnung, Auswahl und System« folgte einer kunstwissenschaftlichen Perspektivierung, die Historizität, Sequenzialität und Kanonizität als zentrale Kategorien in der Konstruktion nationaler Schulen setzte, damit aber gleichzeitig sammlungsgeschichtliche oder auch politische Zusammenhänge unkenntlich machte.« (Griesser-Stermescheg/Sternfeld/Ziaja 2020: 23; vgl. auch Mechel 1783)

19 Tony Bennett verweist in seinem Text *The Exhibitionary Complex* (1994) in Bezug auf die Entstehung des Museums auch auf die Relation zu anderen, mit ihm einhergehenden Entwicklungen der Zeit: »For the emergence of the art museum was closely related to that of a wider range of institutions – history and natural science museums, dioramas and panoramas, national and, later, international exhibitions, arcades and department stores – which served as linked sites for the development and circulation of new disciplines (history, biology, art his-

Die Separierung der Dinge rief die sog. Spezialmuseen hervor, in denen sich die Binnenhierarchie von Angewandten und Freien Künsten widerspiegelte und zu voneinander gereinigten Disziplinen führte. Während Kunstgewerbe-, Volkskunde- und die sog. »Völkerkundemuseen« die Angewandten Künste ausstellten, also Dinge aus der Alltagskultur, die häufig mit Schrifttafeln und erklärenden Texten didaktisch vermittelt wurden und eher weiblichen Produzentinnen zugeschrieben wurden, standen die Werke der Bildenden Kunst als autonome Entitäten im Kunstmuseum allein für sich selbst und wurden als kulturelle Leistung männlicher Produzenten gefeiert (vgl. Schade/Wenk 2011: 154).²⁰ Die Klassifikation der Künste ergibt sich daher auch aus ihrer geschlechtlichen Kategorisierung (vgl. Parker/Pollock 2021: 55–92). Die Wertigkeit von Bildender Kunst und die Abwertung von Angewandter Kunst fußt somit auf unterschiedlicher geschlechterspezifischer Bewertung von Arbeit (vgl. Penz 2010: 51) und damit einhergehenden Kreativprozessen, woraus sich folgende Hierarchisierung ergibt: »[...] the arts of painting and sculpture enjoy an elevated status while other arts that adorn people, homes or utensils are relegated to a lesser cultural sphere under such terms as »applied«, »decorative« or »lesser art«.« (Parker/Pollock 2021: 55)

Jennifer John und Sigrid Schade verweisen in diesem Kontext insbesondere auf die problematischen Auf- und Abwertungen von spezifischen künstlerischen Gattungen und die Differenzierung zwischen reproduktiver und kreativer Produktion, die sich in Angewandter Kunst (nachbildende und vervielfältigende Praxis) und Bildender Kunst (eigene kreative Schöpfung) historisch etablierte (vgl. John/Schade 2008: 13): »Den »höheren Künsten« werden intellektuelle, geniale kreative Leistungen zugeschrieben, den Angewandten oder Dekorativen Künsten Repetition und Reproduktion und nicht zuletzt Funktionalität im Alltagsgebrauch.« (John/Schade 2008: 8)²¹ Diese Trennung von handwerklichen und kreativen Künsten konstituierte sich, wie Roszika Parker und Griselda Pollock in ihrem Text *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981) gezeigt haben, erst in der Neuzeit, genauer gesagt im 18. Jahrhundert (vgl. Parker/Pollock 2021). Während reproduktive Praktiken des Handwerks als weibliche Domäne tradiert wurden, war das männliche Schöpfergenie Produzent kreativer und autonomer Kunst. Dies verdeutlicht etwa das Beispiel des Stickens, das im Mittelalter noch keine genderspezifische Konnotation besaß und wie Rozsi-

tory, anthropology) and their discursive formations (the past, evolution, aesthetics, man) as well as for the development of new technologies of vision.« (Bennett 1994: 123)

20 Vgl. hier auch Macdonald 2000.

21 Vgl. auch Parker/Pollock 2021, Bischoff/Threuter 1999 und Lindner/Schade/Wenk/Werner 1989.

ka Parker gezeigt hat, erst im 18. Jahrhundert Handwerksarbeit als eindeutig ›weibliche‹ Praktik verstanden wurde (vgl. Parker 1989).²²

Die geschlechterspezifische Hierarchisierung der Künste manifestierte sich vor allem auch im Bereich der abstrakten Kunst, die mit spezifischen Bedeutungsinhalten durch Künstlerschriften zwischen 1900 und 1930 aufgeladen wurde, was Sigrid Schade am Beispiel von Wassily Kandinsky und Kasimir Malewitsch nachweist (vgl. Schade 2008: 39–40). In jenen schriftlichen Äußerungen wird, in Rückbezug auf Hegel, der Begriff der Reinheit stilisiert und die mythische Aufladung der Differenz von der ›Immaterialität‹ der Kunst und der ›Materialität‹ des Kunsthandwerks manifestiert (vgl. auch Schade 2009; Schade 1992).²³ Die in den Künstlermanifesten naturalisierte Relation von Reinheit, Immaterialität und Abstraktion konstruierte ein Gegenüber, jenes der Unreinheit, Materialität und Gegenständlichkeit, das von minderer ästhetischer Qualität zeugte und dezidiert mit weiblichen Produktionspraktiken in Verbindung gebracht wurde. Dieses proklamierte Reinheitsideal ging mit einer »obsessiven Unterdrückung des Dekorativen« (Auther 2008: 99) einher, die jene Differenz noch verstärkte, was sich in künstlerischer Praxis um 1945 maßgeblich auswirkte (vgl. Auther 2008: 99). Wie Elissa Auther gezeigt hat, war dafür insbesondere auch Clement Greenberg in seiner Funktion als Kunstkritiker und seine bewertenden Einordnungen abstrakter Kunst verantwortlich, die diese vehement von einer dekorativen Handwerkskunst zu distinguieren versuchte. Handwerk versteht sich, im Sinne Greenbergs, »als bloße Routine, repetitiv (wenn nicht massenproduziert) und somit unkünstlerisch« (Auther 2008: 104). Darüber hinaus verknüpft Greenberg dekorative Handwerkskunst explizit mit dem Weiblichen, was etwa in der negativen Bewertung Georgia O'Keeffes Arbeiten in seinem Text *Review of an Exhibition by Georgia O'Keeffe* (1946) augenscheinlich wird. Hier stellt er dezidiert die Verbindung von Dekor, Handwerk und Weiblichkeit her (vgl. Auther 2008: 105; Greenberg 2008). Diese von Greenberg postulierten Auffassungen moderner Kunst sind seit den 1970er-Jahren vielfach kritisch beleuchtet worden, doch existiert das modernistische Ideal der Reinheit und die damit einhergehenden Hierarchisierungen der verschiedenen Kunstgattungen ungeschwächt weiter. Grund für diese unreflektierte Reproduktion des Reinheitsideals, das rund um die abstrakte Kunst konstruiert wurde, war vor allem die unkritische Übernahme der schriftlichen Selbstzeugnisse der sog. »Vorreiter« der Abstraktion, »ohne sie auch nur dem zu unterwerfen, was

22 Diese genderspezifische Konnotation von kunsthistorischen Gattungen wird in der Untersuchung der Arbeit *Ohne Titel* von Amelie von Wulffen eine zentrale Rolle spielen (vgl. Kapitel 3.2).

23 Auch Mark A. Cheetham identifiziert – ungeachtet der Tatsache, dass es Künstler:innen verschiedener europäischer Länder waren, die in unterschiedlichen Sprachen ihre Manifeste verfassten – die Rhetorik der Reinheit als gemeinsamen Nenner der Avantgarden, der sich offenbar wechselseitig problemlos übersetzen ließ (vgl. Cheetham 1991).

die Mindestanforderung historischer Forschung wäre, nämlich einer Quellenkritik« (Schade 2008: 38).

Diese einseitige Fokussierung auf die Trias von Malerei, Immaterialität und Reinheit exkludiert nicht nur alle anderen Ausdrucksformen, in denen sich Abstraktionsprozesse zeigten – etwa Tanz, Fotografie und Film –, auch alle anderen Auseinandersetzungen mit abstrahierenden Darstellungsweisen, die sich jenseits der westlich und männlich dominierten Moderne entwickelten, wurden dadurch unsichtbar sowie Positionen von Künstlerinnen weitestgehend ausgeklammert.²⁴ So impliziert das alternative Erzählen einer Geschichte der Abstraktion mit dem Fokus auf primär weibliche Kunstproduzentinnen, wie es Christine Macel und Karolina Ziębińska-Lewandowska in ihrem Buch *Women in abstraction* (2021) darlegen, das Öffnen dieses verengten Blicks auf Abstraktionsprozesse in der Kunst. Diese Öffnung bedeutet eine mediale, materielle, kulturelle und genderspezifische Diversifizierung, die eine andere Kunstgeschichtsschreibung anbietet und die Beschränkung der Abstraktion lediglich auf die Malerei, (West-)Europa und männliche Kunstproduzenten apodiktisch in Frage stellt. Zudem werden Abstraktion und ornamentale Aspekte der Abstraktion nicht negiert, wie es die modernistische Perspektive tat, sondern als eine relevante und zentrale Ausdrucksform mitgedacht (vgl. Macel 2021: 19). Diese reinigenden Praktiken, die sich innerhalb der Diskurse um die europäische abstrakte Malerei zeigen, stehen sinnbildlich für eine Vielzahl weiterer modernistischer Reinigungspraktiken, auf die Latour mit seinem Begriff der Reinigungsarbeit verweist.

Was haben diese modernistischen Diskurse um den Reinheitsbegriff jedoch mit der Untersuchung *wunderkammernder* Praxis zu tun? Die miteinander kombinierten und arrangierten Dinge im Ausstellungsraum ergeben im Falle von Camille Henrots und Amelie von Wulffens Arbeiten ein hybrides Ensemble, das durch die vielgestaltigen Assoziationsmöglichkeiten und komplexen Variationen einerseits überfordert, andererseits tradierte modernistische Binaritäten unterläuft und durch multimodale Kontaminationen strukturiert wird. Ebenso wie in frühneuzeitlichen Wunderkammern, in denen heterogene Dinge aus den verschiedensten Jahrhunderten, Materialien, kulturellen Kontexten und Disziplinen zusammenkamen, sind in den beiden Arbeiten all jene Dualismen, die die Moderne konstruierte, auf engstem Raum aufgelöst und miteinander verwoben, wie Horst Bredekamp eindrücklich skizziert:

»Augenscheinlich ging es bei der Platzierung der Kunstkammerobjekte nicht so sehr um eine säuberliche Trennung der verschiedenen Bereiche, sondern um die

24 In diesem Kontext ist es wichtig, auf das Konzept der *multiple modernities* hinzuweisen, das die Idee beinhaltet, nicht nur von einer (globalen) Moderne auszugehen, sondern von der Existenz einer Vielzahl an Modernen, die sich multipel gestalten, sich transformierend und konfliktreich zueinander verhalten und pluralistisch sind (vgl. u.a. Eisenstadt 2006).

Inszenierung schöpferischer Unordnung. Mit purer Regellosigkeit ist diese jedoch keineswegs zu verwechseln. Vielmehr lag ihr intellektueller Anspruch darin, die Sammlungsobjekte in ein Netz des assoziativen und grenzüberschreitenden visuellen Austausches zu spannen und auf diese spielerische Weise sowohl die äußere wie auch die innere Natur des Menschen zu erkunden.« (Bredekamp 2007: 124)

Im anschließenden Unterkapitel wird die konkrete Materialisierung des von Bredekamp angesprochenen Netzes fokussiert und die verschiedenen Kontaminationen skizziert, die in frühneuzeitlichen Wunderkammern zu finden waren. Die vermengenden, hybridisierenden, amalgamierenden Praktiken finden vor allem über das Moment des Spielerischen in den Sammlungen ihren Zusammenhang. Über das Spielerische formierte sich die innere Ordnungslogik der historischen Räume, wie anhand der Thesen Bredekamps zur Relevanz des Spiels in Wunderkammern erläutert wird.

3.1.2 Kontaminierendes Ordnen – Die Relevanz des Spielerischen in Wunderkammern

Betrachtet man die Forschungsliteratur zu frühneuzeitlichen Wunderkammern in Bezug auf das Thema Ordnen, so wird ein Spannungsfeld zwischen verschiedenen Interpretationsstrategien ersichtlich, das Jutta Eming und Marina Münkler wie folgt skizzieren:

»Tatsächlich sind ästhetische Arrangements der Wunderkammer und ihre präsumtive interne ›Ordnung der Dinge‹ (Foucault) aus einer Reihe von Gründen nicht leicht einsichtig. Vorstellungen von einer ›Welt im Kleinen‹, einem ›Mikrokosmos‹ oder *Theatrum mundi* sind, worauf Daston und Park hingewiesen haben, mit dem Kuriosen, Abseitigen, Besonderen, das die Objekte der Wunderkammer auszeichnet, nicht ohne weiteres in Übereinstimmung zu bringen.« (Eming/Münkler 2022: 11)

Das weltumspannende *theatrum mundi*, in dem sich der große Kosmos in der räumlichen Situiertheit der Sammlung stellvertretend widerspiegelt und *en miniature* anordnet, steht demzufolge der heterogenen Zusammenkunft unterschiedlichster Singularitäten gegenüber, die durch ihre Besonderheit und Diversität bestechen und die Ordnung vor allem durch ihre Heterogenität prägen. Das modellhafte Zusammenbringen von Welt steht somit der Vereinigung von kuriosen, abseitigen und besonderen Phänomenen gegenüber.

Um dieses Spannungsfeld zu verstehen, das sich nicht gegensätzlich, sondern vielmehr in einer Vielgestaltigkeit in jeder einzelnen Sammlung individuell ausdrückte, ist es hilfreich, die museumstheoretischen Überlegungen von Sa-

muel Quiccheberg näher zu betrachten. Quicchebergs schriftliche Ausführungen zu einem idealtypischen Sammlungs Aufbau werden in der Forschung zur Wunderkammer immer wieder in Bezug gesetzt und als ordnungskonstituierende Inspirationsquelle für die Sammlungen der Zeit angeführt. In seinem Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (1565) stellte Quiccheberg erstmals umfassende museologische Ausführungen zusammen (vgl. Quiccheberg 1565)²⁵, die er mit praktischen Instruktionen zum Aufbau einer Sammlung kombinierte. Diese kann mit der Münchner Kunstkammer²⁶ in Verbindung gebracht werden, die zur gleichen Zeit entstand, jedoch innerhalb des Traktats keine explizite Erwähnung findet, sondern eher als ideeller Bezugspunkt diente (vgl. Roth 2000: 227). Quiccheberg entwickelte ein fünfteiliges Klassenmodell, in das er die gesammelten und zu zeigenden Dinge einsortierte. Zehn bis zwölf Unterkategorien, die von ihm so bezeichneten *Inscriptiones*, ordnete er jeder der fünf Klassen zu. In ihnen waren unterschiedlichste Dingwelten vereint aus den Bereichen der *naturalia*, *mirabilia*, *artefacta*, *scientifica*, *antiquites* und *exotica*.

Auf der Suche nach neuen Ordnungsmodi für das Wissen der Zeit und seinem Vorhaben, ein ideales Museum (*theatrum*) zu entwerfen, fand Quiccheberg in Giulio Camillos Ansätzen, die dieser in seiner Schrift *L'Idea del Teatro* (1550) entwickelte, ein geeignetes Orientierungsmodell, das auf alchemistischen Ideen und der Mnemotechnik basierte (vgl. Roth 2000: 230): »Der Gelehrte Camillo wollte, angeregt von neuplatonischen, christlichen und kabbalistischen Ideen, das Universum in all seinen Erscheinungsformen in Gestalt eines begehbaren Theaters präsentieren.« (Bräunlein 1992: 359) Ein solches von Camillo erdachtes Theater²⁷ wurde tatsächlich als Holzkonstruktion realisiert, nachdem der König von Frankreich – Franz I.²⁸ – den Auftrag für den Bau gab (vgl. Bräunlein 1992: 360).

25 Samuel Quicchebergs *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* diente vor allem um 1700 als Bezugswerk für weitere museumstheoretische Überlegungen. Exemplarisch sind in diesem Kontext *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern* (1674) von Johann Daniel Major, *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer* (1704) von Leonhard Christoph Sturm oder *Museographia* (1727) von Caspar Friedrich Neickel zu nennen (vgl. Dolezel 2019: 41). Vgl. in Bezug auf Quicchebergs Ideen auch Brakensiek 2008, Hauger 1991 und Volbehr 1909.

26 Vgl. zur Münchner Kunstkammer u.a. Pilaski Kaliardos 2012.

27 Zur Theater technik im 17. Jahrhundert vgl. Haekel 2004.

28 Bemerkenswert in diesem Kontext ist, dass Franz I. nicht nur für die Realisierung von Giulio Camillos entworfenem Theater verantwortlich war, sondern auch die Sammlung des Musée du Louvre (1793) begründete und mit diesem großangelegten Museumsprojekt – zusammen mit dem British Museum (1753) in London und der Eremitage in St. Petersburg (1764) (vgl. Dori 2010: 209) – das Zeitalter des Museums einläutete, was die fließenden und sich eng bedingenden Entwicklungen zwischen frühneuzeitlicher Wunderkammer und Museum offenbart.

Was anhand der Ansätze von Quiccheberg und Camillo augenscheinlich wird, jenseits von ideeller Konzeption und faktischer Realisation, ist die hinter vielen Wunderkammern stehende verborgene Ordnungssystematik, die Quiccheberg erstmals theoretisch manifestierte und im Sinne eines weltversammelnden Theaters erdachte.

