

4. Zeigen

»Das Ziel sind bessere Darstellungen der Welt [...].«¹
(Donna Haraway, 1995)

Anhand der beiden Arbeiten *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* (2015–2016/2019) von Janet Laurence und *Helm/Helmet/Yelmo* (2014) des Künstlerkollektivs Los Carpinteros, die im Zentrum dieses Kapitels stehen, werden im Folgenden Überlegungen entwickelt, die das institutionsreflektierende Situieren als künstlerische Praktik des *wunderkammers* entfalten. Nach der Akkumulation von Dingen durch den Künstler oder die Künstlerin (Sammeln) und dem anschließenden Miteinander-Arrangieren der gesammelten Dinge (Ordnen) wird nun die Inszenierung, Präsentierung, Exponierung und Vermittlung, kurzum: das Zeigen, fokussiert. Ausgehend davon wird in diesem Kapitel das *Wo/Wodurch* beleuchtet werden, nachdem ich in den beiden vorhergehenden Kapiteln das Sammeln (*Was*) und Ordnen (*Wie*) als zentrale künstlerische Praktiken *wunderkammernder* Praxis untersucht habe. Die in diesem Kapitel im Zentrum stehenden Arbeiten »zeigen« jedoch nicht einfach nur, in ihnen ist auch eine künstlerische Reflexion von Zeigepraktiken zu beobachten, insofern als historische Zeigemodi aufgegriffen und miteinander in Bezug gesetzt werden, was essentiell für das *wunderkammer* ist. In Bezug auf die Praktik des Zeigens und der künstlerischen Auseinandersetzung mit tradierten institutionalisierten Formen des Präsentierens und Exponierens vermag die *wunderkammernde* Praxis vor allem im musealen Kontext, mit dem Referieren auf frühneuzeitliche Wunderkammern, neue Möglichkeiten jenseits normativer Zeigemodi zu entfalten, andere Rezeptionswege gegenüber habitualisierten Körperpraktiken zu provozieren und neue Denk- und Wissensweisen zu erzeugen. Der Skalierung und Darstellbarkeit von Phänomenen kommt dabei eine wichtige Bedeutung zu, die in Bezug auf das Anthropozän vor allem als komplexe Relation von divergenten Phänomenen mit unterschiedlichen Größenausweitungen eine zentrale Rolle spielen (vgl. Horn 2019a: 126). Eine Ästhetik des Anthropozäns erfordert, Eva Horn folgend, auch diese wahrnehmungstechnisch unvereinbaren Größenmaßstäbe von Welt in ihrer

¹ Haraway 1995: 90.

Ambivalenz darzustellen, wie in Kapitel 1.2.3 bereits dargelegt wurde. Zeigemöbeln kommt dabei ein wichtiger Stellenwert zu, da sie das Zuzeigenrahmen und in einen spezifischen Kontext stellen. Während es in der Moderne vor allem ›unsichtbare‹ Rahmen waren, die Kunst einfassen, sind die vormodernen Rahmen von materieller Präsenz gekennzeichnet. Bevor diese in Kapitel 4.1.1 und Kapitel 4.1.2 näher beleuchtet und historisch verortet werden und das Zeigen in künstlerischer Praxis reflektiert wird, trete ich zunächst einen Schritt zurück und betrachte das Zeigen als Praktik zwischen Kuratorischem und Künstlerischem.

Kuratorische und künstlerische Zeigepraktiken

Zunächst lässt sich konstatieren, dass das Zeigen von Kunst in der Geschichte des Ausstellungswesens mit unterschiedlichen Professionen und Verantwortlichkeiten verknüpft war. Bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. lassen sich erste (Kunst-)Ausstellungen belegen, in Form einer öffentlichen Darbietung von Kriegsbeute (vgl. Stoelting 2000: 11). Während im Mittelalter vor allem Kirchen die treibenden Kräfte beim Ausstellen von Kirchenschätzen waren, Kunstwerke vor allem mit sakraler Funktion in Auftrag gegeben wurden und in vorgegebener Präsentationsweise – in Schränken, Schreinen, Kästchen und Tafeln – Reliquien zur Schau gestellt wurden, übernahmen in der Frühen Neuzeit fürstliche Herrscher:innen und bürgerliche Wissenschaftler:innen diese leitende Rolle. Diese akkumulierten vor allem wundersame Dinge, um sie zu erforschen und zu ergründen. Die funktionale Bestimmung und Gestaltung von Artefakten verlagerten sich somit im Laufe der Frühen Neuzeit von einer liturgischen zu einer künstlerischen: Nicht mehr nur Dinge aus religiösen Kontexten wurden gesammelt und gezeigt, sondern Dinge wurden aufgrund ihres ästhetischen Werts ausgewählt. Auch lässt sich eine Entwicklung hin zur »Kunst als Ware« (Stoelting 2000: 12) konstatieren, die diese Funktionsverschiebung beförderte. Im Falle von Wunderkammern beauftragten die Sammler:innen sog. »Experten« (Collet 2010: 338), um ihre Sammlungen zu erweitern, zu ergänzen und zu aktualisieren. Dominik Collet verweist in diesem Kontext beispielsweise auf Philipp Hainhofer und Bernard Paludanus, die als Händler, Agenten und Berater für verschiedene fürstliche Sammlungen tätig waren (vgl. Collet 2010: 338). Dabei prägten Kunstkämmer:innen, Kaufleute und Agent:innen die Sammlungen aktiv mit, sowohl durch die Beschaffung der Dinge als auch durch deren Vermittlung, die sie mittels anschaulicher Narrative gestalteten (vgl. Collet 2007: 19). Sie können demnach als eine Art Vorform der Profession der Kuratorin und des Kurators gelten, da sie nicht nur für die Vermittlung zuständig waren, sondern auch aktiv dazu beitrugen, den Sammlungstypus zu etablieren und zu bewerben (vgl. Collet 2010: 340). Seit der Entwicklung der ersten Museen im 19. Jahrhundert ist das Ausstellen dann vor allem mit der Rolle der Kuratorin und des Kurators eng verknüpft, deren Berufsbezeichnung auf das lateinische Wort *curare* zurückgeht, was mit »sorgen«