Andererseits veranschaulichten Wunderkammern der Frühen Neuzeit die Vielfaltigkeit und Diversität der verschiedensten Existenzweisen des makrokosmischen Universums. In der modernistischen Logik oftmals als ungeordnetes und willkürliches Sammelsurium abgetan, führten sie auf besondere Weise die verschiedensten Hybridformen von Natur, Kunst, Wissenschaft und Technik vor, woraus sich ein gesteigertes Interesse an Kuriositäten und Abnormitäten ablesen lässt. Dieses, so demonstriert Lorraine Daston, ist in der spezifischen Form der Neugierde begründet, die sich in den Wunderkammern materialisierte: »Die Neugierde des 17. Jahrhunderts verfolgte die Dinge [...] nicht vor allem darum, weil sie schön waren [...]. Vielmehr suchte die Neugier nach dem Seltenen, dem schön Ausgearbeiteten, dem sehr Kleinen und dem Verborgenen.« (Daston 2002: 167) So wurde in den frühneuzeitlichen Wunderkammern vor allem den singulären Dingen, in denen sich die spielerische Natur in vielgestaltiger Weise zeigte, ein besonders hoher Stellenwert beigemessen.

Die für viele Wunderkammer-Dinge typische Fusion von »natürlichen« Komponenten, Naturnachahmung, Kunsthandwerk und Technik spielt dabei eine wichtige Rolle, was unter anderem anhand verschiedenster Materialzusammenstellungen in den Wunderkammern augenscheinlich wird. In ihnen offenbart sich eine eigentümliche Fusion von Fiktion, technischem Wissen sowie der mimetischen Aneignung von »Natur« in Kombination mit realen Naturelementen. Dinge, »die in Form und Material eine Kombination aus Kunst und Natur waren oder die beide ununterscheidbar machten, waren außerordentlich beliebt, denn die Grenzverschiebung riefen ein besonders intensives Staunen des Betrachters hervor« (Rauch 2006: 12) und eröffneten »einen kreativen Spielraum durch artifizielle Modifizierungen der Natur« (Grasskamp 2013: 24). Sie stehen darüber hinaus im Zusammenhang mit dem Interesse am »bildnerischen Vermögen der Natur« (Felfe 2015: 104), das in der Frühen Neuzeit an Bedeutsamkeit gewann. Dieses ist nicht nur theoretischen Auseinandersetzungen zu entnehmen, sondern äußerte sich auch in eben jenen hybriden Dingen²⁹, in denen die Natur sich »als bildende Künstlerin« (Felfe 2015: 103) in Wunderkammern materialisierte.

29 Neben der Verbindung verschiedener medialer und materieller Elemente in Sammlungsdingen sind die Faszination für Vermischungstendenzen auch thematisch, motivisch und narrativ in frühneuzeitlichen Wunderkammern zu beobachten. Zu nennen sind in diesem Kontext Phänomene wie Chimären, Kompositwesen und wundersame Kreaturen (z.B. Einhörner). Vgl. hierzu etwa Burrichter/Klein 2022.

Robert Felfe verweist in diesem Kontext auf die dadurch zustande kommende Koproduktion zwischen ästhetischer Wirkmacht der ›Natur‹ und menschlicher Kunstfertigkeit: »Dabei kommt es in den gemeinsamen Werken einer bildnerisch tätigen Natur und menschlichen *techné* häufig zu einer subtilen Koproduktion zwischen beiden, und gerade diese ausbalancierte Spannung derartiger Arbeiten scheint für zeitgenössische BetrachterInnen ein besonderer Reiz gewesen zu sein.« (Felfe 2015: 104) Besonders seltene und formschöne Naturformen wurden etwa zu Pokalen und anderen dekorativen Trinkgefäßen umgestaltet, erhielten eine schmückende Bekrönung oder ein dekoratives Beiwerk. Von diesen, aus mannigfaltigen Material-Kombinationen entstehenden Hybrid-Dingen, ging eine besondere Faszination aus, da sie »jenseits gängiger Ordnungsmuster eine Zone des Zwiespalts und der Unentschiedenheit« (Laube 2015: 186) eröffneten und eine Ästhetik des Spielerischen besaßen.

Vor allem die Automaten(-Figuren), die zahlreich in den Kammern zu finden waren, demonstrieren auf besondere Weise die frühneuzeitliche Faszination für das Spielerische. Als Spielzeuge sind sie zum einen durch eine ludische Ästhetik gekennzeichnet, zum anderen erforderten sie auch eine aktive Involvierung der Betrachtenden, denn erst durch etwa das Aufziehen des Uhrwerks begannen sie sich in Bewegung zu setzen: »Derartige Gebilde waren vordergründig nutzlos, insofern sie als Spielzeug fungierten, aber gerade in der Zweckfreiheit ihrer Selbstbewegung betonten sie den demiurgischen Charakter ihrer Herstellung.« (Bredenkamp 2007: 128) Die Verknüpfung von Kunst, Natur und Technik, die in frühneuzeitlichen Wunderkammern spielerisch praktiziert wurde und sich in jenen beschriebenen »Mischobjekte[n] von Natur und Kunst« (Rauch 2006: 12) zeigte, demonstriert auf eindrückliche Weise die spielerische Fluidität von disziplinären Grenzen, die im Zuge der Etablierung des modernen Museums eingeführt wurden.

Das Spannungsverhältnis in Bezug auf das *Wie* des Ordnen zwischen angestrebter Modellhaftigkeit – einer Ordnung in Themengebiete, wie sie Quiccheberg theoretisch fundiert hat – und die Zusammenkunft von Dingen, die jenseits jeder Kategorisierung anzusiedeln sind (Kuriositäten und Abnormitäten), finden im Spielerischen ihre Konnexion. Diese große Relevanz des Spiels beschreibt Horst Bredenkamp unter anderem in seinem 1993 erschienenen Text *Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs*. In diesem erläutert er die spielenden Qualitäten frühneuzeitlicher Wunderkammern, deren höchste Kategorie es war, »Sehen, Assoziieren und Denken als Spiel« (Bredenkamp 2007: 122) zu eröffnen. Bredenkamp belegt diese Relevanz des Spielens unter anderem auch mit dem Heranziehen von utopischen Konzepten der Zeit, in denen er ideelle, aber auch strukturelle Parallelen zu Wunderkammern feststellt. So sieht er eine Gemeinsamkeit im utopischen Kern des Staatsromans *Reipublicae Christianopolitanae descriptio* (1619) – im Deutschen

erschieden unter dem Titel *Christianopolis*³⁰ – von Johann Valentin Andreae, in dem vor allem auch der ›Spielerin Natur‹ eine bedeutende Rolle zugesprochen wird und der als Vorlage für Francis Bacons *Neu-Atlantis* (1627) diente (vgl. Bredekamp 2012: 68).

In seiner Staatsutopie formuliert Andreae seine Ideen zur christlichen Reform der Wissenschaft und der Gesellschaft, was Bredekamp wie folgt zusammenfasst: »Christianopolis bietet die Beschreibung einer Stadt, deren Gebäude ein vollendetes System der Natur- und Geisteswissenschaften unter empirischen, alchemistischen und mechanischen Vorzeichen mit zahlreichen Laboratorien und Demonstrationsräumen bergen, die eine idealtypische Kunstkammer abgeben.« (Bredekamp 2012: 68) Dem Spiel kommt hier eine wichtige Scharnierfunktion zu, es »bestimmt [...] zentrale Instanzen dieser Forschungs- und Lehrgemeinschaft« (Bredekamp 2012: 68), was sich vor allem auch in der Ausrichtung der wissenschaftlichen Praxis zeigte:

»Für Andreae verbot der künstlerische Charakter des göttlichen Verstandes und dessen Nachahmung geradezu, in ›Christianopolis‹ nur vordergründig nützliche Forschung zu betreiben: ›Doch betrieben sie diese Dinge nicht nur aus Notwendigkeit, sondern der Absicht, einen künstlerischen Wettstreit in Gange zu halten, (...) damit die Vernunft, oder vielmehr der in uns verbliebene göttliche Funke, die Möglichkeit bekomme, in jedem von uns verfügbaren Material herrlich hervorzu-leuchten.« (Bredekamp 2012: 70; vgl. Andreae 1996)

Die vor allem an christliche Glaubenslehren geknüpfte Utopie von Andreae, die in der Natur ihre spielerische Ausformung entfaltete, offenbarte sich in Wunderkammern vor allem in der Imitation des göttlichen Spiels: »Das Spiel ist ihr als vielleicht bedeutendste Instanz der schöpferischen Phantasie inkorporiert.« (Bredekamp 2012: 68) Das freie Spielen und Experimentieren kann vor diesem Hintergrund als Selbstermächtigungsgeste der sammelnden Person gelesen werden, die losgelöst von übergeordneten Regelmäßigkeiten und Instanzen ihre eigene Mikrowelt kreierte:

»Wenn im spielerischen Vergnügen an der Artifizialität, die nicht primär dem Nutzen gehorcht, eine gottähnliche Seite angesprochen war, erhielt der Sammeltrieb, eine eigene Welt im kleinen [sic!] zu bilden, den Charakter, göttliches Spiel zu imitieren. Der Demiurg mußte [sic!], um absoluter Gott sein zu können, etwas Zweckfrei-Spielerisches geschaffen haben, denn falls er einen Zweck verfolgt hätte, wäre er als ausführender Agent einer über ihm stehenden Instanz aufgetreten. Die Ebenbildlichkeit des Menschen war daher erst vollkommen, wenn sie zur höchsten Kategorie des Spiels vorgezogen war.« (Bredekamp 2012: 70)

30 Zur Auseinandersetzung mit den inhaltlichen Aspekten des Texts vgl. Rohls 2021: 580–587.

Die määndernde Bewegung zwischen ordnender Struktur und chaotisch anmutender Dingpluralität, die aus der spielerischen Zusammenkunft heterogener Dinge resultierte,³¹ ließe sich auch mit Maria L. Felixmüllers Begriff der »produktiven Unordnung« (Felixmüller 2018: 11) zusammenbringen, die sie unter anderem auch in den frühneuzeitlichen Wunderkammern manifestiert sieht. Sie können, Felixmüllers Argumentation folgend, als »Kippmoment zwischen naiver und reflektierter Sammlung« (Felixmüller 2018: 32) beschrieben werden, »als eine im Entstehen begriffene Ordnung im laborativen Gärungszustand« (Felixmüller 2018: 143).

Festhalten lässt sich, dass Wunderkammern »primär Orte ästhetischer Erfahrung« (Duncker 2012: 63) waren, in denen das Spielerische eine zentrale Rolle einnahm. Dabei kann auch das Sammeln als spielerische Tätigkeit verstanden werden. Dadurch, dass die Sammler:innen zweckfreie Seltenheiten und Kuriositäten zusammentrugen, schufen sie spielend ihren eigenen Kosmos fernab von disziplinären Gattungsgrenzen, ebenso wie es Sigmund Freud für das kindliche Spielen beschreibt: »Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt.« (Freud 2010: 101) Das assoziative Miteinander-in-Beziehung-Setzen von unterschiedlichen visuellen Kulturen und das spielerische Experimentieren und Kontaminieren verschiedener Materialien ist, anknüpfend an Bredekamp, als grundlegende Konnexion der frühneuzeitlichen Sammlungen zu denken. Jenseits ihrer Ästhetik zwischen Struktur und Chaos erhält die Ordnung durch das Spielerische ihre innere Logik (vgl. Bredekamp 2012: 70).

Das Ordnen in Wunderkammern zeichnete sich im Gegensatz zu den strukturgebenden Kategorisierungen des modernen Museums³² also insbesondere durch individuelle Anordnungspraktiken der sammelnden Person aus, die spielerisch die Kontaminationen von Welt in ihrer Sammlung zu materialisieren versuchte.

Eming und Münkler verweisen in diesem Kontext auch auf eine weitere Form des Ordners, die sich ebenfalls in die Logik des Spielerischen fügt: die »narrativ verfassten Formen der Verknüpfung, Differenzierung und Angrenzung« (Eming/Münkler 2022: 11). Die Dinge in Wunderkammern wurden »insbesondere auch über eine Erzählung aufeinander bezogen und miteinander vernetzt [...]. Eine solche Erzählung hat beispielsweise der Sammler bei einer Führung durch seine

31 Dazu passt auch Walter Benjamins Beschreibung des Sammlers: »So ist das Dasein des Sammlers dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung.« (Benjamin 1972: 389)

32 Beat Wyss beschreibt diese strukturgebenden Neuerungen, die das moderne Museum mit sich brachte, wie folgt: »Das moderne Museum [...] emanzipiert sich von der Kunstkammer dadurch, dass die Sammelbestände neu geordnet und nach Gattungen getrennt wurden: eine Maßnahme im Dienst didaktischer Übersichtlichkeit für ein Laienpublikum. Im modernen Museum wird das Sammlungsgut vom operativen Nutzgegenstand zum reinen Schaustück.« (Wyss 2014: 404)

Wunderkammer vorgetragen« (Eming/Münkler 2022: 11). Die Ordnungsstrategie der Sammlung war ohne erklärende Worte somit Besuchenden meist überhaupt nicht ersichtlich, es benötigte das Verbalisieren der zugrunde liegenden ordnenden Ideen, was sich ebenfalls als Ausdrucksform des Spielerischen denken lässt.

Nachdem nun verschiedene reinigende und verunreinigende Ordnungspraktiken historisch reflektiert wurden, einerseits anhand der hierarchisierenden Dualismen, die sich in der Entwicklung der westlichen und männlich dominierten abstrakten Kunst zeigten, und andererseits anhand der spielerischen Kontaminationen, die sich in frühneuzeitlichen Wunderkammern offenbarten, werden in den folgenden beiden Unterkapiteln die Arbeiten *Ohne Titel* von Amelie von Wulffen und *The Pale Fox* von Camille Henrot untersucht.

Die sich in der Moderne etablierende kategoriale Differenz zwischen Reinheit und Unreinheit wurde in diesem einführenden Unterkapitel zum Thema des Ordners in heuristischer Weise vernetzenden und hybridisierenden Praktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern gegenübergestellt. Dadurch wurde herausgearbeitet, auf welche Ordnungstraditionen sich zeitgenössische künstlerische Wunderkammern beziehen. Im Folgenden werden die sich in den beiden Arbeiten materialisierenden Ordnungspraktiken zunächst historisch situiert, um das spezifisch *wunderkammernde* an ihnen zu entfalten, das sich anknüpfend an die spielerischen Kontaminationen der frühneuzeitlichen Wunderkammern in einer multimodalen Weise zeigt. Das multimodale Kontaminieren als spezifische Form des Ordners, das neben dem Terrestrisch-Werden (vgl. Kapitel 2.4) und dem institutionsreflektierenden Situierten (vgl. Kapitel 4.4) die künstlerische Praxis des *wunderkammerns* konstatiert, wird im Unterkapitel 3.4 akzentuiert.

3.2 Amelie von Wulffen: *Ohne Titel* (2020)

Abbildung 17: Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Frank Sperling



Die Arbeit *Ohne Titel* (2020) von Amelie von Wulffen war im Rahmen ihrer ersten institutionellen Einzelausstellung (17.03.–24.05.2021) *Amelie von Wulffen* im KW Institute for Contemporary Art in Berlin erstmals zu sehen. Wie bei ihren anderen Kunstwerken verzichtet von Wulffen auch in diesem Fall auf spezifizierende Informationen und belässt ihre Arbeit »[o]hne Titel«. Sie besteht aus einer Vielzahl von heterogenen Elementen, die zusammen eine raumgreifende Installation in der Halle der ehemaligen Margarinefabrik bilden, in der das KW Institute for Contemporary Art seit 1991 beheimatet ist. Die eingezogenen weißen Wände, an denen neue und ältere Malereien der Künstlerin hängen, umsäumen die Installation. Ein Beginn und ein Ende sowie eine klare Begrenzung der Arbeit sind schwerlich auszumachen, wodurch sie als raumgreifende Arbeit mit fluiden Grenzen beschrieben werden kann. So unterläuft sie einen abgeschlossenen Werkcharakter (Abbildung 17). Vor allem die braunen Farbverschmierungen stechen, intensiviert durch den Kontrast zu den weißen Wänden des Ausstellungsraums, ins Auge. Diese reichen teilweise bis dicht an die Werke heran. Den Wischbewegungen der Farbe ist abzulesen, dass sie mit einer menschlichen Hand aufgetragen wurden. Auf der braunen Farbe, die in unterschiedlichen Stärken und Pastositäten auf der weißen Wand zu sehen ist, sind beflügelte Insekten zu erkennen: große, überdimensionierte Fliegen, die aus Muscheln, genauer gesagt aus zwei Miesmuschelhälften und einem Drahtgestell, bestehen.

Abbildungen 18, 19 und 20: Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Patrick Armstrong



Farblich verweist die braune, an Fäkalien erinnernde Farbe auf die lebensgroße Figur, die neben den raumgreifenden Kuben positioniert ist und als Urheberin der Verschmierungen identifiziert werden kann. Sie schaut mit einem ungläubigen und teilnahmslosen Blick in den Raum hinein. Die von oben bis unten mit brauner Farbe bedeckte und scheinbar aus Pappmaché bestehende Figur scheint mit einem sie stabilisierenden Stumpf verbunden zu sein, der ebenfalls mit brauner Farbe beschmiert ist und mit der Figur materiell verschmilzt (Abbildungen 18, 19 und 20). Auch auf der Oberfläche der Figur sind die großen Fliegen zu finden, die Assoziationen an Fäkalien oder verwesendes organisches Material befördern. Die durch die braune Farbe dominierte Figur gibt den Betrachtenden keinerlei Hinweise auf ihr Alter oder ihr Geschlecht. Zudem fehlen individuelle Merkmale wie Haare oder eine detaillierte Physiognomie, die sie charakterisieren würden. Lediglich eine ange deutete schwarze Bauchtasche auf Hüfthöhe ist zu erkennen. Aufgrund ihrer reduzierten äußeren Gestalt erscheint sie wie aus einer der Comic-Zeichnungen der Künstlerin entsprungen, von denen ebenfalls eine Vielzahl in der Ausstellung im KW Institute for Contemporary Art zu sehen sind. Prägnant sind zudem die bemalten rechteckigen Kuben, die sich durch unterschiedliche Höhen auszeichnen und als Sockel für zahlreiche kleine Dinge dienen. Die Kuben umsäumend sind an den weißen Wänden ringsum Malereien auf Leinwänden positioniert, die sich als ältere und neuere Arbeiten der Künstlerin identifizieren lassen. Die Kuben sind in unregelmäßigen Abständen zueinander versetzt im Raum arrangiert. Auf ihren Querseiten sind einerseits typische malerische Sujets, wie Genre- oder Landschaftsszenen in unterschiedlichen Maltechniken zu finden, andererseits aber auch Bildräume in abstrakter Formensprache, in denen vor allem die Farbe als Gestaltungsele-

ment fungiert. Die auszumachenden Techniken erstrecken sich von einem abstrakten, fauvistischen und impressionistischen Malstil bis hin zu einem naturalistisch-realistisch modellierenden Pinselduktus.

Abbildungen 21 und 22: Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Patrick Armstrong



Neben dem Thema der maritimen Naturlandschaft (Abbildungen 21 und 22), die etwa in Form von Seestücken mit oder ohne Segelschiffen zu sehen sind – mal als Fensterkulissee, mal im Zentrum des Bilds – ist der Mensch als exponiertes Motiv zu identifizieren, der in unterschiedlichen Umwelten dargestellt ist. Besonders das maritime Sujet durchzieht auch materialästhetisch die präsentierten Dinge: Auf den Sockeln werden hybride Wesen aus Naturmaterialien – etwa Muschelschalen, Schneckenhäuser und Äste – und vom Menschen hergestellte Dinge – wie Silberbesteck, Spiegelfragmente und geschnitzte Holzelemente – präsentiert. Aus den heterogenen Materialien erwachsen fremd erscheinende montierte Wesen oder fiktive maritime Naturformationen. Diese besitzen partiell anthropomorphe Züge, so ist etwa vereinzelt eine menschliche Physiognomie oder humanoide Anatomie zu erkennen. Andere Dinge besitzen dagegen eine eher vegetabile oder mineralische Ästhetik und erinnern an Korallenformationen oder Gesteinsansammlungen, wie sie auf dem Meeresgrund zu finden sind. Ersteres trifft etwa auf die sich aus einzelnen Klappen³³ von Muschelgehäusen zusammensetzende Figur zu, bei der ein hölzerner Korpus und Gliedmaßen zu erkennen sind, die von einer Art Muschelpanzer an Rumpf und Kopf flankiert werden (Abbildung 23). Kleine

33 Biologisch korrekt ist der Terminus »Klappe«, der umgangssprachlich als »Muschelhälfte« bezeichnet wird.

Jakobsmuscheln, Herzmuscheln, Meeresschneckengehäuse und Venusmuscheln sind hier zu erkennen. Ein bekrönender Kopfschmuck wächst strahlenförmig aus dem Haupt der Figur heraus, der aus einer mehrgliedrigen Astverzweigung besteht und an deren Ende jeweils eine Klappe einer kleinen Muschel zu finden ist.

Während die Figur, inklusive der Muschelelemente, von Blautönen dominiert wird, sind das thronartige Gebilde, auf dem die Figur sitzt, und der daran anschließende Untergrund in helleren Brauntönen gehalten, die durch die Maserung und Oberflächentextur der Muscheln herrührt. Die Figur erscheint durch die materielle Verschmelzung mit dem maritimen Untergrund und ihrem Sitzmöbel verwachsen zu sein. Auch in anderen Dingen ist das Thema des Ozeanischen durch die Präsenz maritimer Materialien leitend, um vor allem auch eine humoristische Formensprache zu unterstreichen. Indem etwa große, ausladende Muscheln eingesetzt werden, um eine überdimensionierte Kopfbedeckung darzustellen oder menschliche oder tierliche Physiognomien zu karikieren. Katharina Hausladen stellt in diesem Kontext auch die Verbindung zu sog. *Shellcraft*-Figuren her (vgl. Hausladen 2021: 217). Meist dilettantisch aus Muscheln hergestellte Dekorarbeiten, die dem Bereich kitschiger Handwerkskunst zugeordnet werden (Abbildung 24).

Abbildungen 23 und 24: Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Frank Sperling



Zudem erinnern die maritimen Hybridfiguren stark an jene Dingrepertoires der frühneuzeitlichen Wunderkammern, in denen ähnliche, von Natur und Kultur sowie Fiktion und Realität kontaminierte Materialzusammenstellungen zu finden waren. Muscheln, Schnecken, Korallen und Meergewächse waren beliebte Sammeldinge aus dem zu der Zeit noch weitestgehend unbekannten Terrain des Ozeans. Um sie eröffneten sich wundersame Narrative. Exemplarisch ist in diesem Zusammen-

hang der Narwalzahn³⁴ zu nennen, der ein beliebtes und seltenes Sammlungsgut darstellte und als Horn eines Einhorns eingeordnet wurde. Geheimnisvolle Dinge, die zu fabulierenden Umdeutungen einluden, waren vor allem auch außereuropäische *naturalia*, wie Stefan Laube wie folgt zusammenfasst: »Die Freude am Fremden, Geheimnisvollen und Rätselhaften bestimmte die Vorliebe für Kunstkammerstücke. Straußenei, Koralle und Nautilus galten als wunderbare Zeugnisse einer fremden, zauberhaften Natur; virtuose handwerkliche Gestaltung sollte ihre Wirkung noch entscheidend steigern.« (Laube 2015: 185) Zu diesen »wunderbaren Zeugnissen« aus dem ozeanischen Kontext zählten vor allem auch Turboschnecken und Nautilusgehäuse, die zu Pokalen und anderen Trinkgefäßen umgestaltet wurden und eine schmückende Bekrönung oder ein dekoratives Beiwerk erhielten.³⁵ Von diesen – aus mannigfaltigen Material-Kombinationen entstehenden – Hybriden ging eine besondere Faszination aus, da sie »jenseits gängiger Ordnungsmuster eine Zone des Zwiespalts und der Unentschiedenheit« (Laube 2015: 186) eröffneten. Diese von Laube angesprochene Entgrenzung gängiger Ordnungsmuster, die in historischen Wunderkammern leitend für die Ästhetik und Auswahl der Dinge war, ist ebenfalls in von Wulffens Arbeit – übersetzt für die Gegenwart – zu finden.

Diese spezifische Form des Ordnnens, die eine *andere* Ordnung der Dinge impliziert und auf historische Wunderkammern rekurriert, wird in diesem Kapitel als multimodales Kontaminieren herausgearbeitet. Der Bezug zur frühneuzeitlichen Wunderkammer ist dabei nicht nur formalästhetisch und strukturell in Form des *Wie* des Ordnnens der Arbeit abzulesen, sondern wird auch im beschreibenden Text

34 Der Narwal bildet nur einen seiner beiden Eckzähne aus, der eine Länge von bis zu drei Metern ausbilden kann. Mit diesem von zahlreichen Nervenzellen durchsetzten überdimensionalen spitzen Zahn stellt der Wal Temperatur- und Druckschwankungen sowie den Salzgehalt und chemische Verbindungen im Meerwasser fest, wodurch er sich an seine Umgebung besser anpassen kann, vgl. Beschreibungstext zum sog. »Narwalzahn« in der Online-Sammlung des Grünen Gewölbes: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/32534> (Zugriff: 25.03.2024).

35 Außereuropäische *naturalia* animierten dazu, sie umzugestalten und mit anderen Materialien zu kombinieren, »ging es doch nicht zuletzt darum, das schöpferische Potenzial des Menschen freizulegen und ästhetisches Wohlgefallen auszulösen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ändert sich die Situation: Innerhalb des Fremden und Exotischen macht sich eine Tendenz zum Artefakt bemerkbar, das man als historisches Dokument unversehrt belässt« (Laube 2015: 198). Für diese in den Wunderkammern zu findenden außereuropäischen Dinge wurden unterschiedliche Termini verwendet, etwa Mirabilie, Exotica, Rarität, Ethnographicum, Memorabilie oder Antiquität. Stefan Laube weist in diesem Kontext auf die »unterschiedlichen Perzeptionen« hin, die die Begrifflichkeiten jeweils implizieren: »So scheint sich bei Mirabilie und Exoticum die Wahrnehmung unmittelbar zu entfalten, bei Memorabilie, Antiquität und Ethnographicum werden ihr zunehmend Texte zur Seite gestellt werden [sic!].« (Laube 2015: 196)

des Faltblatts zur Ausstellung von kuratorischer Seite expliziert: Der Ausstellungstext charakterisiert die Arbeit als »[e]ine dramatische Wunderkammer, in der das Verhältnis von Mensch und Natur verhandelt wird«³⁶. Eine ganz ähnliche Beschreibung findet sich auch im Ausstellungstext der Galerie Meyer Kainer formuliert, wo die Arbeit 2022 ausgestellt war. Dort wird sie als »traumatische Wunderkammer«³⁷ konturiert, wie bereits zu Beginn des Kapitels angemerkt wurde. Im Folgenden bleibt zu überprüfen, inwiefern sich diese Zuschreibungen und der Rekurs auf frühneuzeitliche Wunderkammern in von Wulffens Arbeit im Detail gestalten. Wichtig sind in diesem Kontext folgende zentrale Fragen: Welchen Ordnungsprinzipien folgt die Anordnung der Dinge? Wie kann die in *Ohne Titel* zu findende Ordnung beschrieben werden?

Zu Beginn lässt sich festhalten, dass die Arbeit auf den ersten Blick weniger modernistisch gereinigten Ordnungsmodellen entspricht, in denen einzelne Disziplinen voneinander separiert wurden und sich dadurch entstehende Gattungshierarchien stabilisierten, sondern sie vielmehr an kontaminierte Ordnungsweisen frühneuzeitlicher Wunderkammern erinnert, in denen spielerisch mit Dingkategorien und Systematisierungen umgegangen und vor allem sog. Hybride als besondere Faszinosa inszeniert wurden. Diese Praktiken des Ordnen finden sich in von Wulffens Arbeit einerseits in ästhetischen Entgrenzungen wieder, die kunsthistorisch tradierte Hierarchisierungen ad absurdum führen, wodurch auch genderspezifische Zuschreibungen von Kunstgattungen korrumpiert werden (vgl. Kapitel 3.2.1). Andererseits durch das Kontaminieren von verschiedenen Bereichen der visuellen Kultur, wodurch modernistische Gattungslogiken innerhalb der Arbeit aufgelöst werden (vgl. Kapitel 3.2.2). So wird die grundlegende Vernetzungslogik von Welt, die Bruno Latour, Jacques Derrida und Anna Lowenhaupt Tsing stark machen, sinnlich im Raum erfahrbar. In welcher Form sich zum einen die ästhetischen Entgrenzungen kunsthistorischer Kategorien, zum anderen die Vermischung von verschiedenen visuellen Kulturen darstellt, wird in den folgenden beiden Unterkapiteln untersucht. In diesem Kontext wird analysiert, wie sich in von Wulffens Arbeit die künstlerische Praxis des *wunderkammerns* materialisiert und in welcher Weise sich in ihr ›dramatische‹ bzw. ›traumatische‹ Aspekte finden.

36 Vgl. das auf der Homepage des KW Institute for Contemporary Art abrufbare Faltblatt zur Ausstellung *Amelie von Wulffen*: https://www.kw-berlin.de/files/KW_2020_Amelie_von_Wulffen_DE.pdf (Zugriff: 15.08.2024).

37 Vgl. Begleittext zur Ausstellung in der Galerie Meyer Kainer (08.04.–21.05.2022): <https://meyerkainer.com/exhibition/amelie-von-wulffen-main-gallery/> (Zugriff: 25.03.2024).

3.2.1 Entgrenzungen und multimodale Kontaminationen

In seinem Text *Das Gesetz der Gattungen*, der auf einem 1979 im Rahmen eines internationalen Kolloquiums mit dem Titel *Die Gattungen* in Straßburg gehaltenen Vortrag basiert, setzt sich Jacques Derrida mit dem begrenzenden Denken von Gattungen auseinander. Zwar ist die Einsicht, dass das Ziehen von klar abgesteckten Gattungsgrenzen kritisch zu beleuchten ist, nicht erst eine, die im Poststrukturalismus aufkam, dennoch ist durch dekonstruktivistische Ansätze, wie sie Derrida verfolgte, eine Radikalisierung dieser These zu finden. Dekonstruktive Ansätze konstatieren dabei vor allem die der Gattungslogik zugrunde liegenden ideologischen Implikationen, welche »nur über letztlich nicht zu beherrschende Ausschlussmechanismen funktionieren« (Babka 2003: o. S.). Der Begriff der Reinheit spielt dabei eine wesentliche Rolle. Derrida kritisiert in seinem Text daher das enge Denken von Gattungsklassifikationen wie folgt:

»[...] die Gattungen dürfen sich nicht vermischen. Und wenn es vorkommt, daß [sic!] sie sich vermischen – aufgrund eines Zufalls oder einer Übertretung, aufgrund eines Irrtums oder eines Fehlers, so resultiert daraus zwangsläufig eine Bestätigung der wesentlichen ›Reinheit‹ ihrer Identität, da man dann ja von ›Vermischung‹ spricht. Diese ›Reinheit‹ gehört zum typischen Axiom, sie stellt ein Gesetz des Gesetzes der Gattungen dar, ob diese nun ›natürlich‹ ist, wie man glaubt sagen zu können, oder nicht. Diese normative Haltung und diese Bewertung sind der ›Sache selbst‹, wenn man Gattungen ›Gattungen‹ Zugehöriges so nennen kann, unmittelbar ein- und vorgeschrieben.« (Derrida 1994: 249)

Das Prinzip der Gattungen basiert somit weniger auf der faktischen Reinheit, welche Derrida als Ideologie und Illusion entlarvt, als vielmehr auf dem »Prinzip der Kontamination«, dem »Gesetz der Unreinheit« und der »Ökonomie des Parasitären« (Derrida 1994: 252). Es gehe dementsprechend eher um die Vervielfältigung und Diversifizierung von Genres, was sich etwa anhand des Denkens von Intertextualitäten und Hybriditäten konkretisiert (vgl. Babka 2003: o. S.). Entgrenzende Tendenzen, etwa »Verschmelzung [und das] Verschwinden von Trennlinien [und] Unterschieden«³⁸ spielen dabei eine essentielle Rolle, die, Derrida zufolge, der Gattungslogik zugrunde liegen. Diese sich auch in der Kunst der Moderne entwickelnden Phänomene der Verschmelzung, Überschreitung und Entgrenzung von kunsthistorischen Gattungsgrenzen intensivieren sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Vor allem in den 1960er- und 1970er-Jahren ist eine »Multiplikation der Entgrenzungsstrategien« (Bonnet 2008: 145) zu beobachten.

38 »Entgrenzung«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Entgrenzung> (Zugriff: 18.06.2024).

Diese Auseinandersetzung mit Kontamination infolge von ästhetischer Entgrenzung wird auch in Amelie von Wulffens Arbeit *Ohne Titel* offenkundig. Hier werden nicht nur thematisch, sondern auch formalästhetisch kunsthistorische Genres und Gattungen aufgegriffen und entgrenzt, wodurch eine Verstrickung von Skulptur, Malerei und (Ausstellungs-)Architektur zu beobachten ist. So sind etwa die Malereien nicht mehr als Leinwände an den Wänden ausgestellt, sondern wurden direkt auf die Sockel gemalt, wodurch sie eine räumliche Expansion erfahren. Zudem wird das kunsthistorisch tradierte Verhältnis von Sockel und Skulptur und/oder Plastik unterlaufen. Dies geschieht, indem das Verhältnis der Volumina umgedreht wird und die Sockel im Verhältnis zu den auf ihnen gezeigten Dingen ins Überdimensionale anwachsen. Die kleinen Hybridfiguren erscheinen umso miniaturhafter auf den großen Sockeln, die durch ihre Dimensionen eher an Warentische erinnern (Abbildung 25).