übersetzt werden kann (lat. *cura*: Sorge, Fürsorge, Pflege, Aufsicht). Auf das Sammeln, Ordnen und Bewahren verweist demzufolge bereits die Berufsbezeichnung. Die Sorge bzw. Fürsorge für die ihr oder ihm anvertrauten Kunstwerke ist seit dem 19. Jahrhundert hauptsächlich mit der Arbeit für eine Institution verknüpft. Der Aspekt der Vermittlung nimmt dabei eine zentrale Rolle ein, indem er oder sie »der stummen Kunst seine erklärende Stimme« (Wyss 2015: 40) leihst, macht die kuratierende Person sie für ein breites Publikum zugänglich. Beat Wyss schlägt daher den Begriff des »Szenografen« (Wyss 2015: 40) vor, der seiner Meinung nach besser passe als die Bezeichnung Kurator:in. Diese interpretiert er als ein Relikt der Romantik, »das dem Ausstellungsrummel etwas von jener beschaulichen Ruhe einflößen soll, die dem Kunstbetrieb so gänzlich abgeht« (Wyss 2015: 40). Seit 1945 und der zunehmenden Professionalisierung und Expansion des Kunstrmarkts entwickelt sich die Profession der freien kuratierenden Person, für die paradigmatisch Harald Szeemann steht. Er gilt als Inbegriff des öffentlich-präsenten Kurators. Insbesondere durch seine kuratorische Tätigkeit als Leiter der documenta 5, der ersten Kasseler Großausstellung mit einer thematischen Ausrichtung, wurde die individuelle Handschrift des Kurators nach außen getragen und in der Ausstellungskonzeption mit der Person Szeemann verbunden: »Der sich durchsetzende Wechsel von der huldigenden Individual- zur problematisierenden Kollektivpräsentation brachte die Zentrierung um ein Starsystem von Kuratoren und Kuratorinnen mit sich, die die Welt über ihre ›individuellen Mythologien‹ (Harald Szeemann) für das große Publikum lesbarer machten.« (Bude 2012: o. S.)

Der sog. *curatorial turn*, der 2007 ausgerufen wurde (vgl. Bismarck 2014: 60; O'Neill 2007), deklariert und pointiert die Verschiebung der kuratorischen Tätigkeit von der Pflege und Bewahrung des kulturellen Erbes und dessen Vermittlung hin zu einer diskurspflegenden Tätigkeit: Kurator:innen treten in die Rolle von diskursinitierenden Akteuren. Sie stoßen gesellschaftliche Diskussionen an und fokussieren insbesondere gegenwärtige Phänomene. Das Aufgabenfeld lässt sich seitdem als »Pflege des Diskurses als Sorge um die Diskussion« (Bude 2012: o. S.) beschreiben. Somit haben kuratorische Projekte nicht mehr vorrangig den Anspruch, eine vergangene Gegenwart zu rekonstruieren und Kontinuitäten auszustellen, sondern fokussieren überwiegend die epistemologischen, ethischen und politischen Dimensionen von Kunst im Kontext der globalen Lebenswirklichkeit, die von Diskontinuitäten geprägt sind. Die kuratierende Person »wird damit zum Inszenierer einer heterogenen Welt« (Bude 2012: o. S.). In diesem Kontext lässt sich die Ausstellung *Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik* nennen, die kuratiert von Peter Weibel und Bruno Latour im ZKM | Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe vom 23.05.2020–09.01.2022 zu sehen war. Die Ausstellung schlug nicht weniger als eine Neukartierung der Welt vor, die, so die These von Latour und Weibel, durch das Denken eines Netzes von Kritischen Zonen gelingen kann. Diese These wurde zum Abschluss der Ausstellung im Rahmen eines großangelegten

digitalen Festivals mit Expert:innen aus verschiedensten Disziplinen diskutiert und mittels einer sich selbst weiterentwickelnden digitalen Ausstellungshomepage ergänzt (vgl. u.a. Clausen 2020).

Mit dieser Verschiebung des Handlungsfelds präsentieren sich Kurator:innen als Gestalter:innen und Urheber:innen von Ausstellungen und manövrieren sich in den Vordergrund der Ausstellungsvermarktung. Das Kürzel »Curated by ...« wird so zu einer Marketingstrategie. Seit den 1990er-Jahren gibt es somit »eine Handschrift, einen bestimmten Stil, ein bestimmtes Image, einen Namen, der mit bestimmten Kurator:innen und ihrer jeweiligen Arbeit in Verbindung gebracht werden kann« (Huber 2001: 93). Das bedeutet gleichzeitig, dass mit den einzelnen Kurator:innen meist eine bestimmte Gruppe von Künstler:innen verbunden wird und die Ausstellungen nach gleichen Schemen funktionieren. Damit verschiebt sich auch die Bedeutung der von Kurator:innen ausgewählten Werke: »Die Ausstellung ist nicht mehr nur ein möglicher Kontext für das Werk neben anderen, sondern bildet das konstituierende Element für die Kunst.« (Schneemann 2015: 72)

Alles, was zuvor dem künstlerischen Handeln zugesprochen wurde, ist nun auch Teil des Kurator:innenberufs. Die Eigenschaften Kreativität, Individualisierung, eine unvergleichliche Handschrift und Innovation, die seit Giorgio Vasari dem modernen Künstlergenie zugesprochen werden, lassen sich nunmehr auf das Handlungsfeld des Kuratorischen übertragen. Das Renommee von Kurator:innen gründet sich dabei wesentlich auf ihre »symbolisierenden Fertigkeiten« (Bismarck 2014: 60), die im Zuge repräsentationskritischer Ansätze und den in den 1990er-Jahren aufkommenden Gender- und Postcolonial-Studies eine maßgebende Rolle spielen. Denn für die zeitgenössische Kunst bedeutet gelungenes *Curating*, »im Umgang mit Materialien und Orten die Interessen der verschiedenen in den Entstehungsprozess und das Ergebnis involvierten Personen einzubeziehen« (Bismarck 2014: 60). Und dementsprechend Abhängigkeitsverhältnisse, Machtgefüge, Hierarchien und Konflikte sichtbar werden zu lassen. Die besondere Herausforderung besteht nunmehr darin, unterschiedliche Arbeiten zusammenzubringen, diese ideell miteinander zu verknüpfen und sie auf einer Meta-Ebene in einen gemeinsamen Bedeutungszusammenhang zu bringen: »Die bedeutungsstiftenden Verfahren des konzeptionellen Auswählens, Zusammenstellens und Ordens, über die bislang Unverbundenes miteinander verbunden wird, bestimmen über die jeweilige Position im aktuellen Diskurs.« (Bismarck 2014: 59) Damit hängt auch die De-Professionalisierung des Berufsbilds zusammen. Personen mit unterschiedlichen Ausbildungen und divergierenden kulturellen sowie wissenschaftlichen Hintergründen bringen ihre eigene Perspektive in die kuratorische Tätigkeit hinein. Eines von vielen Beispielen hierfür ist etwa die Ausstellung *Edvard Munch – gesehen von Karl Ove Knausgård* (12.10.2019–01.03.2020), die in der Kunstsammlung NRW (K20) zu sehen war. In dieser wählte der Schriftsteller Karl Ove Knausgård, der wie Edvard Munch aus Norwegen stammt, Gemälde, Druckgrafiken und Skulpturen von Munch