Abbildung 25: Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Patrick Armstrong



Der Sockel als typischer (kunsthistorischer) Präsentationsmodus für dreidimensionale Dinge stellt einerseits exponierende Präsenz her, ist andererseits aber auch ein Distanz schaffendes Medium, indem er einen Abstand zum Boden und zu den Betrachtenden generiert – er »vermittelt [...] zwischen dem Raum der Repräsentation und dem Realraum« (Ammer 2014: 212). Der Sockel als eng mit dem Präsentationsmodus der Skulptur verwobenes kunsthistorisches Element besitzt gerade durch seine latente Präsenz »das anachronistische Potenzial, Kontinuität zugleich zu behaupten und in Frage zu stellen« (Ammer 2014: 215). Durch ihre zu

den exponierten Dingen überproportionale Größe und der daraus resultierenden Verschiebung von ästhetischer Latenz zu Präsenz wird jene von Manuela Ammer angesprochene Potenzialität des Sockels erreicht, die vermag, kunsthistorische Tradierungen zu markieren und in Frage zu stellen. Durch seine überdimensionierte (entgrenzte) Form wird er als kunsthistorischer Zeigemodus (erst) sichtbar. Zudem steht die chaotisch wirkende Ordnung, die durch und durch kontaminiert erscheint, der mit der Institution des Museums verbundenen wohlgeordneten und harmonischen Ästhetik des White Cubes entgegen. Die dualistische Differenzierung von Natur und Kultur, aber auch die modernistische Ordnung der Gattungshierarchien wird konterkariert. Stattdessen sind vielfältige Bezüge unterschiedlichster visueller Kulturen zu erkennen, die in heterogenen Materialien, Themen, Genres und Zeigemodi augenscheinlich werden. Von Wulffen begibt sich demzufolge mit *Ohne Titel* an die »Ränder der Gattung Malerei, der Kunst und des Künstlerischen, seziert die jeweiligen Definitionsgrenzen – und kontaminiert sie gewissermaßen, indem sie sie ins Zentrum rückt, Getrenntes bewusst vermischt, ironisch ergänzt oder in scheinbarer Unbeholfenheit überzeichnet« (Schwenk 2017: 38). Ähnlich wie in frühneuzeitlichen Wunderkammern, deren Potenzial darin bestand, »Gegenstände der Natur, Instrumente der Forschung und Werke der Bildenden Kunst zusammenzuführen« (Bredekamp 2015b: 55), werden in von Wulfens Arbeit vielgestaltige Referenzen unterschiedlicher Bildwelten und Darstellungsweisen miteinander vereint.³⁹ Dadurch entsteht ein Netzwerk, das die miteinander kombinierten Elemente weniger als Einzeldinge erscheinen lässt, sondern sie in ihrer Vernetzung bestärkt. Durch ihre Vielgestaltigkeit in Bezug auf kunsthistorische Gattungen, Genres, Techniken, Sujets und Ästhetiken, die Komik, Ironie, Trivialität und Alltäglichkeit hervorrufen, kann die Installation als multimodal beschrieben werden. Das Konzept der Multimodalität macht im Anschluss an die Strategien der Multimedialität oder Intermedialität die Interaktion und Vernetzung verschiedener Medien – ein »Viel« der Medien« (Preiß 2021: 27) – beschreibbar, wie bereits in Kapitel 3.1 gezeigt wurde. Eben jene Vielgestaltigkeit, die aus den in der Installation zu findenden Vermischungs- und Entgrenzungstendenzen entsteht, ist auch in frühneuzeitlichen Wunderkammern zu finden.

39 Ebenso wie in Amelie von Wulfens Arbeit waren in historischen Wunderkammern unterschiedlichste Materialien und Medien miteinander kombiniert und eben jene Grenzüberschreitungen und -erprobungen wurden fokussiert, die Ambivalenzen hervorriefen, um die Betrachtenden in Staunen zu versetzen. Stefan Laube weist auf die Freiheit der Kombinationen in der frühneuzeitlichen Wunderkammer hin, »die keine feste Zeiteinteilung benötigten und auch keine festen Objektkategorien, ging es doch darum, über das Sichtbare hinaus die verborgenen Beziehungen zwischen Gottes Schöpfung und der schöpferischen Tätigkeit des Menschen durch das Prinzip der Analogie zu veranschaulichen. Daher war die Grenze zwischen eigen und fremd ebenso fließend wie die zwischen Kunst und Natur« (Laube 2015: 198).

Die in ihnen ausgestellten Dinge erfüllten den »Zweck, die Grenzen zwischen vertrauten Kategorien auf provozierende Weise zu unterlaufen oder zu überbrücken« (Daston/Park 2002: 321). Die dadurch hervorgerufene »Ablenkung und Verwirrung verstärkten das Staunen des Betrachters« (Daston/Park 2002: 321). Während das Staunen und Wundern⁴⁰ bis zum späten 17. Jahrhundert noch weit entfernt davon war, dem Bereich einer Populärkultur zugeordnet zu werden, sondern eher jenem der europäischen Gelehrtenkreise entsprach, änderte sich ihr Status mit der beginnenden Aufklärung. Das bringen Lorraine Daston und Katherine Park vor allem mit dem Selbstverständnis und den Gepflogenheiten der intellektuellen europäischen Eliten in Verbindung (vgl. Daston/Park 2002: 21). Während in den fürstlichen Kammern kostbare Materialien zur Veredelung von *naturalia* eingesetzt wurden und durch ihre materielle Fusion kuriose Hybride entstanden, waren in bürgerlichen Sammlungen hauptsächlich seltsame und außergewöhnliche Dinge aus der Alltagskultur vertreten. Die wundersamen Kuriositäten beflügelten das Staunen der Betrachtenden und eröffneten narrativistische Potenziale und Assoziationsspielräume. Wie Horst Bredekamp gezeigt hat, hängt damit auch das in ihnen zu findende spielerische Moment zusammen, das sich im ludischen Überschreiten von disziplinären Grenzen sowie der Amalgamierung von Natur und Kultur innerhalb der Kammern entfaltete (vgl. Bredekamp 2007).

Die Hierarchielosigkeit der Bilder und das Zusammenbringen des scheinbar nicht Zusammenpassenden können als Spezifika der Arbeitsweise von Wulffens festgehalten werden, so wie es auch Katharina J. Cichosch herausstellt:

»Das eigentlich Bemerkenswerte ist vielleicht, wie Amelie von Wulffens Hierarchielosigkeit in digitalen Zeiten, in denen die Hierarchielosigkeit der Bilder täglich aufs Neue proklamiert wird, überhaupt noch das Zeug zur Verunsicherung in sich trägt. Wie die Malerin sich Stile und Formen aneignet und die Sentiments, die damit verknüpft sind. Wie sie im Gesamten wie auch im einzelnen Gemälde keinen Unterschied macht zwischen hoher Malerei und Bad Painting, Jugendzimmermalerei, Bauernschrankmalerei, Stadtmarketingmalerei, Hobbyausstellungsmalerei, Skizzenmalerei. Es passt alles sehr gut und natürlich auch überhaupt nicht zusammen.« (Cichosch 2019: o. S.)

Um zu verstehen, welche Kontaminationen in den Bildwelten der Arbeit *Ohne Titel* zu finden sind, wird im Folgenden untersucht, welche Bilder und Erinnerungen

40 Lorraine Daston und Katherine Park verweisen auf die seismografische Funktion der Wunderkammer für die »frühneuzeitliche Wunderkultur«, wodurch sie zum Knotenpunkt des »dichten Netzwerk[s] aus Kommerz, Korrespondenz und Tourismus« (Daston/Park 2002: 312) avancierte. Der Ausdruck »Wunderkultur« war in jeglicher Ausformung der frühneuzeitlichen Sammlungen zu finden: in fürstlichen, bürgerlichen, großangelegten, kleinformatischen, institutionell gebundenen und privat initiierten Sammlungen (vgl. Daston/Park 2002: 312).

durch das Zitieren, Reproduzieren und Referenzieren von bestehenden visuellen (Bild-)Repertoires aufgerufen werden. Während sich intertextuelle, intermediale und intermaterielle Bezüge auch subtil und unterbewusst in Kunstwerken äußern können, werden sie in von Wulffens Arbeit dezidiert als solche markiert, indem sie zwar miteinander verwoben, jedoch noch auseinanderdividierbar sind. Zum einen werden Referenzen eines westlichen Kunstkanons der klassischen Moderne aufgegriffen, der überwiegend männlich geprägt ist und sich in gängigen und den Betrachtenden bekannten Bildsujets der Bildenden Kunst – wie europäische Landschaftsszenarien oder Stillebendarstellungen – äußert. Diese werden jedoch nicht den konventionellen musealen Sehkonventionen entsprechend in ihrer tradierten Form dargestellt, sondern erscheinen visuell von ihrer herkömmlichen Darstellungsweise entrückt (vgl. Kapitel 3.2.1). Zum anderen rekurriert die Arbeit auf Bezüge, die einer dem Bereich der Populärkultur entlehnten Formen- und Materialsprache entstammen, was sich in der Verwendung dilettantischer Techniken – die mit einfachen Mitteln zusammengeklebten *Shellcraft*-Figuren und der comichaften Modellierung von Körpern – oder den banalen und ruralen Materialien – Muscheln, Gabeln, Scherben, Pappmaché – sowie tabuisierten und humoristischen Themen – dem Fäkalen – zeigt.

Die verschiedenen Elemente rufen ganz bestimmte Bilder und Kontexte einer visuellen Kultur hervor und erscheinen dadurch dezidiert als historisch und kulturell situiert, was auf individueller Ebene durch den Umstand bedingt ist, dass jede Betrachtung eines Werks durch eigene Erfahrungen, Vorkenntnisse und Wissensstände beeinflusst wird und auf die Intensität und Qualität unseres Seherlebnisses einwirkt (vgl. Schwenk 2017: 38). Darüber hinaus hängt das auf kollektiver Ebene mit der Tradierung von spezifischen Bildern, ihrer ikonischen Stabilisierung und zuletzt mit ihrer Kanonisierung zusammen.⁴¹ Während die Betrachtenden auf der einen Seite mit Bildrepertoires einer traditionell gelesenen Hochkultur – dem Bereich der Bildenden Kunst – in von Wulffens Arbeit konfrontiert werden, z. B. mit typischen Landschafts- oder Genresujets, die auch in anderen Werken der Künstlerin immer wieder auftauchen, etwa in Form von Zitaten alter Meister, sind auf der anderen Seite Elemente zu finden, die aus einer traditionell kunsthistorischen Sichtweise heraus der Populärkultur zugeordnet werden. Das sind die gesellschaftlich tabuisierte und humoristisch aufgegriffene fäkale Ästhetik, die dilettantisch und mit einfachen Techniken zusammenmontierten Hybridwesen und die Naturmaterialien, die nicht veredelt wurden, sondern in ihrer ursprünglichen Form und Stofflich-

41 Wichtig in diesem Zusammenhang ist das Konzept des sozialen oder kulturellen Gedächtnisses, das in den Ansätzen von Jan Assmann, Maurice Halbwachs und Aby Warburg entwickelt wurde (vgl. Didi-Huberman 2010; Assmann 1999; Ginzburg 1995; Diers 1995; Halbwachs 1985). Auch relevant in diesem Zusammenhang ist der Begriff des ›kulturellen Bildrepertoires‹, den Kaja Silverman prägte (vgl. Silverman 1997).

keit eingesetzt wurden und so auch an den Materialeinsatz der Arte Povera erinnern.

Durch das Präsentieren auf erhöhten Sockeln, die wie Verkaufstische zur Produktpräsentation anmuten, eröffnet das Ensemble mit den kleinformatigen Dingen zudem eine gewisse Warenästhetik. Dazu passt auch die Interpretation von Katharina Hausladen und Jens Asthoff, die das Ensemble einerseits als »Souvenirladen« (Hausladen 2021: 217, 219), andererseits als »Flohmarkt« (Asthoff 2021: 236) deuten. Diese Lesart unterstreicht auch die Bauchtasche bzw. Gürteltasche der »Kotfigur« (Asthoff 2021: 236), die wie ein Portemonnaie aus dem gastronomischen Bereich erscheint. So vermischen sich ökonomische Warenpräsentation mit tradierten kunsthistorischen Sujets, wodurch es zu einer Kontamination verschiedener Felder visueller Kultur kommt, die eine modernistisch hierarchisierende Logik unterlaufen und ad absurdum führen. Die Hierarchisierung der Künste ist dabei auch bereits in der Geschichte der Institution des westlichen Museums angelegt. Einerseits durch die im Zuge der Aufklärung eingeführten disziplinären Ordnungsprinzipien, infolge derer den Dingen eine Kategorisierung und Schubladisierung und damit ein individueller Wert zugesprochen wurde, andererseits durch die damit einhergehende, der genderspezifischen Logik folgende Trennung von Angewandten und Freien Künsten. Aus der Aufteilung der Dinge entstanden die sog. Spezialmuseen, in denen sich die separierende Logik von Angewandten und Freien Künsten widerspiegelte. Während Museen für die Angewandten Künste vor allem mit weiblichen Produzentinnen in Zusammenhang standen, wurden Museen, die die Freien Künste ausstellten, mit kulturellen Leistungen männlicher Produzenten in Verbindung gebracht (vgl. Kapitel 3.1.1). Die geschlechterspezifische Konnotation von Kunstgattungen schildert auch von Wulffen in einem Interview mit Jan Hinrichsen, das im Rahmen eines Porträts 2015 in der Kunstzeitschrift *Monopol* erschien. In Bezug auf ihre Arbeit als Künstlerin, die ihr Studium 1987–1994 an der Akademie der Bildenden Künste München bei Daniel Spoerri und Olaf Metzel absolvierte, berichtet von Wulffen von folgender Erfahrung: »Collagen von Frauen gingen noch in Ordnung. Aber als sie zu malen begonnen habe, seien die Ressentiments zurückgekommen. Die heilige Malerei: Männersache, vor allem hierzulande.« (von Wulffen, zit.n. Hinrichsen 2015: 60)

In von Wulfens Arbeit werden sowohl verschiedene visuelle Kulturen miteinander verwoben als auch vermeintlich genderspezifische künstlerische Darstellungsweisen, wodurch sich eben jene beschriebene Hierarchisierung von Kunstgenres und -gattungen auflöst und spielerisch unterläuft. Von Wulffen lässt nicht im Sinne eines Paragones, eines Wettstreits, beides gegeneinander antreten, sondern inszeniert in *Ohne Titel* viel eher einen Mitstreit der Künste (vgl. Gastel/Hadjinicolaou/Rath 2014): Bildende und Angewandte Kunst, Themen aus Hoch- und Popkultur, kunsthistorisch tradierte Elemente mit banalen Materialien, iko-

nische Bilder stehen nicht-ikonischen Bildern gegenüber.⁴² So wird in der Arbeit die »Grenze zum Dilettantismus und zum Trivialen« geöffnet, »oder anders gesagt: die des allgemein vorherrschenden ›guten Geschmacks‹, des konventionellen Verständnisses von dem, was man in der Kunst machen darf – und was keinesfalls« (Schwenk 2017: 38).

3.2.2 Fäkale Ästhetik als emanzipatorisches Signum des *Poop Feminism*

Eine besondere Rolle spielt in *Ohne Titel* die fäkale Ästhetik des braunen Materials.⁴³ Katharina Hausladen schreibt in Bezug auf Amelie von Wulffens Arbeit den »kotartigen Schmierspuren in brauner Farbe, die von Wulffen wie Verbindungslinien zwischen den Bildern« positioniert, die »Funktion eines formalen Ordnungsprinzips inmitten der messestandartigen Stellwandsituation in der Halle« (Hausladen 2021: 219) zu. Dieser Einschätzung folge ich, durch die sich ergibt, dass die innere Logik der Arbeit durch das Fäkale bestimmt wird, das die verschiedenen Elemente netzwerkartig miteinander verbindet und das entgrenzende Moment der Arbeit durch die Expansion der Spuren auf den Wänden zusätzlich befördert. Die Spuren stehen dabei in starkem Kontrast zur ›Reinheit‹ der weißen Wände, die das Konzept des White Cubes maßgeblich prägte: »Die weiße Farbe wird als moralisch bezeichnet, als Insignium der Reinheit und hochstehender Sittlichkeit.« (Steyerl 2005: 136)

Der dem »Trash-Materialismus« (Luckow 2013: 150) nahestehende Einsatz der fäkalen Ästhetik, die durch die braune, lehmige Materialität⁴⁴ hervorgerufen wird, lässt verschiedene kunsthistorische Verbindungslinien zu: Zum einen zum Materialeinsatz der Dada-Bewegung, in der gefundenes, gebrauchtes Material bereits im Fokus stand, zum anderen aber auch der sog. »Müll-Kunst«⁴⁵, zu der etwa die Arbeiten von Dieter Roth, Arman, Tina Hauser, Karin Hochstatter, Laura Kikauka und Thomas Hirschhorn zählen (vgl. Bianchi 2004). Ähnlich wie in Dieter Roths Arbeiten findet sich durch die fäkalen Schmierspuren und die »Kotfigur« in von Wulffens Arbeit ein ähnlicher ästhetischer Bruch durch die »Dislozierung des Schmutzes in das Museum, eigentlich einem Ort der Reinheit« (Gerny 2004: 49) wieder, wodurch »sie sich einer Ästhetik des Vollendeten und Makellosen entzieht« (Bianchi 2004: 36–37).

Die Rezeption der sog. Müllkunst »verlangt nach einem Denken und Empfinden außerhalb des Kanons der Gewohnheiten: quer zu allen Genres, Spezialisierungen

42 Zum Begriff der nicht-ikonischen Bilder vgl. Paluch 2021.

43 Vgl. auch Werner 2011.

44 Das braune Material lässt über die Verbindung zur fäkalen Ästhetik auch Assoziationen an Holz oder Schokolade zu (vgl. Hausladen 2021: 218). Es ist zudem als Metapher für das Verhältnis von Kunst und Geld geläufig und steht darüber hinaus in deutscher Malerei auch im Zusammenhang mit Kreatürlichkeit, Vergänglichkeit und Sterblichkeit (vgl. Asthoff 2021: 236).

45 Vgl. hier etwa auch Tompson 2021, Bourriaud 2020 und Lewe/Orthold/Oxen 2016.

und Schubladisierungen« (Bianchi 2004: 36). Wobei es sich bei dem Fäkalen nicht einfach um Müll handelt, um weggeworfene, gebrauchte und defekte Dinge, sondern um ein Material, das abjekt erscheint.