aus. Ähnlich wie in seiner schriftstellerischen Arbeit nutzte er dabei einen stark autobiografischen Zugang, wie sich auch dem beschreibenden Ankündigungstext entnehmen lässt: »Dem subjektiven Zugang des Autors folgend gliedert sich die Ausstellung in vier Themenbereiche: ›Licht und Landschaft‹ [...] ›Der Wald‹ [...] ›Chaos und Kraft‹ [...] ›die Anderen‹.« (Gaensheimer/Kruszynski 2019: 10) Durch diesen subjektiven Zugang eröffne sich »eine neue Perspektive auf den bedeutendsten Künstler an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert« (Gaensheimer/Kruszynski 2019: 10), so das Versprechen im Vorwort des Ausstellungskatalogs. Knausgård fungierte in diesem Fall als Kurator, ohne eine kuratorische Ausbildung absolviert zu haben. Seine Arbeit als erfolgreicher norwegischer Schriftsteller prädestinierte ihn, so ließe sich daraus ablesen, für das Auswählen und Kuratieren der in der Ausstellung gezeigten Werke. Monika Rieger etabliert für diese Art des künstlerischen Kuratierens den Begriff *artist's choice*, mit dem sie die Einladung beschreibt, die von Museen oder Archiven gegenüber Künstler:innen ausgesprochen wird, über die institutionseigenen Bestände nachzudenken und in Bezug auf diese »eine Art Neubewertung vorzunehmen« (Rieger 2009: 257). Der Begriff *artist's choice* impliziert die Auswahl der gezeigten Dinge und die Mitentscheidung darüber, wie diese im musealen Kontext präsentiert werden. Künstler:innen bringen, ähnlich wie das Beispiel von Knausgårdts Munch-Ausstellung veranschaulicht, eine neue Perspektive in das museale Zeigen mit ein und setzen Kunstwerke in ungewohnte Bezüge und Kontexte. Der Begriff *artist's choice* besitzt dabei auch einen institutionsreflexiven Kern.

4.1 Modi des Gezeigt-Werdens | Sich-Zeigens in künstlerischer Praxis

Während sich das Sammeln (*Was*) und Ordnen (*Wie*) als der Ausstellungssituation primär vorgängige Prozesse beschreiben lassen, werden nun das expositorische Moment im Raum und die Auseinandersetzung mit Rahmen – sog. Ausstellungsdisplays² – in künstlerischer Praxis im Fokus der folgenden Ausführungen stehen. Die doppelläufigen Modi des Gezeigt-Werdens und des Sich-Zeigens sind essentielle Merkmale von Displays³, die zum einen – denkt man an den musealen Ausstel-

- 2 Lisa Beißwanger skizziert die breit gefächerte Bedeutung von Displays wie folgt: »Ein ›Display‹ kann sowohl eine Museumsausstellung als auch eine kommerzielle Warenauslage oder das Interface digitaler Medien sein. In allen Fällen handelt es sich um eine Kontaktzone zwischen Zeigenden, Gezeigtem und Rezipierenden.« (Beißwanger 2021: 20) Zum Ausstellungsdisplay und seiner bedeutungsstiftenden Wirkmacht vgl. John/Richter/Schade 2008.
- 3 Fiona McGovern verweist auf die verschiedenen semantischen Gebrauchsweisen des Begriffs: »Auch auf semantischer Ebene ist der Begriff doppelläufig angelegt: Das englische Verb ›to display‹ wird zumeist im Sinne von zeigen und ausstellen verwendet, behält aber seine vom altfranzösischen ›displeier‹ übernommene Bedeutung des (sich) Entfaltens bei. Es

lungsraum – Sammlungsdinge präsentieren und diese zur Erscheinung bringen, zum anderen sich selbst darbieten und den Ausstellungsraum dadurch mitstrukturieren und gestalten. Das geschieht, indem das Display »etwas visuell auf[bereitet], [...] etwas an[zeigt] (wie beim elektronischen Anzeigefeld eines Computers oder Telefons) oder [...] etwas aus[stellt] (wie bei der Schaufensterauslage oder in einer Ausstellung)« (McGovern 2016: 16). Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban sprechen in diesem Kontext auch von der »doppelte[n] Natur des Displays« (Frohne/Haberer/Urban 2019: 19), die daraus resultiert, »als Trägermedium zu fungieren und zugleich Modi des Präsentierens und Kuratierens in die eigene Arbeit zu integrieren, quasi als semantische Verschiebung und ›Displacement‹« (Frohne/Haberer/Urban 2019: 19).

Displays verhelfen anderen Entitäten – Dingen, Filmen, Bildern etc. – zur Sichtbarkeit und werden in diesem Zuge auch selbst präsent. Die unterschiedlichen Modi des Zeigens, die in Ausstellungsdisplays unter anderem durch verschiedenartige Rahmen (z.B. Bilderrahmen, Vitrinen, Regale und visuelle Markierungen auf Boden oder Wand) hervorgebracht werden, sind als Medien aufzufassen, die das Gezeigte nicht neutral präsentieren, sondern seine Wahrnehmung maßgeblich beeinflussen. Somit präsentieren und inszenieren sie nicht nur, sondern konstituieren das Gezeigte als zu Zeigendes mit. Sie sind demnach nicht nur mediale Rahmen, sondern als »Medien der Sinnproduktion«⁴ aufzufassen, die im musealen Kontext Kunstwerke mit hervorbringen und als solche markieren.

Die reflexive Auseinandersetzung mit dem Zeigen in den von mir untersuchten Kunstwerken – *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* und *Helm/Helmet/Yelmo* – ist zum einen an das modern-museale Zeigen (vgl. Kapitel 4.1.1) und den mit ihm verbundenen Blickregimen verknüpft, die eng an das Museum und seine Entwicklungszeit um 1800 gekoppelt sind, und zum anderen an das vormoderne Zeigen (vgl. Kapitel 4.1.2), wie es sich in frühneuzeitlichen Wunderkammern des 16. und

verbindet folglich Gezeigt-Werden mit dem Sich-Zeigen. Aus dem Verb hat sich das Substantiv *Display* entwickelt, das im Englischen als gängiges Synonym für das Ausstellen (*to exhibit*) verwendet wird. Auch spricht man davon, dass etwas *on display* ist, also ausgestellt oder gezeigt wird. Der deutsche Begriff *Ausstellungsdisplay* ist daher in sich gedoppelt, da bereits im *Ausstellen* selbst der Gestus des *Entfaltens* und *Zeigens* vorhanden ist. Stärker als das englische Substantiv verweist der Begriff *Ausstellungsdisplay* daher auch auf das Format des Zeigens, während der Begriff des als Anglizismus übernommenen Terminus *Display* stärker auf die sichtbare oder unsichtbare Trägerstruktur eines Zeigefelds abzielt. Andersherum gilt: ohne *Display* keine Ausstellung.« (McGovern 2016: 16) Vgl. auch McGovern 2014.

4 Vgl. Beschreibung des Teilprojekts des NCCR Mediaity *The Art of the Display* am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich unter der Leitung von Martino Stierli und Tristan Weddigen: <https://www.khist.uzh.ch/de/chairs/neuzeit/res/finproj/display.html> (Zugriff: 20.06.24).