Abgeleitet »vom lateinischen ›abicere‹ (›wegwerfen‹ oder ›fallen lassen‹) bzw. ›abiectus‹ (›verworfen‹, ›niedrig‹ oder ›gemein‹) und vom französischen ›abject‹ (›ekelhaft‹, ›niederträchtig‹)« (Mieszkowski 2018: 104) bezeichnet der Begriff des »Abjekten« nach Julia Kristeva etwas Abstoßendes, das sich auf heterogene Weise äußern kann (vgl. Kristeva 1982). Es umschreibt etwa Körperauscheidungen und vom Körper abgestoßenes Material, wie etwa Exkreme, Menstruationsblut, Eiter oder Erbrochenes, totes Fleisch, aber auch Handlungen wie Korruption, Verrat oder Vergewaltigung oder zeigt sich im Kleinen, etwa in der Haut, die auf der Milchoberfläche beim Erhitzen entsteht. Nach Kristeva sind diese Phänomene weder als Objekte noch als Subjekte aufzufassen, was sie mit »neither subject nor object« (Kristeva 1982: 1) umschreibt.⁴⁶ Sie verbleiben vielmehr auf einer abstrakten und undefinierbaren Ebene, wodurch sie vermögen, Abscheu, Ekel und Unbehagen auszulösen, aber auch Horror und Angst, nachdem sie sich vom Ursprung des Körperlichen und Leiblichen gelöst haben. Das Abjekte ist demnach als eine ästhetische Qualität aufzufassen, die »Grenzziehung unmöglich zu machen droht. Vor allem, weil es dem Subjekt versagt, was ihm Objekte gewöhnlich liefern: die Möglichkeit, sich mit ihrer Hilfe durch Abgrenzung oder Aneignung zu definieren« (Mieszkowski 2018: 104). So geht mit dem Abjekten eine Subjekt-Objekt-Auflösung einher, die Verunsicherung erzeugt und die herkömmliche Art, die Welt zu denken, destabilisiert. In von Wulffens Arbeit materialisiert sich das Abjekte in der fäkalen Ästhetik, insbesondere der ›Kotfigur‹, die eine Opposition zur ›Sauberkeit‹ des White Cubes und zur modernistischen Kategorie der Reinheit bildet (vgl. Kapitel 3.1.1).

Fruchtbar ist hier auch der Einbezug von Gregor Balke soziologischem Ansatz des *Poop Feminism* (vgl. Balke 2020), in dem er Fäkalkomik als weibliche Selbstermächtigungsgeste untersucht. Die »Zurschautragung von Fäkalien« gilt gemeinhin »als Tabubruch« (Balke 2020: 13), was vor allem für Frauen galt und immer noch gilt. Balke sieht die Tabuisierung, die der »Verrichtung der Notdurft« (Balke 2020: 16) anhaftet, dabei vor allem in der Moderne und ihren Reinigungspraktiken verankert. Mit den modernen gesellschaftlichen Idealen des Zusammenlebens ging auch »ein neuer Anspruch an die eigene Selbstkontrolle« (Balke 2020: 16) vor allem für weiblich gelesene Personen einher. Um sich gegen diese geschlechterspezifische Diskrepanz emanzipatorisch aufzulehnen, bedienen sich Künstlerinnen des eigenen

46 Das wird auch in folgendem Zitat von Julia Kristeva deutlich: »When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such a name does not have, properly speaking, a definable object.« (Kristeva 1982: 1)

(weiblichen) Körpers und seiner Produkte, so die Analyse Balkes.⁴⁷ In diesem Sinne wird gegenwärtig gerade die fäkale Ästhetik von Frauen genutzt, um die männlich konnotierten »Fäkal-Spässe[] in der Populärkultur« (Balke 2020: 71) umzudeuten und ihnen eine weibliche Praxis entgegenzusetzen: »Poop Feminism steht dafür, die vorgegebenen (oft: männlichen) Imaginationsangebote zurückzuweisen und durch komische Bilder zu ergänzen, die – trotz aller Fiktionalität und Artifizienz ihrer Inszenierung – ihren Anker in der weiblichen Realität haben.« (Balke 2020: 169) Das politische Werkzeug, das der *Poop Feminism* dazu nutzt, ist die Komik, mit der er sich »affirmativ dem Leiblichen und seinen Eskapaden zu[wendet]« (Balke 2020: 19). Schließlich bedeutet, etwas komisch zu finden, immer auch bereits Bestehendes zu hinterfragen, wie Balke zusammenfasst:

»Wo sich Ambivalenz zeigt, herrscht Unruhe. Komik fungiert insofern als eine Art gesellschaftlicher Störenfried, der die (vermeintliche) Eindeutigkeit der Dinge hinterfragt und die gewohnte Ordnung befragt – und eben deshalb zu ungewohnten Antworten kommt. Das Ambivalente kann dabei in vielerlei Gestalt auftreten – etwa als Witz, Groteske, Satire, Schwank, Parodie, Ironie, Komödie – immer aber öffnet die Ambivalenz den Blick für das menschliche Zusammenleben.« (Balke 2020: 21)

Bezogen auf von Wulffens Arbeit *Ohne Titel* und der hier zu findenden großen »Kotfigur«, die Jens Asthoff zufolge »die comichaften Züge der Künstlerin trägt« (Asthoff 2021: 236), ist hier eine Interdependenz von Komik, Fäkalästhetik und des Zitierens eines männlich dominierten Kunstkanons (spezifischen Sujets, Gattungen und Genres) zu identifizieren, der mit dem *Poop Feminism* in Verbindung gebracht werden kann. Das Paraphrasieren der verschiedenen Stilmittel von vorwiegend kanonisierten männlichen Positionen der Kunstgeschichte in von Wulffens Arbeit *Ohne Titel* deutet auch Katharina Hausladen als feministische Inbesitznahme (vgl. Hausladen 2021: 219). Gepaart mit dem Einsatz von Ironie, Komik, Satire und Überzeichnung ist diese auch in vielen weiteren Arbeiten der Künstlerin zu finden.

Auch in ihren Comics⁴⁸, etwa *Am kühlen Tisch* (2014), und Ölgemälden tauchen prominente Protagonisten der Kunstgeschichte, etwa Gustave Caillebotte, Gustave Courbet, Albrecht Dürer, Vincent van Gogh, Georges Seurat oder Francisco de Goya, auf (vgl. McLean-Ferris 2014: 105). Dargestellt werden die Künstler immer wieder zwischen vertrauter Nähe, die aus dem Vorhandensein im kollektiven Gedächtnis

47 Das verdeutlichen etwa auch andere aktivistische Bewegungen, in denen (weibliche) Körperflüssigkeiten öffentlich zur Schau gestellt werden. Auf den sozialen Medien zeigt sich dies unter diversen Hashtags, die zur Enttabuisierung etwa der Menstruation beitragen sollen: #LiveTweetYourPeriod, #endperiodshame, #periodpositive, #periodproud, #happytoleed (vgl. Görden 2019: o. S.).

48 Zur Bildlichkeit von Comics vgl. Press 2018.

resultiert, und surrealer Fremdheit, die durch bildinhärente ästhetische Brüche herührt. Dieses Spannungsverhältnis offenbart sich beispielsweise, wenn von Wulffen das Ölgemälde, das Goya in seinem Atelier darstellt, mit überdimensionierten Fliegen versieht, die an verwesende Vergänglichkeit erinnern. In ihren Arbeiten inszeniert sie so häufig »Verschiebungen, die hinter altbekannten Kunstszenarios etwas sehr viel Beunruhigendes zutage fördern« (McLean-Ferris 2014: 104–105). Ähnliches ist auch in den Comiczeichnungen zu beobachten, etwa in der Zeichenserie *This is How it Happened*, die 2000 als Buch publiziert wurde. Die hier zu findende heitere Farbigkeit und das anthropomorphisierend dargestellte Gemüse und Obst erinnert auf den ersten Blick an eine unschuldige (Kinder-)Comicästhetik. Auf den zweiten Blick werden jedoch nicht jugendfreie Narrationen und sexualisierte sowie gewaltdurchzogene Szenerien offenkundig, die mit der infantilen Ästhetik eines (Kinder-)Comics kontrastieren.

3.2.3 Multimodales Kontaminieren in von Wulffens *Ohne Titel*

In der Arbeit *Ohne Titel* fusionieren, wie gezeigt wurde, verschiedene »Stile und Subjects, eigene Erfahrungen und kunstgeschichtliche Zitate« (Hinrichsen 2015: 53) in einer intermedialen, intermateriellen und intertextuellen Installation miteinander, wodurch multimodale Kontaminationen entstehen. Diese entfalten sich in Amelie von Wulffens Arbeit insbesondere in dem Ineinanderverwobensein von verschiedenen visuellen Kulturen. Indem einerseits vermeintlich popkulturelle Referenzen – zu denen unter anderem die Souvenirladen-Ästhetik, die *Shellcraft*-Figuren und das Comichafte zählen – sich stilistisch Komik, Ironie, Dilettantismus und des Abjekten bedienen, werden andererseits kunsthistorische Bezüge – tradierte Gattungen, Genres und Techniken – aufgerufen. So vermag von Wulffen in ihren Arbeiten »die kühlen, kommerziellen Bilder in Businesslobbys« miteinzubeziehen, ebenso wie »die kitschigen, volkstümelnden Landschaften, denen die Nazis huldigten, oder Formen der Amateurmalerie wie ›Sonntagsmalerei‹ oder Außenseiter-Kunst« (McLean-Ferris 2014: 106). Sie kontaminiert dadurch lange als getrennt und voneinander gereinigt angesehene Sphären. Zudem findet eine formalästhetische und räumliche Entgrenzung dieser kunsthistorischen Gattungen (Skulptur, Malerei, Architektur), Genres (Landschaftsmalerei, Genremalerei), Maltechniken (impressionistisch, fauvistisch, naturalistisch) und verschiedener Präsentationsmodi (Sockel, Rahmen) statt. Diese Entgrenzungen bestimmen die Arbeit maßgeblich mit, sie bilden sozusagen die Matrix ihrer Ordnungsstruktur. Die einzelnen kunsthistorisch tradierten Gattungen, Genres, Techniken und Präsentationsmodi sind jeweils noch zu erkennen, ihre Grenzen werden jedoch fluide durch die spielerische Rekonfiguration, die von Wulffen in ihrer Arbeit erprobt. Die Dinge werden also anders als in der traditionellen kunsthistorischen Gattungslogik im Raum (an-)geordnet, wodurch eine neue Form von Ordnung entsteht. Indem von Wulffen sich für ihre Ar-

beit an Referenzen, Bildern, Formsprachen und Materialien bedient, die jenseits des Kanons der Kunstgeschichte zu verorten sind, werden traditionelle Hierarchien verhandelt. So lässt sich in *Ohne Titel* eine formalästhetische und räumliche Entgrenzung kunsthistorischer Kategorien beobachten, die eine neue Vernetzung erhalten. Dadurch werden nicht einfach Grenzen entfernt, sondern spielerisch neu ausgelotet. Das bedingt sich auch durch die motivisch-thematische Vernetzung von verschiedenen visuellen Kulturen, wodurch der herkömmliche Dualismus von Angewandter und Bildender Kunst sowie Hoch- und Popkultur unterlaufen wird. Diese als dualismuskritisch verstehbare Intervention konkretisiert sich in der sog. ›Kotfigur‹. Wie mit dem Rekurs auf den *Poop Feminism* gezeigt, impliziert die fäkale Ästhetik eine politische Implikation und verweist auf einen Zustand, der eigentlich als überwunden galt, jedoch immer noch latent alles zu durchweben scheint. Alte Denkmodelle (Dichotomien von Natur und Kultur, alter Kunstkanon) werden auf den Prüfstand gestellt, vor allem mit den Mitteln der Komik, Ironie und Überspitzung.

Die Arbeit lässt sich auch als kritische Revision etablierter Kategorisierungen von Mensch und Natur, aber auch als Hinterfragung der Hierarchisierung von Gattungen und Gender, insbesondere im Bereich der Kunstwelt, lesen. Die Arbeit spürt verborgenen Mechanismen nach, die unsere Vorstellungen internalisieren und unterschwellig mitbestimmen. Durch das Offenbaren dieser versteckten Implikationen, in der tradierte dualistische Ordnungskategorien immer noch mit-schwingen, wird »dem Unbewussten der Kunstwelt [...] eine Stimme« (McLean-Ferris 2014: 106) gegeben, was *Ohne Titel* zu einer ›dramatischen‹ und ›traumatischen‹ Wunderkammer macht. Dabei spielt die Beziehung zwischen Mensch und Umwelt in von Wulffens *Ohne Titel* eine zentrale Rolle. Vor allem der Natur- und Lebensraum des Meers wird zum einen als malerisches Sujet, zum anderen in Form der maritimen Materialien augenscheinlich. Die Beziehung zwischen Mensch und Umwelt – hier dem Meer – erscheint dabei als ambivalent. Die malerischen Szenarien verweisen auf ein gereinigtes Bild von Natur – Mensch hier, Natur dort –, wie es etwa in romantischer Malerei zu finden ist. Das wird auch in Darstellungen deutlich, in denen der Mensch in einer naturfernen Umgebung in den eigenen vier Wänden präsentiert wird, wo er auf die Natur mittels eines Fensters aus sicherer Distanz blicken kann oder in Elementen eines Stilllebens – wie etwa Weintrauben –, in denen Natur als etwas inszeniert wird, an dem sich der Mensch bedienen kann. Die wundersamen Hybridgeschöpfe verweisen dagegen auf ein kontaminiertes Bild von Natur im Anthropozän, in dem das – in einer tradierten Lesart voneinander getrennte – Natürliche mit dem Kulturellen eng verwoben erscheint. Der Rekurs auf die frühneuzeitlichen Wunderkammern besteht gerade in dieser intensiven Verstrickung von verschiedenen Sphären, die in *Ohne Titel* zu finden sind und in denen sich das Ordnen in kontaminierender Weise offenbart.

3.3 Camille Henrot: *The Pale Fox* (2014–2015)

Die raumgreifende installative Arbeit *The Pale Fox* von Camille Henrot war vom 21.02.–10.05.2015 im Westfälischen Kunstverein in Münster ausgestellt (Abbildung 26). Neben der Ausstellung in Münster wurde *The Pale Fox* bereits in verschiedenen Ausstellungskontexten gezeigt, unter anderem in der Kunsthall Charlottenborg in Kopenhagen, in der Chisenhale Gallery in London und im Palais de Tokyo in Paris. Versucht man die Ästhetik der Arbeit zu fassen, so ist zunächst die blaue Farbe (Farbcode 0000cc) ein markantes Merkmal, die sowohl die vier Wände als auch den Boden des Ausstellungsraums dominierte. Der Raum wurde beleuchtet von in Bahnen angeordneten Neonröhren, die an der weißen Decke angebracht waren. Neben dem alles einnehmenden Blau waren es über 400 Bilder, die teilweise auf metallischen Regalbrettern Platz fanden und partiell auf dem Boden arrangiert wurden. Die Bilder materialisierten sich in unterschiedlichsten Medien, etwa in zahlreichen Fotografien, Tuschezeichnungen, Diagrammen, dreidimensionalen Dingen (unter anderem Skulpturen der Künstlerin), eBay-Käufen sowie Werbe- und Zeitungsausschnitten.

Abbildung 26: Camille Henrot, »The Pale Fox«, 2014–2015. Installationsansicht: Westfälischer Kunstverein, Münster. © ADAGP Camille Henrot. Foto: Thorsten Arendt. Courtesy kamel mennour, Paris und Johann König, Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn



In Henrots Skulpturen lassen sich seltsam geformte Tierkörper erkennen, stellenweise erscheinen sie aber auch wie abstrakt modellierte, biomorphe Formen, die wenig Referenzen an bekannte Dinge aus der Alltagswelt zulassen. Sie erinnern zu-

dem an außereuropäische Skulpturen, die in rituellen Kontexten stehen, andererseits aber auch an ikonische skulpturale Arbeiten des 20. Jahrhunderts, etwa von Alberto Giacometti, Henry Moore oder Louise Bourgeois (vgl. Searle 2014: o. S.). Aus unterschiedlichen Materialien gefertigt – vor allem aus Bronze, aber auch Keramik, Gips, Glas und Holz – korrespondieren sie mit den verschiedenen Ordnungssystemen im Raum, auf die im weiteren Verlauf des Kapitels eingegangen wird. Henrots Skulpturen ermöglichen in ihrer offenen Lesart Assoziationen an die Formlosigkeit eines Ursprungszustands, gleichwohl aber auch an biologische Prozesse.

Neben vermeintlich »analogen« Dingen sind in *The Pale Fox* Bilder zu finden, die in digitalen Bilderrahmen – kleine Screens mit einer kuratierten Diashow – gezeigt wurden. Auf etwa zwei Dritteln der Wand ist zudem ein Band aus unterschiedlichen Fotografien zu sehen (Abbildung 27). Die motivische Spannweite der Bildwelten erstreckt sich von Brustimplantaten, die auf einem der Regale platziert sind, über eine Fotografie eines Kleinkinds mit weit aufgerissenen Augen vor gelbem Hintergrund bis hin zu Postern, auf denen Ausschnitte von Frauenkörpern in Bikinis abgebildet sind (Abbildung 28).