17. Jahrhunderts materialisierte.⁵ Wichtig für das folgende Kapitel ist somit die Thematisierung von spezifischen kunsthistorisch etablierten Rahmen sowie dessen bewusste Einbeziehung in künstlerische Arbeiten, wodurch »die Bedingungen, Zusammenhänge und Narrative des Zeigens und Kontextualisierens betont« (Frohne/Haberer/Urbans 2019: 19) werden, im Sinne eines Situierens, einer institutionsreflektierenden Verortung.

Dieser Annahme liegt zugrunde, dass Displays auch gewisse Wissensordnungen und Systematisierungen von Welt konstituieren, die sich im Falle der frühneuzeitlichen Wunderkammer und des modernen Museums jeweils anders gestalten. Während in Wunderkammern das Zeigemobiliar – in Form von Holzschränken, Tischen, Regalen etc. – als materiell-dominant beschrieben werden kann, sind es im modernen Museum – vor allem in der klassischen Moderne – die paradigmatischen diaphanen Glasvitrinen und dünnen, unauffälligen (Bilder-)Rahmen, die quasi-neutral hinter den gezeigten Gegenständen zurücktreten, worauf ich in Kapitel 4.1.1 zurückkommen werde. Gleichgültig, ob transparente Vitrinen oder massive Holzschränke als Zeigemobiliar zum Einsatz kommen, es gilt: »Sie bleiben [...] grundsätzlich wertend und können als eine Aussage über den ästhetischen Wert und Kunstcharakter der Gegenstände gelesen werden.« (Stierli/Weddigen o. J.: o. S.) Denn »[b]ereits der Akt der Selektion, aber auch der Akt der Anordnung und der Inszenierung der Exponate produzieren Bedeutung und üben Macht dahingehend aus, dass die Ausstellung als das zentrale Format innerhalb des Kunstmuseums gilt, über das Diskurse vermittelt werden und Kunstgeschichte geschrieben wird« (McGovern 2016: 17). Die folgende Untersuchung wird sich vor diesem Hintergrund den unterschiedlichen Displayformen in Ausstellungen, vor allem den verschiedenen physischen Rahmen widmen, die sich in expositorischen Räumen auf heterogene Weise materialisieren. Diese werden von mir als eine »Kontaktzone zwischen Zeigenden, Gezeigtem und Rezipierenden« (Beißwanger 2021: 20) aufgefasst, die in *wunderkammernder Praxis* künstlerisch aufgegriffen und in Bezug auf die Institution des Museums reflektiert sowie historisch situiert werden.

Institutionsreflektierendes Situieren in *wunderkammernder Praxis*

Die Blickregime, die an institutionelles – vormodernes oder modern-museales – Zeigen geknüpft sind und sich in Ausstellungsdisplays materialisieren, greifen

5 Das Konzept der frühneuzeitlichen Wunderkammer steht antagonistisch jenen Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken gegenüber, die das moderne Museum prägten, wie Areti Adamopoulou und Esther Solomon insbesondere für die naturhistorischen Museen konstatieren: »The cabinet of curiosities represents a totally different set of organizational principles than the Enlightenment's formal taxonomies and codified relationships between objects, species and specimens.« (Adamopoulou/Solomon 2016: 44)

Künstler:innen in ihren Arbeiten immer wieder durch die Thematisierung und bewusste Einbeziehung von Rahmen – als Display-Formen – auf. Sie setzen damit beim Wissen um die grundlegende Situiertheit von musealen Räumen an, die keineswegs als neutrale Entitäten aufzufassen sind, wie spätestens seit Brian O'Dohertys Kritik des White Cubes bekannt ist, sondern viel eher als Räume verstanden werden können, die von komplexen und sich wechselseitig bedingenden ökonomischen, institutionellen, sozialen, kulturellen und auch ökologischen Verwicklungen bestimmt sind.⁶ Die Rezeption jedes Kunstwerks ist somit »immer schon affiziert durch den Ort seiner Präsentation – im wörtlich räumlichen und im übertragenen gesellschaftlichen Sinn« (Rebentisch 2017: 172–173). Wenn also Künstler:innen unterschiedliche Rahmen in ihre Arbeiten miteinbeziehen, dann tun sie dies nicht nur, um eine »Fokussierung auf eine rein ästhetische Epistemologie des Sich-Zeigenden« (Bippus 2020: 61) zu ermöglichen, sondern um ein »kritisch-widerständige[s] Potenzial« (Bippus 2020: 61) zu entfalten. Dadurch werden das *Wo* und *Wodurch* des Zeigens und der damit einhergehende exkludierende und inkludierende Charakter von Ausstellungsdisplays aufgezeigt, insofern, als dass das Zeigen immer eine Selektion darstellt und dadurch automatisch ein Ausschluss der nicht ausgewählten Dinge beinhaltet. Zudem wird die sichtbare und unsichtbare Kommunikation sowie der ihr inhärente »Macht-Wissen-Komplex« (Bippus 2020: 61) zum Thema gemacht. So beziehen sie die Konstruiertheit und Lenkung des Rezipient:innen-Blicks durch Rahmen mit ein, um die naturalisierten Blickregime zu dekonstruieren und auf eben jene institutionalisierten Modi des Zeigens hinzuweisen, die das moderne Museum konstituieren.

Das Konzept des situierten Wissens⁷, das Donna Haraway 1988 entwickelte, welches von der grundsätzlichen »Konstruiertheit aller Arten von Erkenntnisansprüchen« (Haraway 1995: 74) ausgeht, übt Kritik an der Auffassung moderner Wissenschaft, Objektivität als Beschreibungsmodus zu begreifen und von einem scheinbar neutralen Wissenschaftssubjekt auszugehen, das Wissen hervorbringt und universelle Bedeutungen und Erkenntnisse schafft (vgl. Gramlich 2021; Harrasser 2016: 455–457). Die Standpunktgebundenheit von Wissen steht dabei im Fokus, was Haraway als »die Verortung und Verkörperung von Wissen« (Haraway 1995: 83) beschreibt, die auch für künstlerische Produktions- und Wissensprozesse relevant ist (vgl. Busch/Dörfling/Peters/Szántó 2018). Wissen ist nach Haraway, wie Noamie Gramlich pointiert, »in konstitutiver Beziehung zu historischen Gesellschafts- und Herrschaftsformen, Technologien der Wissensgenerierung und sprach- und erkenntnistheoretischen Mustern« (Gramlich 2021: o. S.; vgl. Haraway 1995: 74) zu

⁶ Dies wird auch mit der Auffassung von Ausstellungen als Dispositive assoziiert (vgl. Zentrum für Kunst und Medien 2021: o. S.).