Abbildungen 27 und 28: Camille Henrot, »The Pale Fox«, 2014–2015. Installationsansicht: Westfälischer Kunstverein, Münster. © ADAGP Camille Henrot. Foto: Thorsten Arendt. Courtesy kamel mennour, Paris und Johann König, Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn



Das Regalsystem, das an jeder der vier Wände angebracht wurde, unterläuft das Prinzip der Linearität (Abbildung 29). So ist es kein durchlaufendes Regalbrett, auf dem die Dinge angeordnet wurden, sondern eines, das immer wieder von formal-ästhetischen Unterbrechungen, Auswölbungen und Aussparungen gekennzeichnet ist. Auch die Dinge im Raum verdichten sich in unregelmäßiger Weise. An einigen Stellen akkumulieren sie sich, an anderen sind sie luftiger arrangiert. So entsteht der Eindruck eines eigenen Ordnungssystems, das einer spezifischen, verborgenen Logik folgt. Die Ordnung der Dinge vermittelt somit eine gewisse Kohärenz, aber gleichzeitig auch einen dissonanten Eindruck. Auditiv ist die Rauminstallation untermalt von einem geloopten Soundtrack, der von dem Musiker Joakim Boua-

ziz komponiert wurde, eine ruhige und kontemplative Atmosphäre kreiert. Jede der vier Wände des Raums ist von unterschiedlichen Ordnungssystemen bestimmt und mit einem Naturelement, einer Himmelsrichtung, einem Lebensabschnitt und einem der philosophischen Prinzipien von Gottfried Wilhelm Leibniz verbunden (vgl. Kapitel 3.3.2), was auch den Erläuterungen des Begleittexts der Ausstellung zu entnehmen ist. Eine diagrammatische Zeichnung, die die komplexe Ordnungsstruktur humoristisch systematisiert, findet sich zudem im Ausstellungskatalog. Die Westwand bildet das Element der Luft ab, die Nordwand das Wasser, die Ostwand die Erde und die Südwand das Feuer. Die Installation beginnt mit den Themen Geburt und Kindheit, wird fortgesetzt mit der Jugend sowie dem Erwachsenenalter und endet mit dem (hohen) Alter. Darüber hinaus sind weitere Ordnungsmodelle auszumachen, etwa Charles Darwins Evolutionstheorie, die Geschichte des Universums der Zeugen Jehovas, die Schöpfungsmythen der Dogon und die Traumzeit der Aborigines⁴⁹, aber auch mythische und indigene Geschichten. Dazwischen sind etwa Spielzeugmodelle von Noahs Arche zu erkennen (vgl. Searle 2014: o. S.). An den vier Wänden sind somit divergierende Ordnungssysteme miteinander kombiniert, die aus verschiedenen Zeiten und Orten der Welt stammen.⁵⁰ Das führt zu einer Interferenz verschiedener Ordnungsmodelle⁵¹ und einer Simultanität verschiedener Wissenssysteme.

-
- 49 Der britische Naturforscher Charles Darwin stellte dem christlichen Schöpfungsnarrativ mit den Thesen seines Hauptwerks *Die Entstehung der Arten* (1859) eine wissenschaftliche Erklärung der menschlichen Entstehungsgeschichte entgegen, in der er die Entwicklung der Menschen und aller anderen Arten als Resultat natürlicher Auslese erklärte (vgl. u.a. Engels 2009). Der Glaube der Zeugen Jehovas leitet sich dagegen aus einem biblizistischen Verständnis ab und impliziert die Ablehnung wissenschaftlicher Erklärungsmodelle in Bezug auf die Geschichte des Universums und der Menschheit (vgl. u.a. Utsch 2018). In den Überlieferungen der Dogon sind zwei verschiedene Versionen von Schöpfungsmythen leitend. Einerseits die geschlechterantagonistische Spannung, die als Motor für Kosmogonie aufgefasst wird. Andererseits der Gott Amma, der sowohl das männliche als auch das weibliche Prinzip in sich trägt und die Welt sowie die Nommo-Wesen erschaffen hat (vgl. u.a. Unterberger 2019). Im Weltverständnis der Aborigines wurde alles, was zu unserer sichtbaren Welt gehört, in der Traumzeit (Altjeringa) erschaffen. In dieser formten die sog. Geistwesen die Welt und die Menschen und teilten ihnen Aufgaben und Land zu (vgl. u.a. Geissler 2023).
- 50 Alle Schöpfungsnarrative entstanden auf unterschiedlichen Kontinenten: Charles Darwin als Brite ist Europa zuzuordnen, die Zeugen Jehovas formierten sich in den USA, die Dogon sind in Afrika und die Aborigines in Australien, als dessen Ureinwohner:innen, zu verorten.
- 51 Nach einem Hinweis Jürgen Wieners sei hier in Bezug auf die Ordnungslogik von *The Pale Fox* auch auf Cesare Ripas *Iconologia* und die systematisch wie in einem Tableau koordinierte Ikonografie des Kreativen der Grande Commande von Versailles zu verweisen (vgl. Schneider 2011). Ebenso auf die Publikation *Feuer Wasser Erde Luft* (1996) von Gernot und Hartmut Böhme, deren dort zu lesende Erkenntnisse die *longue durée* der großen Erzählungen moderner Wissenschaft konterkarieren und mit Prinzipien von Wunderkammern kongruieren (vgl. Böhme/Böhme 1996).

Abbildung 29: Camille Henrot, »The Pale Fox«, 2014–2015. Installationsansicht: Westfälischer Kunstverein, Münster. © ADAGP Camille Henrot. Foto: Thorsten Arendt. Courtesy kamel mennour, Paris und Johann König, Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn



Um im Folgenden die *wunderkammernde* Praxis zu untersuchen, die sich in der Arbeit materialisiert und sich das multimodale Kontaminieren als spezifische Form des Ordners zeigt, wird zunächst die ein Jahr zuvor entstandene Arbeit *Grosse Fatigue* (2013) beschrieben und analysiert, aus der *The Pale Fox* im Sinne einer ideellen Weiterentwicklung hervorgegangen ist. Um die Frage zu beleuchten, welchen Ordnungslogiken die beiden Arbeiten folgen, ist auch das digitale An- und Umordnen ein wichtiger Untersuchungsansatz, der in Kapitel 3.3.1 in den Fokus genommen wird. Im Kapitel 3.3.2 wird anschließend eruiert, inwiefern die verschiedenen Weltordnungsmodelle, die in beiden Arbeiten aufgegriffen werden, miteinander interferieren, um anschließend in Kapitel 3.3.3 das sich in *The Pale Fox* materialisierende multimodale Kontaminieren zu konturieren.

***Grosse Fatigue* (2013)**

Die Arbeit *The Pale Fox* ist eine Weiterentwicklung der Ideen der erstmals auf der 55. Venedig Biennale 2013 ausgestellten Arbeit *Grosse Fatigue* von Camille Henrot. Die Verbindung der beiden Arbeiten betont die Künstlerin selbst wiederholt in Interviews (vgl. u.a. Guggenheim 2014: o. S.). In der 13-minütigen Videoarbeit *Grosse Fatigue* korrespondieren verschiedenste Bewegtbilder miteinander, die auf einem Computerdesktop in einzelnen Fenstern geöffnet werden, sich überlagern und wiederholt geschlossen werden. Das Hintergrundbild zeigt eine Weltraumaufnahme mit Sternengalaxien. Das Video beginnt mit eben jenem Blick auf einen Mac-Desktop, auf dem eine (externe) Festplatte zu erkennen ist, die mit dem Titel »HISTORY_OF_UNIVERSE« beschriftet ist. Aus dem Off ist ein tiefes Atmen zu hören. Ein sich bewegendes Cursor steuert auf eine weitere Datei zu, die mit »GROSSE_FA-

TIGUE_« betitelt ist und öffnet diese. Aus dem Off ertönt nun Musik, die ebenfalls von Joakim Bouaziz stammt, die aber anders als in der Arbeit *The Pale Fox* von einem schnellen, rhythmischen Beat geprägt ist. Eine männliche Stimme, die dem Künstler Akwetey Orraca-Tetteh gehört, liest dazu ein von Henrot und dem Dichter Jacob Bromberg geschriebenes Gedicht vor. Durch den treibenden Beat erinnert das vorgetragene Gedicht an gerappte Verse eines Hip-Hop-Songs. Der schnelle Rhythmus der Musik unterstreicht auditiv die hohe Schlagzahl an Desktopfenstern und Bildern, die sich in rascher Abfolge nach und nach öffnen und wieder schließen. Die Aufnahmen stammen aus den wissenschaftlichen Sammlungen der Smithsonian Institution in Washington D. C., zu der unter anderem das naturgeschichtliche Museum, das National Museum of the American Indian, das Smithsonian Museum of American Art und das Smithsonian Air and Space Museum gehören (vgl. Nakas 2018: 354).⁵² Im Rahmen einer Artist Residency recherchierte Henrot in diesem weltweit größten Museums- und Forschungskomplex und machte Videoaufnahmen von musealen Artefakten der jeweiligen Sammlungen, von verschiedenen Archivierungssystemen sowie den Mitarbeitenden der Institutionen, um sie für *Grosse Fatigue* zu verwenden.

Zunächst scheinen die verschiedenen Fenster unzusammenhängend, ohne jeglichen Bezug zueinander. So werden etwa Abbildungen von Planeten und Galaxien gezeigt, die in den Bewegtbildern immer wieder in unterschiedlicher Weise auftauchen. Zu sehen ist etwa das Buch *The Origin of Species* von Charles Darwin, neben einer Spielzeugfigur, die den Wissenschaftler darstellt, oder Artefakte aus naturwissenschaftlichen Sammlungen, beispielsweise nummerierte Papageienpräparate, Schneckenhäuser, Tannenzapfen, Landkarten und Notizbücher. Darüber hinaus sind anthropologische Artefakte, Wikipedia-Einträge, Bücherinhalte und Zeichnungen erkennbar. Bei längerer Betrachtung stellen sich zwischen den auf den ersten Blick uneinheitlichen Bildwelten der Bildschirmfenster jedoch thematische und formalästhetische Referenzen ein. So öffnet sich etwa ein Fenster, auf dem ein schwarzer Tierkörper mit weißen Flecken abgebildet ist. Dieses wird geschlossen und ein anderes Fenster erscheint, auf dem übereinandergeschlagene Beine aus der Vogelperspektive zu sehen sind; die mit einer schwarzen Hose bekleideten Beine sind mit weißen Farbspritzern übersät. Ein zweites, kleineres Fenster taucht auf und überlagert das vorherige Fenster. Zu sehen ist ein Ausschnitt einer Schwarz-Weiß-Fotografie, auf der Jackson Pollock während des Produktionsprozesses einer seiner Drip Paintings mit Farbeimer auf der Leinwand stehend abgebildet ist. Auch wenn die Aufnahmen aus unterschiedlichsten Kontexten stammen, weisen sie formalästhetische Ähnlichkeiten auf, zum einen durch das Zusammenspiel des Schwarz-Weiß-Kontrasts, zum anderen durch die Flecken, die sich jeweils auf

52 Die Smithsonian Institution in Washington D.C. umfasst 21 Museen, 9 Forschungszentren und Zweigstellen in der ganzen Welt (vgl. Kohlstedt 2011).

einem monochromen Untergrund befinden. Ähnlich gestaltet es sich bei der Überlagerung dreier Bildschirmfenster, auf denen einerseits ein eingeseifter, trainierter Oberkörper präsentiert wird, bei dem die einzelnen Muskeln deutlich hervortreten, und andererseits aufgefächerte Farbkarten zu sehen sind, wie sie im Baumarkt zur Veranschaulichung und Vergleichbarkeit von verschiedenen Farbtönen verwendet werden. Unter diesen beiden Fenstern ist ein weiteres mit einer Malerei zu erkennen, die ebenfalls durch eine Rasterstruktur gegliedert ist. Die einzelnen Kästchen der Farbkarten bilden formalästhetisch Analogien zu den einzelnen menschlichen Bauchmuskeln und der grünen Rasterstruktur der Malerei, die in einer ähnlichen Weise angeordnet erscheinen. So werden über assoziative Ähnlichkeiten und formalästhetische Analogien Verstrickungen zwischen heterogenen Bildwelten hergestellt.

Thematisch lässt sich darüber hinaus ein roter Faden ausmachen, jener, der verschiedene Schöpfungsmythen aus der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung sowie aus religiös-spirituellen Kontexten vereint. Hierzu gehören Buddhismus, Christentum, Hinduismus, Islam und das Judentum, aber auch Bruderschaften wie die Freimaurerei und mystische Lehren wie Kabbala sowie Traditionen indigener Gruppen, etwa der Dogon, Inuit oder Navajo.⁵³ Dabei wird vor allem die Diversifizierung der verschiedenen Ansätze augenscheinlich: »[r]eligiös-mythische stehen gleichberechtigt neben wissenschaftlichen ›Glaubensinhalten‹« (Nakas 2018: 354).

Auch das vorgelesene Gedicht knüpft textlich an die verschiedenen genealogischen Narrative an, indem immer wieder der Satzanfang »In the beginning ...« verwendet wird. Die dadurch veranschaulichte Unmöglichkeit eines einheitlichen Wissenssystems wird etwa in folgendem von Cassandra Nakas übersetzten Ausschnitt aus dem Gedicht von Henrot und Bromberg deutlich:

»Am Anfang war keine Erde, kein Wasser – nichts. Da war ein einzelner Berg genannt Nunne Chaha. Am Anfang war alles tot. Am Anfang war nichts; überhaupt nichts. Kein Licht, kein Leben, keine Bewegung, kein Atem. Am Anfang war eine immense Einheit von Energie. Am Anfang war nichts als Schatten und nur Dunkelheit und Wasser und der große Gott Bumba. Am Anfang waren Quantenfluktuationen.« (Nakas 2018: 352–353)

In diesem Textausschnitt des Gedichts stehen sich unterschiedlichste Schöpfungsnarrative gegenüber: Der Berg Nunne Chaha, der bei den Navajo – der zweitgrößten indigenen Gemeinschaft in den USA – eine wichtige Rolle spielt, der Gott Bumba – oder auch Mbombo genannt – des Kuba-Volks, das in Zentralafrika zu verorten

53 Vgl. hier den Eintrag der Online-Sammlung des Museum of Modern Art (MoMA) zu Camille Henrots Arbeit *Grosse Fatigue* (2013): <https://www.guggenheim.org/artwork/33581> (Zugriff: 12.06.2024).

ist, in dem Gebiet, das heute als Demokratische Republik Kongo bekannt ist, und das physikalische Phänomen der Quantenfluktuation, auch Vakuumfluktuation genannt, das die Erzeugung von Teilchen und deren Antiteilchen bezeichnet.

Die verschiedenen Motive, Narrative und Kontexte, deren thematische Gemeinsamkeit in der Auseinandersetzung mit der Schöpfung und Entstehung der Welt liegt, scheinen durch ihre Heterogenität unvereinbar. So »widersprechen sich die Mythen in der Entstehungsgeschichte, was ein Verschmelzen aller Mythen zu einer logischen Geschichte unmöglich macht – denn manchmal erschaffen die Götter die Welt, in anderen Mythen gibt es eine Welt, die dann von den dazukommenden Gottheiten weiter gestaltet wird« (Meister 2018: 230). Die verschiedenen Schöpfungsmythen, die als gemeinsames Prinzip eine weltordnende und erklärende Funktion besitzen, sind somit sowohl in den Videoaufnahmen und den Bildern zu sehen als auch in dem begleitenden Gedicht. Clara Meister erklärt dies – aufgrund der verschiedenen textuellen Referenzen – mit dem Begriff der Intertextualität (vgl. Meister 2018: 230). Genauso wie in *The Pale Fox* kommt es zu einer bildlichen und textuellen Interferenz verschiedener Schöpfungsmythen und religiöser, mythologischer, poetischer und (natur-)wissenschaftlicher Theorien und Weltordnungsmodelle. Durch die »Neuordnung und Kombination vieler Entstehungsmythen« (Meister 2018: 230) und die »gleichberechtigte Vielstimmigkeit der Ursprungserzählungen« (Nakas 2018: 354) wird die Heterogenität von Wissen betont, während die Annahme, Wissen könne universalisiert werden, mittels seiner bildlich materialisierten pluralen Präsenz negiert wird.

3.3.1 Vom Screen in den Raum – *Grosse Fatigue* und *The Pale Fox*

Wie funktioniert diese Interferenz jedoch genau? In der Arbeit *Grosse Fatigue* werden die Betrachtenden mit einem Nebeneinander und Übereinander von Desktopfenstern und parallel geöffneter Bild- und Videodateien konfrontiert. In einer schnellen Abfolge werden dadurch aus unterschiedlichsten Kontexten stammende visuelle Informationen aufgerufen, die zunächst in einer willkürlichen Abfolge rekombinierbar erscheinen, wodurch die Arbeit auch als »Wunderkammer of and for the Internet era« (Chayka 2020: o. S.) interpretiert wird. Um diese wunderkammernde Ordnung, die Kyle Chayka in *Grosse Fatigue* manifestiert sieht, zu skizzieren, wird im Folgenden der Zusammenhang der beiden Arbeiten von Henrot beleuchtet. In einem zweiten Schritt wird *The Pale Fox* als Weiterentwicklung von *Grosse Fatigue* untersucht, in der die spezifische Form des multimodalen Kontaminierens als Merkmal der künstlerischen Praxis des wunderkammerns als grundlegendes Prinzip zu finden ist.