⁷ Eine gute Übersicht zur Begriffshistorie bietet Gramlich 2021.

denken. Wissen ist demnach alles andere als neutral, objektiv und universal strukturiert, sondern eng an Kontexte, Orte, Körper⁸ und Forschungsverbünde geknüpft, die in die Wissensproduktion und die jeweilige Wissensform mithineinspielen. Diese Auffassung von Wissen impliziert auch die mit jedem Wissen einhergehende Partialität. So gibt es kein allumfassendes und vollständiges Wissen, sondern es ist immer per se fragmentarisch, fluide und unvollständig, somit sind Phänomene, historische Ereignisse, Situationen, Umgebungen und Themen immer nur zum Teil erschließbar und erfahrbar. Es gibt demnach nur »partiale Weisen vielfältiger Wissensformen (*knowledges*)« (Gramlich 2021: o. S.). Darüber hinaus spielt das situierte Wissen auch in Bezug auf das Verständnis von Welt in einem philosophischen Sinne eine zentrale Rolle, da es die radikale Verstrickung von unterschiedlichsten Akteuren mit ihrer Umgebung impliziert. Demnach können sowohl menschliche als auch nicht-menschliche Akteure in Bezug auf die Idee des situierten Wissens nicht als separiert von ihr gedacht werden, sondern sind stets mit der Welt verbunden und finden sich in ihr verkörpert (vgl. Haraway 2015: 115). Diese Gedanken von Haraway zur Situierung von Wissen sind leitend für das Verständnis des Zeigens in *wunderkammernder Praxis*: Indem vormoderne und modern-museale Zeigemodi miteinander in den beiden Arbeiten – *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* und *Helm/Helmet/Yelmo* – interferieren, wird die Vorstellung einer allgemeingültigen, neutralen und objektiven Art zu Zeigen detektiert, aufgezeigt und dadurch mit dem spezifischen Ort und der Institution des Zeigens (im Falle von *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* dem naturwissenschaftlichen Museum und im Falle von *Helm/Helmet/Yelmo* dem Kunstmuseum) verknüpft.

Das Aufzeigen von Blickregimen und die ästhetische Rückkopplung des Zeigens an den Ort des jeweiligen Museums und deren Geschichte, somit das Einbetten der beiden Arbeiten in den jeweils spezifischen (Zeige-)Kontext, kann mit dem Begriff des Situierens beschrieben werden, der in den Sprachwissenschaften als Einbetten oder als in einen Zusammenhang stellen verstanden wird. Durch die Interferenz von vormodernen Zeigepraktiken der Wunderkammern und museal-tradierten modernen Zeigepraktiken entsteht eine neue Art des Zeigens und ein anderer Blick der Rezipient:innen auf das Gezeigte und dessen Kontext im Museum (Wo und Wodurch wird gezeigt). Dadurch wird das Museum künstlerisch »als Raum adressiert, in dem es noch möglich ist, um Bedeutung zu verhandeln und sich mit dem ›Apparat der Wertekodierung‹ anzulegen« (Griesser-Sternscheg/Haupt-Stummer/Höllwart/Jaschke/Sommer/Sternfeld/Ziaja 2020: 27). Die Arbeiten *Deep Breathing –*

⁸ In Bezug auf die Untersuchung körperlicher und somatischer Dimensionen ist die Studie *Biography Matters. Feministisch-phänomenologische Perspektiven auf Altern in Bewegung* von Lea Spahn zu nennen, in der sie sich mit Hilfe von biografietheoretischen, praxeologischen und phänomenologischen Zugängen dem Thema Altern in Bewegung widmet (vgl. Spahn 2022).

Resuscitation for the Reef und *Helm/Helmet/Yelmo* reflektieren jedoch nicht im Sinne einer ortsspezifischen Auseinandersetzung nur das jeweilige Museum, sondern greifen modern-museale und vormoderne Zeigepraktiken und ihre Verwobenheit mit dem jeweiligen Ort eher nuanciert auf, indem das Wo des Zeigens – Kunstmuseum oder naturhistorisches Museum – ästhetisch aufgegriffen wird. Jedoch ist ihnen immer auch eine gewisse ästhetische Offenheit inhärent, insofern, als dass die Arbeiten auch an einem anderen Ort oder innerhalb einer anderen Institution ihre Wirkmacht behalten würden, ohne ästhetisch-dysfunktional zu werden. Damit sind sie ortsreferentiell, aber nicht ortsspezifisch.

Vor diesem Hintergrund können sie auch in die Tradition der künstlerischen Institutionskritik⁹ der 1960er-/1970er- und 1990er-Jahre gestellt werden, wenngleich ihnen eine andere Art von kritischer Auseinandersetzung immanent ist, die auf viel differenziertere und affirmativere Weise funktioniert. Denn die Arbeiten richten sich nicht gegen das Museum als Institution, sondern nutzen viel eher die mit ihm verbundenen Zeigepraktiken und loten mittels des Rückbezugs auf vormoderne Zeigepraktiken, wie sie sich in historischen Wunderkammern finden, Potenziale musealer Zeigens für die Gegenwart aus. Sie reflektieren demzufolge die Institution des Museums und nehmen – im Sinne Haraways – die Verortung und Verkörperung von Wissen sowie die damit verbundene grundlegende Vernetzung von Welt ernst (vgl. Kapitel 1.2).¹⁰ Künstler:innen greifen demzufolge in ästhetisch-reflektierender Weise – zusammen mit der musealen Infrastruktur – tradierte museale Zeigepraktiken auf, um dadurch die Möglichkeiten des Museums und seine multidimensionalen Verstrickungen produktiv auszuloten und aktiv mitzugestalten.

-
- 9 Die kritischen Bezugnahmen zwischen künstlerischer Produktion und institutionellen Praktiken sind so alt wie das Museum selbst. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich jedoch eine Intensivierung beobachten: Durch die Entwicklung der historischen Avantgarden (vgl. Bürger 1974) kommt es zu einer gesteigerten Selbstreflexion der kunst- und sozialgeschichtlichen Situiertheit der eigenen künstlerischen Praxis infolge des sich etablierenden Ideals der Autonomie der Kunst und des sich verändernden Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft, das um 1800 einsetzt. Durch Manifeste und ihre per se kritisch angelegte Konstitution sowie die künstlerische Reflexion der kunsthistorisch kanonisierten Trias von Produzent, Werk und Rezipient kommt es mit dem Streben nach der Verbindung von Kunst und Leben der historischen Avantgarden zu einer ersten Verdichtung institutionskritischer Praktiken (vgl. Gau 2017: 66–73). Diese münden in der sog. Institutionskritik der 1960er- und 1970er-Jahre. Nach dieser ersten Verdichtung der Institutionskritik folgte eine zweite Intensivierungsphase, die in den 1990er-Jahren zu verorten ist und über den sog. *New Institutionalism* bis hin zu institutionskritischen künstlerischen Praktiken in der Gegenwart führt (vgl. Gau 2017: 23; Brüggemann 2020: 12, 28–29).
- 10 Als Beispiel kann hier das Ausstellungsprojekt *Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik* (2020–2022) des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe genannt werden.

Die Praxis des *wunderkammerns* – so meine These – evoziert immer auch den gerade beschriebenen reflektierenden Impetus, der das *Wo* und *Wodurch* des Zeigens aufgreift. Das modern-museale Zeigen wird in *wunderkammernder* Praxis in seiner vermeintlich naturalisierten Weise aufgezeigt und die spezifischen Mechanismen – etwa der quasi-unsichtbare Rahmen und die damit einhergehende Illusion maximaler Transparenz –, die dieses modern-museale Zeigen konstituieren, sichtbar gemacht. So werden in *wunderkammernder* Praxis disziplinäre, diskursive und habituelle Praktiken musealen Zeigens künstlerisch erforscht und die »Rhetoriken der Präsentation« (Rebentisch 2017: 172) reflektiert. Denn, indem sie die Zeigemodi des Museums aufgreifen und mit vormodernen Zeigepraktiken kombinieren, stellen sie eben jenen Zeigemodus heraus, der in der Moderne als nicht mehr zeitgemäß aufgefasst wurde und »vom Ende des 18. Jahrhunderts an als ein Auslaufmodell« (Bredekamp 2015b: 46) galt. Wunderkammern nahmen während der Aufklärung daher als veraltete, aus der Zeit gefallene und überholte Sammlungsform eine exzentrische Stellung ein, sie verschwanden jedoch nicht gänzlich, wie oftmals in der Forschung behauptet wurde (vgl. Wagner 2023: 21–22; Wagner 2021: 129).

So ist auch das tradierte Narrativ von der Wunderkammer als Vorläuferin der Institution Museum differenzierter zu betrachten (vgl. Gau 2017: 149). Zwar ist die Wunderkammer zeitlich als dem modernen Museum vorgängiger Sammel-, Ordnungs- und Zeigetypus aufzufassen, dennoch ist die Vorstellung der linearen Weiterentwicklung aus epistemologischer Perspektive zu hinterfragen, da die fruhneuzeitlichen Sammlungen in »einer anderen Episteme verankert waren, deren Ordnungssysteme nicht weiterentwickelt, sondern dispergiert wurden« (Gau 2017: 149). Wir haben es folglich im Falle von Wunderkammern und dem sich im Zuge der Aufklärung entwickelten Museum mit zwei unterschiedlichen historisch situierten und geprägten Sammel-, Ordnungs- und Zeigetypen zu tun, denen unterschiedliche Episteme zugrunde liegen (vgl. Foucault 2017).¹¹ Während Wunderkammern je nach zeitlichem Entstehungszeitraum der ›Episteme der Ähnlichkeit‹ (bis zum 16. Jahrhundert) zugeordnet werden können, die Michel Foucault einerseits als das Denken in verborgenen Analogien zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos beschreibt (vgl. Foucault 2017: 46–77), ist die Entwicklung des Museums der ›Episteme der Repräsentation‹ (setzt im 17. Jahrhundert ein) zuzuordnen. Diese löste die Suche nach geheimnisvollen, unsichtbaren Ähnlichkeiten ab, indem sie die äußere, berechenbare Form und die Unterschiede der Dinge fokussierte (vgl. Foucault 2017: 78–113).

¹¹ Episteme bedeuten für Michel Foucault, wie Friedrich Balke zusammenfasst, »philosophiegeschichtlich das universal gültige, wissenschaftliche und vernünftige Wissen, das keinem historischen Wandel unterliegt und der ›doxa‹ gegenübergestellt wird, unter der bloße Meinungen, Glaubensauffassungen und ›Vorurteile‹ zusammengefasst werden, die nur begrenzt gültig und historisch veränderlich sind« (Balke 2014: 246).

Mittels des Einbezugs vormoderner Zeigepraktiken werden die naturalisierten und dadurch neutralisierten modernen Zeigepraktiken in den Arbeiten *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* und *Helm/Helmet/Yelmo* aufgezeigt und so eine andere *wunderkammernde* Art des Zeigens offeriert. Um herauszuarbeiten, inwiefern sich diese in den beiden Arbeiten explizit materialisieren, werden die Zeigemodi heuristisch voneinander getrennt. Die unterschiedlichen Ebenen (ikonografisch, formalästhetisch, materiell, rezeptionsästhetisch, strukturell, ideell), die sich in den Arbeiten jeweils divergierend konfigurieren und mittels derer sich die unterschiedlichen Bezugnahmen auf die Zeigepraktiken des modernen Museums und der frühneuzeitlichen Wunderkammer herausstellen lassen, werden im Folgenden untersucht. Bevor ich jedoch zu den Analysen der beiden Arbeiten komme, schaue ich mir mittels eines kurzen Exkurses tradierte kunsthistorische Rahmen genauer an, um in einem zweiten Schritt das Neuartige des *wunderkammernden* Zeigens besser verstehen zu können.

Rahmen in der Kunst(-Geschichte)

Die Kunstgeschichte kennt eine Vielzahl von Rahmen, seien sie raumgreifender oder zweidimensionaler, materieller oder immaterieller, präsenter oder dezenter Natur. Rahmen können Bilder begrenzen, strukturieren, illustrieren, dekorieren oder ihren Status bekräftigen. Dabei muss sich ein Rahmen in Form eines Displays nicht zwangsläufig am äußeren Rand eines Kunstwerkes befinden, auch »innen liegende Elemente« (Wagner/Conrad 2018: 2) können Rahmen sein und »etwa die Demarkation zwischen zwei Fiktionsräumen (Bereichen des Bildes)« (Wagner/Conrad 2018: 3) aufzeigen. So gibt es auch innerbildliche Rahmungen, die etwa gewissen Narrationen, Szenerien oder zeitliche Chronologien konturieren und dadurch von anderen Bildelementen abgrenzen. Rahmen in der Kunstgeschichte variieren in Größe, Materialität und Proportionalität und besitzen vielfältige Erscheinungsformen.

Der folgende Auszug aus Meyer Schapiros Text *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen* (1994) verdeutlicht in Bezug auf die Wahrnehmung von Rahmen und zeigt auf, wie selbstverständlich gewisse Formate¹² in ihrer Funktion als Displays normiert wurden. Das rechteckige Blatt Papier, das sich als Trägermedium für das Schreiben und Zeichnen etablierte, offenbart exemplarisch die kulturelle Konstruiertheit von Rahmen:

¹² Als Format wird hier, ebenso wie es Meyer Schapiro formuliert, »die Gestalt des Feldes, seine Proportionen und seine dominierende Achse ebenso wie seine Größe« (Schapiro 1994: 267) verstanden.

»Wir sehen heute die rechteckige Form des Blattes Papier und seine klar definierte, glatte Oberfläche als eine unerlässliche [sic!] Grundlage des Zeichnens und Schreibens an. Einem solchen Feld entspricht jedoch nichts in der Natur oder der Einbildungskraft, in der die Phantasiegebilde des visuellen Gedächtnisses in einem unbestimmten Raum ohne Grenzen auftauchen.« (Schapiro 1994: 253)

Überträgt man das auf die Frage nach Rahmen und ihrer trägermedialen Bedingtheit in der Kunst, so sind diese seit dem ausgehenden Mittelalter mit den rechteckigen Tafelbildern und ihren meist aus Holzleisten gerahmten Grenzlinien konnotiert: »Die Bildtafel wurde [...] immer mehr als festes Format anerkannt, das seine Mitte, seine Ränder und seine Grundstrukturen hat, welche mit perspektivischen und kompositorischen Mitteln zu füllen sind.« (Bruhn 2009: 33) Die hängende Präsentation von zweidimensionalen Kunstwerken in einem rechteckigen hölzernen Rahmen – »Porträts hochformatig, Historien- und Legendendarstellungen querformatig« (vgl. Bruhn 2009: 35) – etablierte sich als ubiquitärer Zeige-Modus. Dabei ist das Trägermedium und der mit ihm verbundene Modus des Zeigens stets abhängig von gesellschaftlichen Konventionen und technischen Entwicklungen. Die Rezeption von Kunstwerken ist somit nie neutral, sondern beeinflusst sie durch die architektonischen Bedingungen des jeweiligen Raums sowie seine Inneneinrichtung in Form von Vitrinen, Schaukästen, Sockeln, Leuchten und farblicher Gestaltung (vgl. McGovern 2016: 17). Rahmen treten unterschiedlich in Erscheinung und nehmen sowohl mikro- als auch makrokosmische Maße an. So kann ihre Gestalt entweder durch einen inhaltlichen Bezug zu einem Kontext oder spezifischen Thema hervorgebracht werden oder durch eine räumliche Begrenzung konfiguriert werden, etwa einen Sockel, eine Nische sowie eine Garten- oder Parkanlage, in die das jeweilige Werk eingebettet ist (vgl. Bruhn 2009: 35–36). Der Rahmen kann also entweder als physische Begrenzung oder inhaltlicher *frame*, durch »Motive, Topoi, Analogien« (Wagner/Conrad 2018: 3) strukturiert sein. In diesem Kontext sind die Ideen von Erving Goffman¹³ hilfreich, der durch seine »Rahmen-Analyse« (Goffman 1977) – vor allem für die Sozialwissenschaften – folgende Überlegung zu Rahmungen festhält: »Ich gehe davon aus, daß [sic!] wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen Definitionen einer Situation aufstellen; diese Elemente, soweit mir ihre Herausarbeitung gelingt, nenne ich ›Rahmen‹ [frame].« (Goffman 1977: 19) Das Selektieren von Informationen, das aus bestimmten Sichtweisen und Perspektiven herrührt, wird in den Kommunikationswissenschaften als *framing* bzw. *frame* bezeichnet (vgl.

13 Der Rahmenbegriff wurde in der Soziologie von Erving Goffman geprägt, wobei seine Überlegungen wiederum auf Gregory Bateson zurückgehen. Bateson etablierte eine erste Definition des psychologischen Rahmenbegriffs, die Goffman modifizierte und sie um eine soziale Perspektive erweiterte (vgl. Goffman 1977).

Matthes 2014: 9–19). Robert M. Entman pointiert den Begriff dementsprechend wie folgt: »To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating context, and/or treatment recommendation for the item described.« (Entman 1993: 52) Wichtig ist zudem, dass Rahmen seit jeher von Künstler:innen konzeptuell genutzt und in Kunstwerken zum Thema gemacht wurden (vgl. Wagner/Conrad 2018: 2). Matthias Bruhn konstatiert in diesem Zusammenhang die »Entgrenzung und Sprengung bisheriger Rahmen« als »wiederkehrendes Motiv« (Bruhn 2009: 37) in der Kunst. Durch das Sichtbar-Werden der Rahmung in Form eines changierenden Spiels mit Grenzen, Entgrenzungen und der einhergehenden Aus- und Eingrenzung der Betrachtenden vor allem in institutionskritischen Arbeiten, wird der Rahmen selbst zum Verhandlungsgegenstand in Kunstwerken.

Für die folgende Untersuchung ist vor dem Hintergrund dieser Ausführungen einerseits essentiell, dass es tradierte Rahmen der Kunstgeschichte gibt, die sich als »unbewusste Präsuppositionen« (Janecke 2014: 197), als quasi-neutralisierte und naturalisierte Modi des Sehens etabliert haben und unser jeweiliges Sehen beeinflussen. Andererseits sind Rahmen seit jeher auch in künstlerische Prozesse miteingeфlossen und wurden ästhetisch zum Thema gemacht, unter anderem in Form von Rahmen-Entgrenzungen. Frühe Beispiele für diese lassen sich in Landschaftsmalereien des 19. Jahrhunderts beobachten. Hier sind bereits bildimmanente ästhetische Konstellationen zu finden, »die Druck auf den Rahmen ausüben« (O'Doherty 1996: 15). Die zuvor bei landschaftlichen Darstellungen angewandte strenge Bildkomposition, die aus rahmenden Elementen innerhalb des Rahmens, wie etwa kulisshafte Szenerien und Repoussoirfiguren, bestand, wurde durch die Himmel und Vordergrund voneinander separierende Horizontlinie abgelöst. Die Horizontlinie scheint über die Begrenzungen des Rahmens hinaus weiterzulaufen und durchstößt ihn somit in gewisser Weise (vgl. O'Doherty 1996: 15). In impressionistischen Werken verstärkt sich diese rahmenauflösende Wirkung: Das Entstehen eines flachen Raums, »der erfundene Formen und nicht mehr, wie der illusionistische Raum, ›wirkliche‹ Formen enthielt, übte weiteren Druck auf den Rand aus« (O'Doherty 1996: 17). Die wie ein Muster wahrgenommene Landschaft lässt das Bild zudem wie ein Suchbild erscheinen: »Die damit verbundene Beschleunigung der Wahrnehmung lässt [sic!] den Rahmen zu einer zweifelhaften, nicht mehr uneingeschränkten Größe werden. Der Rahmen wird zur Parenthese.« (O'Doherty 1996: 16)

Häufig angeführt werden in diesem Kontext die Werke von Claude Monet, dessen Landschaftsansichten wie zufällig gewählte Ausschnitte oder provisorische Lösungen anmuten. Die Setzung des Rahmens bekommt dadurch eine gewisse Willkürlichkeit zugesprochen, die »die strukturelle Bedeutung des Bildrandes schwächt« (O'Doherty 1996: 19). In Bezug auf die Auflösung des Rahmens spielt jedoch nicht nur Innerbildliches eine Rolle, sondern auch die Präsentation der Werke im Ausstellungsraum. Im Falle Monets kann das anhand seiner *Nymphéas*-Serie

nachvollzogen werden. Monet wies selbst auf den zusammenhängenden Charakter der Serie hin, die auch in der Ausstellungssituation zum Tragen kommen sollte. Das Anliegen, seine Werke zusammen in der räumlichen Einheit einer geschlossenen Umgebung zu zeigen, lässt sich mit der Reflexion von Ausstellungs- und Zeigepraktiken um 1870 zusammenbringen, die in den Kreisen der Impressionist:innen zu beobachten waren und vor allem von Camille Pissarro befördert wurden (vgl. Bahtsetzis 2006: 93). Pissarro etablierte den neutralen weißen Rahmen für die räumliche Begrenzung der Malereien und die lineare, thematische Hängung der Werke. So sollte die Aufmerksamkeit anders als bei herkömmlichen Präsentationsweisen auf die innerbildliche Struktur gelenkt werden und eine ungestörte Rezeption derer ermöglicht werden (vgl. Bätschmann 1997: 143).¹⁴ Diese Präsentationsweise ermöglichte die Minimierung der Grenze zwischen Realraum und Bildraum und forciert die »Integration des bildnerischen Objekts in die Sphäre des Betrachters« (vgl. Bahtsetzis 2006: 94; Traber 1995: 231). Dies stellt ein zentrales Beispiel für die Auflösung und das Unsichtbar-Werden des Rahmens in der Moderne dar.