In welcher Weise werden die heterogenen Bilder angeordnet? Durch den Bildschirmhintergrund und die als solche zu erkennenden Desktopfenster wird in *Grosse Fatigue* das digitale Bild in seiner Existenz nicht unsichtbar, sondern dezidiert als solches gerahmt, wodurch die vielgestaltigen Möglichkeiten der Informationsquel-

le Internet augenscheinlich werden. Der artifizielle Charakter des Bilds und seine Herkunft bleiben somit stets präsent.⁵⁴ Das rasante Erscheinen von unterschiedlichsten Bildern ist jedoch an einigen Stellen so schnell, dass eine gänzliche Informationsverarbeitung fast unmöglich scheint. Das kann mit dem Titel *Grosse Fatigue* in Verbindung gebracht werden, der die ›große Ermüdung‹ durch eben jene digitalen Informationsfluten ankündigt.⁵⁵

Durch die visuelle Aufmerksamkeit, die man dem digitalen Screen zuwendet, werden Dinge ringsherum weitestgehend ausgeblendet, jedoch ist diese Ausblendung nur zu einem gewissen Teil möglich, was Michael Holzwarth wie folgt erklärt: »Dabei wirkt das jeweilige Einblenden und Überblenden jedoch selten vollständig, es kommt zu einer Parallelisierung der Wahrnehmung oder [...] zu einem sprunghaften Wechsel der Wahrnehmungsebenen.« (Holzwarth 2018: 297) Diese Parallelisierung zeigt sich auch in der Wahrnehmung der Benutzeroberflächen von Computern, wie Margarete Pratschke beschreibt:

»In ihrer formalen Gestalt entsteht durch die Überlagerungen und Überschneidungen einer Vielzahl rechteckiger ›Fenster‹ auf der Bildfläche des Screens ein bildräumlicher Eindruck, der die einzelnen Fenster-Bildfelder jedoch nicht tiefenräumlich, perspektivisch verkürzt wiedergibt. Vielmehr scheinen die einzelnen Fenster wie Bildtafeln bezugslos zueinander auf räumlich nicht exakt definierbaren Tiefenebenen voreinander zu schweben.« (Pratschke 2008: 75)

Daraus ergibt sich eine Art »collagierender Gesamteindruck der Bildfläche« (Pratschke 2008: 75), der mit Techniken des Collagierens in Verbindung gebracht werden kann. Anders jedoch als beim kunsthistorischen Medium der Collage bleiben die Kästchen in ihrer Grund- und Ausgangsform und ihrer rechtwinklig ausgerichteten Struktur bestehen. Die Bildordnung erscheint dadurch nur partiell aufgelöst (vgl. Pratschke 2008: 75). Margarete Pratschke verweist in diesem Kontext auf einen damit einhergehenden Widerspruch. Die digitalen Browserfenster erinnern zwar »in ihrem formalen Aufbau an der Desorientierung des Betrachters

54 Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel verweisen darauf, dass im Falle von technischen Bildern ihre künstliche Existenzweise oft in Vergessenheit gerät: »Entsprechend tendiert der artifizielle Charakter des Bildes dazu, in Vergessenheit zu geraten, sobald mit dem Bild gearbeitet wird.« (Bredekamp/Schneider/Dünkel 2008: 9; vgl. Bredekamp/Fischel/Schneider/Werner 2003: 15)

55 Clara Meister verweist in diesem Kontext auf die »psychotische und ekstatische Überforderung«, die durch digitale Informationsfluten entstehen können: »Die Dichte an Information ist durch schnelle Schnitte verbunden und das so entstehende Neben- und Übereinander von Bildern erzeugt eine psychotische und ekstatische Überforderung. Was sie erzeugt – und was sie gleichermaßen thematisiert – ist eine große Müdigkeit der zeitgenössischen, wissensdurstigen Gesellschaft angesichts einer rasanten Flut von Informationen.« (Meister 2018: 222)

ausgerichteten konstruktivistischen Collagen der Moderne« (Pratschke 2008: 79) und lassen sich dadurch bildgeschichtlich historisieren, jedoch ist damit auch eine Aussage über die Funktions- und Gestaltungsweise der digitalen Screens getroffen. Soll ihre Strukturierung eigentlich zur vereinfachten Nutzung dienen, wird hier durch die Nähe zur konstruktivistischen Collage viel eher die ihnen inhärente »Unordnung« und Irritation« (vgl. Pratschke 2008: 79) offenkundig. Mittels dieser Relation offenbart sich »nicht nur ihre genuine Ästhetik, sondern relativiert sich ihr (dis-)funktionaler Charakter zwischen instrumentell intendierter Bildlichkeit und der generellen ›unsortedness‹ von Bildern« (Pratschke 2008: 80).

Sinnbildlich expandieren die digitalen Bilder aus der Arbeit *Grosse Fatigue* in *The Pale Fox* in den ›analogen‹ Raum hinein. In *The Pale Fox* findet sich eine Kombination aus kopräsentisch anwesenden Gegenständen und digitalen Bildern wieder, die miteinander in Bezug gesetzt werden. In der Verbindung der beiden Arbeiten und infolge der Raum- und Zeitlosigkeit, die durch die Farbe Blau hervorgerufen wird, stellt sich der Eindruck ein, als würde man als Betrachter:in die räumliche Position wechseln. Während die Betrachtenden sich bei *Grosse Fatigue* vor dem Screen befinden, eröffnet sich bei *The Pale Fox* der Wechsel in die räumlich materialisierte Form der collagierten Ordnung des Screens. Die zahlreichen, sich überlagernden Bilder sind hier nicht mehr nur über einen Bildschirm betrachtbar, sondern als Artefakte im Raum wahrnehmbar. Die Überlagerung und die Kontaminationen verschiedener visueller Bildkulturen sind auch hier – wie in *Grosse Fatigue* – ein konstituierendes strukturelles Merkmal der Arbeit. Was passiert jedoch durch diese mediale Verschiebung der Dinge in Bezug auf die Rezeption?

Hilfreich sind in diesem Kontext die Gedanken Hartmut Rosas zur Sinnlichkeit in Bezug auf die Wahrnehmung analoger und digitaler Räume. Er verweist auf die »kategoriale Differenz« (Rosa 2016: 158), die zwischen Wahrnehmungen von Dingen über einen handelsüblichen Screen und im ›Realraum‹ besteht. Während die dreidimensionalen Dinge in unserer Umgebung unterschiedliche Haptiken haben, Gerüche ausströmen, Geräusche machen, unterschiedlich viel Platz einnehmen, aufdringlich oder zurückhaltend sind und nicht nur über den Sehsinn wahrgenommen werden können, ist »[d]ie Welt, mit der wir [digital] interagieren, kommunizieren, an der wir arbeiten und in der wir spielen«, geruchslos, »sie hinterlässt keine Gravitationswirkungen und taktilen Empfindungen und lässt keine Geschmackswahrnehmungen zu« (Rosa 2016: 157). Es gibt somit eine »kategoriale Differenz« zwischen der Bedienung des Displays mittels eines Touchscreens, der ausschließlich mit Daumen und Zeigefinger navigiert wird, und der Berührung anderer Materialien und Oberflächen, die mit der ganzen Körperoberfläche erfahren werden können (vgl. Rosa 2016: 158). Beim Bewegen im virtuellen Raum mit einem alltäglichen Screen tritt die Wirksamkeit des eigenen Körpers und die motorische Koordination in den

Hintergrund, während der Sehsinn auf Hochtouren läuft.⁵⁶ Die Welt antwortet hier »auf immer dieselbe Weise, über den immer gleichen Kanal, mittels der stets gleichen Augen- und Daumenbewegungen« (Rosa 2016: 157). So ist bei *Grosse Fatigue* aufgrund des Screens vor allem der Hör- und Sehsinn angesprochen, in *The Pale Fox* werden die Rezipierenden multisensorisch gefordert. Zwar ist das Anfassen der Dinge im Ausstellungsraum nicht möglich, dennoch wird der gesamte Körper angesichts des monochromen Blaus in einen räumlich desorientierten Zustand versetzt und sinnlich dadurch besonders gefordert. Die Rezeption verschiebt sich somit von einer monosensorischen zu einer multisensorischen Wahrnehmungsweise, in der durch die Relation von analogen und virtuellen Bildern sowie die vielgestaltigen Referenzen an unterschiedliche Bildkulturen, im Sinne von Cecilia Mareike Carolin Preiß, die Dimension einer referentiellen Multimodalität entsteht. Es finden Kontaminationen verschiedener Entstehungsmythen statt, sowohl mythisch-religiöser als auch (natur-)wissenschaftlicher Ausrichtung. So kommt es auch zu einer Vermischung von Textualität und Oralität. Während die tradierten (natur-)wissenschaftlichen Ansätze vor allem schriftlich vorliegen, sind etwa die Schöpfungsmythen indigener Kulturen meist mündlich überliefert. Somit sind in *The Pale Fox* verschiedene Bilder unterschiedlichster Bereiche der visuellen Kultur vermischt, aber auch diverse Archivierungs- und Wissenssysteme miteinander verwoben. Nicht nur die (digitalen) Möglichkeiten des Internets als Informationsmedium oder die (analogen) Speicher- und Archivierungspraktiken des Museums – hier der Smithsonian Institution – werden aufgerufen, die vor allem über Bild und Text funktionieren, sondern auch eine dritte Form der Wissensspeicherung, die der mündlichen Tradition und Überlieferung, der *Oral History*⁵⁷ (vgl. Meister 2018: 223). So kommt es auch zu einer Kontamination von tradierten textuellen und lange marginalisierten oralen Wissenspraktiken. Diese Kontaminationen sind ebenfalls in *The Pale Fox* zu beobachten, was im Folgenden erläutert wird.

56 In digitaler Medienkunst wird dagegen mittels *Wearable Technologies* oder *Smart Surfaces* vor allem dem Körper eine neue Bedeutung beigemessen. Cecilia Mareike Carolin Preiß verweist in diesem Kontext auf die Hinwendung zur Leiblichkeit und zur multisensorischen Wahrnehmung in aktuellen künstlerischen Projekten (vgl. Preiß 2021: 193–196).

57 Die marginalisierte Rolle der *Oral History* als Wissensform skizziert Olaf Kaltmeier wie folgt: »Viele der Vertreter der Oral History traten besonders zwischen den 1960er- und 1980er-Jahren mit dem demokratisierenden Anspruch an, gegen die Geschichte der ›elite white men‹, wie sie zumeist in herkömmlichen Historiographien reproduziert wird, eine ›Geschichte von unten‹ zu stellen. Damit rückten ethnische Minderheiten, sozial Ausgegrenzte, Frauen, zunehmend auch Migranten sowie die vernachlässigte Alltagsgeschichte in den Blickpunkt des Interesses. Mit dem Ansatz, die in herkömmlichen Historiographien außer Acht gelassene ›hidden history‹ solcher Gruppen herauszuarbeiten, versuchten Oral Historians Geschichte zu demokratisieren.« (Kaltmeier 2016: 61; vgl. Sharpless 2008: 12)

3.3.2 Interferenzen tradierter und marginalisierter Schöpfungsnarrative

Das Interferieren von verschiedenen medialen, materiellen und thematischen Elementen – was zu einer grundsätzlichen, komplexen Verstrickung verschiedener Bildwelten führt – spiegelt sich bereits im mehrdeutigen Titel der Arbeit *The Pale Fox* wider. Die Arbeit rekurriert auf das gleichnamige Buch *Le Renard Pâle* (1965) von Marcel Griaule und Germaine Dieterlen. In diesem setzen sich die beiden Ethnologen mit der westafrikanischen Gemeinschaft der Dogon auseinander. In der Religion der Dogon spielt der Blassfuchs *Ogo* eine zentrale Rolle. Der für »Kreativität und Schöpfung als auch für das Chaos« (Scepanski 2015: o. S.) stehende Fuchs verkörpert das rätselhafte Prinzip der Unordnung in der dogonischen Kosmologie. Er ist unter anderem aufsässig, gesellschafts- und gesetzesfeindlich, repräsentiert aber gleichwohl die Quelle des Wissens und kreativen Potenzials (vgl. Douglas 1968: 16), wodurch er im Sinne des Sowohl-als-auch-Prinzips Chaos und Ordnung gleichsam in sich vereint. Er verkörpert somit die »Rolle des nicht zu erschöpfenden Kreativen [...], der durch seine Ungeduld immer wieder die scheinbar perfekten ›göttlichen‹ Pläne durchkreuzt und aus der Balance bringt« (Scepanski 2015: o. S.).⁵⁸ Henrot verweist in einem Interview neben dem Bezug zur mythologischen Figur des Blassfuchses bei den Dogon auch auf die Wichtigkeit der Etymologie des Titels. Im Französischen kann *pâle* auch als »sich nicht wohlfühlen« verstanden werden, im Sinne eines leichten Unwohlseins, das mit dem englischen »not well« gleichzusetzen ist. Bringt man diese beiden Bedeutungsebenen zusammen, ließe sich der Titel mit Verweis auf den blassen Fuchs⁵⁹ einerseits als Zustandsbeschreibung, eben des leichten Krankheitsgefühls, deuten, andererseits, mit Referenz auf die Studie von Griaule und Dieterlen, als grundlegendes Prinzip von Welt, das aus einer Synthese von Ordnung und Unordnung, somit einer Synthese eigentlich konträr strukturierter Systeme besteht.

In Henrots Arbeit *The Pale Fox* lässt sich diese Synthese durch die unterschiedlichen Ordnungsmodelle, die an den vier Wänden zu finden sind, erkennen.⁶⁰ Dabei

58 Die bereits in den 1930er-Jahren begonnene Studie von Marcel Griaule und Germaine Dieterlen beeinflusste »maßgeblich die ›westliche‹ Wahrnehmung afrikanischer Kultur« (Scepanski 2015: o. S.).

59 Niklas Maak bietet darüber hinaus folgende Interpretation für die Ausdeutung des »Pale Fox« an: »Bei Henrot wird der bläulich blasse Fuchs dazu zur Personifikation des rastlos im Internet nach Informationen suchenden, weltordnungsgetriebenen, sich online verlierenden Gegenwartsmenschen, dessen Gesichtsfarbe vom leuchtenden Bildschirm, in den er unablässig starrt, unnatürlich blassbläulich ist.« (Maak 2015: o. S.)

60 Camille Henrot beschreibt den Prozess des Ordnen wie folgt: »Finding order is a kind of art. One of the most anxiety-relieving art forms, if you can accept exceptions to the rule. Everyday life is a big source of inspiration for me, if not the only source. I think of everyday life as a library of books, some of which I choose and others that I don't. I enjoy the chance encounters,

ist eines der Ordnungsmodelle an Gottfried Wilhelm Leibniz angelehnt und seinen in der Schrift *Protogaea* (1749) (Urerde) entwickelten Prinzipien.⁶¹ Während vor 1780 die Schöpfungsgeschichte als »Referenzerzählung« (Schär 2021: 31) zur Entstehung und Entwicklung der Welt diente, stellen die Gedanken von Leibniz in *Protogaea* eine frühe Alternativerzählung dar.⁶² Anhand von geowissenschaftlichen Funden untersuchte er die Ur- und Frühgeschichte Niedersachsens und legte eine Fossilien- und Mineraliensammlung an, wodurch eine »Synthese von Natur und Geschichte« (Schulz 2020: 193) hergestellt wurde: »Leibniz war damit einer der ersten neuzeitlichen Historiker, welcher Natur und Menschengeschichte in einem säkularen Sinne als einen dynamischen Prozess konzipierte.« (Schulz 2020: 193)

The Pale Fox verweist somit auf verschiedene Arten und Möglichkeiten, Geschichten zu erzählen, die Prinzipien von Leibniz sind dabei nur eine Referenz von vielen, auf die rekurriert wird. Das simultane Wahrnehmen vieler verschiedener (visueller) Informationen, was mit den Möglichkeiten der Digitalisierung und des Internets zur alltäglichen Wahrnehmungsnormalität gehört, wird den Rezipient:innen in *The Pale Fox* vor Augen geführt. Es gibt nicht nur eine Ordnung, ein Narrativ, sondern viele verschiedene Erzählweisen, die parallel existieren. Die Akkumulierung der Vielzahl an visuellen Bildern in ihren unterschiedlichen Materialisierungen ist nicht nur in ihrer räumlichen Präsenz komplex, sondern verweist auch auf einen aufwendigen Produktionsprozess, der ca. vier bis fünf Jahre dauerte. Einen großen Teil der Dinge kaufte Henrot auf Ebay, bei denen es sich vor allem um kleinformatige Gegenstände handelte, damit sie über den langen Zeitraum in ihrem Atelier gelagert werden konnten (vgl. Chisenhale Gallery 2021). Zudem besteht die künstlerische Arbeit von Henrot in hohem Maße aus Recherchen. Sie durchforstet Archive, um so weitreichende Wissenssysteme wie Anthropologie, Ethnografie und Technologiegeschichte zu untersuchen, um die – wie sich in *The Pale Fox* zeigt – Hierarchien von verschiedenen Wissensformen in Frage zu stellen, die sich historisch tradierten.

and a lot of my work is trying to make sense of everyday life to build some sort of continuity.« (Henrot, zit.n. Vamvouklis 2022: o. S.)