In einer intensivierten Form lassen sich Rahmen-Entgrenzungen vor allem ab den 1950er- und 1960er-Jahren beobachten. Exemplarisch zu nennen ist in diesem Kontext die Entgrenzung des Raums durch die Expansion des Werkraums, der sich vom Atelier in die Landschaft verlagert (Land Art), die Entgrenzung des Werkprozesses in der Malerei durch einen neuen Umgang mit Bildträger und Farbe (Action-Painting oder Shaped Canvas) und die Entgrenzung von Körpern, insofern, als dass der Künstler:innen-Körper an die Stelle des Bildkörpers als Trägermaterial tritt (Body Art oder performative Kunstformen). Auch lassen sich Tendenzen der Entrahmung (vgl. Asendorf 2005) beobachten, die sich in einer völligen Immersion offenbaren und von dem – im wahrsten Sinne – grenzenlosen Eintauchen in Räume und Sphären geprägt sind.

Die Entrahmung ist jedoch nicht als vollständiger Wegfall des Rahmens, sondern eher als Verlagerung zu verstehen, wie beispielsweise in den Arbeiten von James Turrell, Yayoi Kusama, Gregor Schneider und Fujiko Nakaya augenscheinlich wird. In ihnen fungieren Räume als Rahmungen. Wie solche Entrahmungen konkretisiert werden können, zeigt Timo Skrandies anhand der Differenzierung von »Interface« und »Immersion«: der »[g]erichtete[n] Wahrnehmung durch Rahmung (Interface) und Auflösung der Rahmung durch aisthetischen Einstieg in die bildliche Realität (Immersion)« (Skrandies 2010: 243). Während jede Rahmung ein Interface – »als mediales Dispositiv und mediale Infrastruktur« (Skrandies 2010: 243) gedacht – eröffnet, das den Blick lenkt und kanalisiert, kann das Ereignis der Immersion die Kontur und Halt gebende Rahmung verschleiern oder unsichtbar werden lassen.

14 Das Ideal der Impressionist:innen, den Ausstellungsraum minimalistisch und zurückgenommen zu gestalten, kann als Vorform des White Cubes interpretiert werden (vgl. Bahtsetzis 2006: 93).

Das Ereignis der Immersion kann dementsprechend durch die aus dem Blick geratene Rahmung einen krisenhaften Status von Wahrnehmung hervorrufen, da das Eintauchen in den Bildraum selbst eine Auflösung des Rahmens implizieren kann:

»Das geschieht dann, wenn die spezifische Wahrnehmungssituation fokussierende und haltende Rahmen passiert wird bzw. wenn dieser so weitestgehend aus dem Blick gerät, dass die etwaigen Ränder des Dargestellten außerhalb des physiologischen Sehrandes liegen. Die ikonische Differenz wird fraglich, löst sich auf, das Medium, im Sinne eines Wahrnehmungsdispositivs, wird unthematisch, unsichtbar.« (Skrandies 2010: 244)

In den untersuchten Arbeiten dieses Kapitels werden Rahmen in ihrer historisch tradierten Form aufgegriffen, sie werden jedoch durch gezielte ästhetische Entgrenzungen markiert oder dekonstruiert. So tritt die gläserne Vitrine aus ihrer quasiusichtbaren Existenzweise als Display heraus, was in Kapitel 4.1.1 untersucht wird. Sie fusioniert mit Zeigepraktiken, die in fröhnezeitlichen Wunderkammern zu finden waren, was anhand des Kabinettsschranks in Kapitel 4.1.2 beleuchtet wird. Denn der Rahmen als Form eines umschließenden und sowohl sich als auch das in seinem Inneren befindliche zeigende Gehäuse nimmt einen exponierten Stellenwert in historischen Wunderkammern ein. Die ornamental, teilweise mit Gold reich verzierten und somit materiell sehr präsenten Rahmen wichen in der Moderne dünnen hölzernen oder metallischen Leisten, die hinter dem Bildträger zurücktreten und oftmals bündig mit ihm abschließen. In ihrer formalen Zurückgenommenheit »unterstreichen sie auch den Respekt gegenüber der Wahrheit und Integrität des künstlerischen Tuns. Ohne einen Rahmen erscheint das Gemälde in vollständigerer und zugleich bescheidenerer Weise als das Werk des Künstlers« (Schapiro 1994: 258). Der moderne Autonomieanspruch an das Kunstwerk wird durch den fehlenden oder den dezent eingesetzten Rahmen eingelöst und potenziert. Genauso verhält es sich mit dem White Cube, der den Besuchenden mit seiner Schlichtheit und seinem fehlenden Ablenkungspotenzial zu suggerieren vermag, hinter dem Werk zurückzutreten und ihm den gesamten inhaltlichen und physischen Raum zu überlassen.

4.1.1 Modern museale Zeigepraktiken – Die gläserne Vitrine als paradigmatisches Display

»Die Vitrine – ein eigentümlicher Einrichtungsgegenstand: Ich kann sie einerseits als glasgeschützte Präsentationsfläche begreifen, andererseits als Truhe, als Kiste, deren Deckel für mich gelüftet worden ist, indem man ihn durch eine transparente Platte ersetzt hat. Die Vitrine bietet meinem Blick etwas dar, doch indem vor meinen Augen Objekte zur Schau gestellt werden, muss ich erkennen, dass sie meinem Zugriff entzogen sind. So offenbart sich der Doppelcharakter der Vitrine,

die unablässig zwischen Intimität und Obszönität zu changieren scheint.« (Beyer 2005: 119)

In dieser kurzen Schilderung seiner Eindrücke umreißt Michael Beyer die grundlegende Ambiguität, die mit der Vitrine als gläsernem Gehäuse und ihrer Funktion als zeigendem Rahmen verbunden ist. Der Doppelcharakter besteht zum einen aus der absoluten Transparenz des Glases¹⁵, zum anderen aus der Illusion, die ihr anhaftet, alles zu zeigen und scheinbar dennoch nicht alles preiszugeben. Das Vitrinenglas bestimmt den Blick der Betrachtenden maßgeblich mit, indem es ihn in einem gewissen Abstand zum Ding hält und die Sichtbarkeit dieses lenkt (z.B. *nur* von vorne oder *nur* von der Seite im Falle von nicht allansichtigen