- 61 Diese Prinzipien entwickelte Gottfried Wilhelm Leibniz bereits in den 1690er-Jahren, sie wurden jedoch erst 1749 posthum in seiner Schrift *Protogaea* publiziert.
- 62 Die Bedeutung von alternativem Wissen führt Kathrin Schär wie folgt aus: »Dieser tritt ab 1860 mit dem Darwinismus eine völlig andere Entwicklungsgeschichte des Lebens zur Seite. Sowohl die Schöpfungsgeschichte als auch der Darwinismus sind heute in breiten Teilen der Gesellschaft bekannt. Wenig verbreitet ist hingegen das Wissen darüber, dass die Neukonzeptualisierung einer Vorgeschichte der Menschheit von der Schöpfungsgeschichte hin zum Darwinismus ohne die Erforschung der Erdgeschichte nicht denkbar gewesen wäre. Mit dem Schreiben anderer Vorgeschichten der Menschheit durch erdgeschichtliche Forschung wird die göttliche Schöpfungsgeschichte ergänzt, variiert und verändert. Besonders deutlich kommt eine alternative Erzählung erstmals in Buffons *Histoire naturelle* (1749) zum Ausdruck.« (Schär 2021: 31)

In seinem Buch *Das postmoderne Wissen* (1979) beschreibt Jean-François Lyotard einen grundlegenden gesellschaftlichen Verlust an Glaubwürdigkeit. Dieser resultiert aus den Absolutheit beanspruchenden großen politischen und philosophischen Erzählungen der Moderne, die er zum Auslaufmodell erklärt: »In der gegenwärtigen Gesellschaft und Kultur, also der postindustriellen Gesellschaft, der postmodernen Kultur, stellt sich die Frage der Legitimierung des Wissens in anderer Weise. Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren, welche Weise der Vereinheitlichung ihr auch immer zugeordnet wird: Spekulative Erzählung oder Erzählung der Emanzipation.« (Lyotard 1993: 112) Weder die philosophischen noch die politischen »Metaerzählungen« (Lyotard 1993: 14) vermögen es, so Lyotard, eine verbindliche Rationalität für sich zu beanspruchen. Betrachtet man Henrots Arbeit vor diesem Hintergrund, so erscheinen hier jedwede historische Großerzählungen aufgebrochen. Dabei stellt sie jene (natur-)wissenschaftlichen – im Sinne der Moderne – »gereinigten« Großerzählungen mythologischen, »unreinen« Wissenspraktiken gegenüber. Diesen – sich hier abzeichnenden – historischen Diskurs, der die Differenzierung zwischen poetischen Narrationen und wissenschaftlichem Wissen proklamiert, beschreibt Lyotard wie folgt:

»Der Wissenschaftler fragt nach der Gültigkeit narrativer Aussagen und stellt fest, daß [sic!] sie niemals der Argumentation und dem Beweis unterworfen sind. Er ordnet sie einer anderen Mentalität zu: Wild, primitiv, unterentwickelt, rückständig, verwirrt, aus Meinungen bestehend, Gewohnheiten, Autorität, Vorurteilen, Unwissenheit und Ideologien. Die Erzählungen sind Fabeln, Mythen, Legenden, gut für Frauen und Kinder. Im besten Fall wird man versuchen, Licht in diesen Obskurantismus zu bringen, zu zivilisieren, auszubilden und zu entwickeln.« (Lyotard 1993: 85)

Von dieser, von Lyotard diagnostizierten und in der Moderne verorteten Differenz, die eine eindeutige Hierarchisierung von Wissensformen impliziert, distanziert sich Lyotard und beantwortet »[d]ie Frage nach der Legitimation einzelner Wissensformen« vor dem Hintergrund der Vielfältigkeit des (postmodernen) Wissens anders als die Figur des von ihm beschriebenen (modernen) Wissenschaftlers: »Statt Effizienz soll Differenz in der postmodernen Welt der Legitimation des Wissens dienen, Paralogie die große Erzählung ersetzen.« (Kogler 2014: 64) So lässt sich in *The Pale Fox* – wie auch in *Grosse Fatigue* – nicht die eine, absolute Entstehungsgeschichte von Welt ablesen, es entfaltet sich viel eher »eine Art kritische, vielstimmige, sich selbst ins Wort fallende Evolutionsgeschichte« (Maak 2015: o. S.). Diese spannt den Bogen von den ersten Einzellern, über den industriellen und technischen Fortschritt mit all seinen Möglichkeiten hin zu Konsequenzen einer von Erschöpfungszuständen geprägten spätindustriellen Konsumgesellschaft (vgl. Maak 2015: o. S.). Diesen liest Niklas Maak vor allem Bildern ab, die Nachwirkungen

eines Exzesses darstellen – etwa einer Fotografie mit einem leicht bekleideten Frauenkörper und sonnengeröteter Haut – oder auf Entlastung und Entzug verweisende Dinge, etwa Motive wie Schlafmittel und Pillen oder beispielsweise Themen wie Ruhe und Tod. Dabei ist in *The Pale Fox* nicht nur ein postmodernes Nebeneinander festzustellen, sondern eine grundlegende Verstrickung von Welt, wie sie Bruno Latour, Jacques Derrida und Anna Lowenhaupt Tsing deklarieren (vgl. Kapitel 3.1). Diese wird durch die Überlagerung der verschiedenen Ordnungsmodelle in multimodaler Weise im Raum sinnlich erfahrbar.

3.3.3 Multimodales Kontaminieren in Henrots *The Pale Fox*

Abschließend soll nun, nachdem die verschiedenen Referenzen und Interferenzen und die daraus entstehenden Kontaminationen beschrieben wurden, die Praxis des *wunderkammerns*, die sich in der Arbeit *The Pale Fox* in der Praktik des Ordners als multimodales Kontaminieren zeigt, zusammengefasst werden. Über die Abgrenzung zu anderen Kunstwerken wird dies augenscheinlich: Camille Henrots Arbeit *The Pale Fox* entspricht, nach Niklas Maak, nicht denjenigen Kunstwerken, die sich unter das Phänomen der »Objets trouvés«-Mode« (Maak 2015: o. S.) gruppieren lassen. In diesen beobachtet Maak, dass vor allem Dinge, die der kunstproduzierenden Person gefallen, in einem sammelsuriumsartigen, über die materiell-ästhetische Ebene funktionierenden Ensemble im Ausstellungsraum vereint werden. Bei Henrot dagegen werden die Dinge in eine komplexe Logik und einen Ordnungszusammenhang gebracht, der sich im strukturellen Aufbau der Arbeit widerspiegelt: »Immer wieder laufen mythologische, medizinisch-wissenschaftliche und künstlerische Bilder ineinander, die Erzählungen überlagern sich, und das formale Palimpsest, das dabei entsteht, führt nicht zum Zusammen-, eher zu einem Aufbrechen der Narrative.« (Maak 2015: o. S.) Das (anders) Funktionieren von Henrots Arbeit liegt für Maak somit vor allem in der konzeptuell-strategischen Ebene begründet, die *The Pale Fox* zugrunde liegt. Der Kosmos der Arbeit

»entwickelt sich auf zwei übereinandergelegten Narrativen: der westlichen, wissenschaftlichen Theorie der Erdentstehung, Leibniz' ›Progaea‹, der Entstehung der Welt aus dem Feuer mit anschließender Abkühlung, und dem westafrikanischen Welterklärungsmythos der Dogon, zu dem die Geschichte des blassen Fuchs gehört, der anders als alle anderen von der obersten Gottheit Amma mit Mutter Erde gezeugten göttlichen Wesen, die immer als Zwillingpaar auf die Welt kamen – den göttlichen Regeln nicht gehorchte und kein weibliches Pendant bekam, weswegen er allein und einsam über die Welt irrt, als ein Bild einer unnatürlichen, aus der Balance geratenen Natur, einer ratlosen Einsamkeit, aber auch einer rastlosen Neugier, einer ständigen Getriebenheit« (Maak 2015: o. S.).

Durch das In-Bezug-Setzen verschiedener Ordnungsmodelle werden historisch tradierte Hierarchien aufgebrochen, die bestimmten Wissens- und Welterklärungsmodellen mehr Wert beimessen (naturwissenschaftlichen, europäischen, linearen und auf Fakten basierenden Modellen) und anderen (mythologischen, poetischen, außereuropäischen, nicht-linearen und der Fiktion nahestehenden Modellen) weniger. Die Logik der verschiedenen Interferenzen von Ordnungsmodellen innerhalb der Arbeit wird im Ausstellungskatalog zu *The Pale Fox* in diagrammatischer Form dargestellt, was die Komplexität und die räumlichen Interdependenzen der verschiedenen Elemente im Raum verdeutlicht. Essentiell ist in diesem Kontext auch der Blick in die Geschichte der europäischen Expansion. Der Antrieb für die Ansammlung von Wissen über die so bezeichneten ›Anderen‹ bestand darin, sich über diese zu erheben und sich von diesen zu distinguieren: »Seit den ersten kolonialen Kulturkontakten in der Frühen Neuzeit waren Zählen, Vermessen und Klassifizieren die Methoden, um Wissen über den ›Anderen‹ zu erlangen und dabei eine Machtrelation zwischen Forschenden und Erforschten, Subjekt und Objekt zu etablieren.« (Kaltmeier 2016: 49) So fußte diese Hierarchisierung auch in der Negierung und Ablehnung anderer (wissenschaftlicher) Ansätze. Die aus europäischer Perspektive eigenen naturwissenschaftlichen und auf Fakten basierenden Wissenspraktiken wurden eingesetzt, um das koloniale Projekt zu legitimieren und sich über andere Kulturen zu stellen. Im Zentrum stand dabei das »modern-rationale Subjekt als Ausgangspunkt der Wissensproduktion« (Kaltmeier 2016: 49), das sich über andere Wissensformen und -praktiken hierarchisierte und diese als verunreinigt diskreditierte:

»Diese ego-zentrische Perspektive geht in einen westlichen Ethno-Zentrismus über, bei dem andere Wissenssysteme als irrational oder abergläubisch abgewertet werden. In einem weiteren Schritt wird diese lokale Wissensproduktion als allgemeine Wahrheit deklariert und mit Konnotationen von Zivilisation, Fortschritt und Entwicklung belegt, die eine universelle Gültigkeit beanspruchen.« (Kaltmeier 2016: 49; vgl. Waldenfels 1991: 61)

In *The Pale Fox* geht es demnach um gezielte Kontaminationen von lange getrennten, hierarchisierten Sphären, wodurch die grundsätzliche Verstrickung von Welt im Ausstellungsraum erfahrbar wird. Dazu gehören einerseits die Interferenz von analogen und digitalen Bildern sowie verschiedener Entstehungsnarrative, zum einen mythisch-religiös und zum anderen (natur-)wissenschaftlich ausgerichtete. Fokussiert man die starke Verlinkung von *Grosse Fatigue* und *The Pale Fox*, so ist auch eine Interferenz von mündlicher (Oralität) und textlicher Tradition (Textualität) zu beobachten. Diese sind historisch einerseits auf eine westliche, textbasierte Weitergabe von Wissen und andererseits auf eine orale Tradition zurückzuführen, die vor allem außereuropäischen indigenen Gemeinschaften inhärent ist. Es kommt

in Henrots Arbeiten somit zu einer Vermischung und dadurch zu einer Dehierarchisierung von verschiedenen visuellen Kulturen und Welterklärungsmodellen, somit zu divergierenden Ordnungsweisen, aus denen eine neue Ordnung – eine alternative Ordnung – entsteht, die sich durch eine »radikale Verstricktheit« (Haas/Haas/Magauer/Pohl 2021: 11) auszeichnet. Somit materialisieren sich in *The Pale Fox* eben jene Kontaminationen, die sich auch in frühneuzeitlichen Wunderkammern auf spielerische Weise zeigten (vgl. Kapitel 3.1.2).

3.4 wunderkammern als multimodales Kontaminieren

Vor dem Hintergrund der Relevanz des Ordnen für Wunderkammern, die in diesem Kapitel im Fokus stand, wurden moderne Ordnungen als »gereinigte« und vormoderne Ordnungen als »ungereinigte« Dingversammlungen aufgefasst, heuristisch gegenübergestellt und in ihren historischen Existenzweisen reflektiert. Damit folgte die Untersuchung der von Bruno Latour formulierten, paradigmatischen Feststellung »Wir sind nie modern gewesen« (Latour 1995), mittels der er bereits 1991 die grundsätzliche Verstrickung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren festhielt. Die sich in den Diskursen um das Anthropozän fort- und festschreibende These von Latour wird auch in gegenwärtiger künstlerischer Praxis verhandelt und materialisiert sich in kollektiven, vernetzenden, prozessualen und relational-strukturierten künstlerischen Arbeitsweisen. Das Netzwerk wird vor diesem Hintergrund zum Sinnbild jener komplexen, planetarischen Verflechtungen, die mit dem Denken und Visualisieren des Anthropozäns sowohl auf mikro- als auch makrokosmischer Ebene einhergehen. Ordnen im Anthropozän eröffnet sich in künstlerischer Praxis vor allem in vernetzender Weise, um Komplexitäten von Welt darstellbar zu machen, aber auch bestehende Ordnungsweisen zu hinterfragen und diese neu zu denken. Das spezifisch *wunderkammernde* ist in eben jener künstlerischen Auseinandersetzung mit Ästhetiken des Vernetzens anzusiedeln, wobei die vielgestaltigen kontaminierenden Qualitäten bei ihnen eine besondere Intensität erhalten. Das künstlerische Ordnen, das die Praxis des *wunderkammerns* prägt, unterläuft – im Sinne des multimodalen Kontaminierens – reinigende Ordnungspraktiken der Moderne und rekurriert auf kontaminierende Ordnungspraktiken vormoderner Wunderkammern.

In der Arbeit *Ohne Titel* von Amelie von Wulffen eröffnen sich Referenzen vielfältiger visueller Kulturen. Spielend sind hier Umdeutungen von spezifischen kunsthistorischen Medien und Materialien zu finden. Es werden unterschiedliche kunsthistorische Gattungen, Genres, Techniken und Präsentationsformen aufgegriffen, sie werden jedoch mit anderen Bildern verwoben, im Sinne eines multimodalen Kontaminierens. Kunsthistorisch tradierte Modi erfahren eine formalästhetische und räumliche Entgrenzung. Sie werden durch dilettantische Ele-

mente, (quasi-)organische Materialien (wie Schlamm, Kot, Muscheln und Fliegen) und die vieldeutige ›Kotfigur‹ ergänzt. Mittels dieser Vernetzung von ›natürlichen‹ und ›künstlichen‹ Elementen wird Kontamination auch materiell sichtbar gemacht.

In der Arbeit *The Pale Fox* von Camille Henrot sind ebenfalls unterschiedliche mediale und materiale Ausdrucksformen in einer großformatigen Rauminstallation vereint. In der Arbeit wird unter anderem eine Vielzahl von gefundenen und auf Ebay gekauften Dingen, eigene Skulpturen und Zeichnungen, digitale und analoge Fotografien, die sich teils überlagern und voreinander auftürmen, räumlich in Beziehung gesetzt. Somit vernetzen sich digitale und analoge Bilder miteinander. Die materielle Diversität der Dinge, die sich anhand der unterschiedlichen Oberflächen, Haptiken und Beschaffenheiten konkretisieren, lässt ihr vielgestaltiges Gemachtsein in den Vordergrund treten. Die verschiedenen kulturellen Herkunftsorte der Dinge werden dadurch unterstrichen und die kulturelle Diversität hervorgehoben und zum zentralen Thema der Arbeit gemacht. Zudem werden die Dinge im Raum durch Musik ergänzt. Was in der Arbeit *Grosse Fatigue* begann, führt Henrot in *The Pale Fox* weiter. Hier arbeitet Henrot nicht nur mit digitalem Material, sondern unter anderem mit dreidimensionalen Dingen und Zeichnungen. Es findet eine Interferenz von verschiedenen historischen – naturwissenschaftlichen und mythologischen – Ordnungssystemen und Schöpfungsnarrativen statt, die sowohl europäischen als auch außereuropäischen Kulturen entspringen. Durch das gleichberechtigte Verstricken der unterschiedlichen Narrative erscheint die hegemoniale Positionierung westlicher Wissenschaft aufgebrochen. Dadurch, dass sie anderen (gleichberechtigten) epistemischen Modellen gegenübergestellt sind, wird die Vormachtstellung einer euro- und androzentrischen »Monokultur des Wissens« (Santos/Nunes/Meneses 2007: xxxii) destabilisiert.

Gerade in dieser Vielgestaltigkeit und Diversität der Referenzen lässt sich in *Ohne Titel* und *The Pale Fox* die Dimension der referenziellen Multimodalität, wie in Kapitel 3.2 und Kapitel 3.3 herausgearbeitet wurde, erkennen. In den beiden untersuchten Arbeiten werden Elemente aus der Realwelt – etwa naturwissenschaftliche Theorien in der Arbeit Henrots oder kunsthistorische Kategorien in der Arbeit von Wulfens – mit alternativen und fiktiven (Bild-)Welten vermengt, ebenso wie es Cecilia Mareike Carolin Preiß für die von ihr untersuchten multimedialen digitalen Medienarbeiten beschreibt. Die sich zugleich aus realen, alternativen und fiktiven Bereichen speisenden Bildwelten konstatiert Preiß als wichtiges Merkmal für die von ihr beobachtete referenzielle Multimodalität, die sie anhand von *Virtual Reality*-Installationen untersucht. Besonders das alternative Denken von Welt in Bezug auf netzwerkartig angelegte Ansätze, auf die in Kunst(-werken) gerade dann als ästhetische Strategie zurückgegriffen wird, wenn es um die Pointierung koexistenzieller, dezentraler, posthumanistischer und postanthropozentrischer Lebensformen geht, um die Grenze von Natur und Kultur zu hinterfragen, materialisiert sich in *wunderkammernder Praxis*. In ihnen werden modernistische Dichotomien von Natur und

Kultur sowie Fiktion und Fakt überwunden und Vernetzungen neu gedacht. Dabei gestalten sich die Referenzen mannigfaltig und nehmen im Rekurren auf frühneuzeitliche Wunderkammern vor allem auch fiktive Narrationen und unterschiedlichste Erklärungsmodelle von Welt in den Blick, die ein Gegenmodell zu modernistischen gereinigten Weltordnungen darstellen und vor allem die »kontaminierten Diversitäten«, im Sinne Anna Lowenhaupt Tsings, sinnlich erfahrbar machen. Henrot und von Wulffen transformieren und aktualisieren somit das Konzept der Wunderkammer für die Gegenwart, indem sie an jene spielerisch kontaminierenden Ordnungspraktiken der historischen Sammlungen anknüpfen. Durch die in *The Pale Fox* und *Ohne Titel* vielgestaltigen Modi der Kontamination rekurren die beiden Arbeiten auf eine Vorstellung von Welt, die sich als grundlegend verstrickt und vernetzt gestaltet.

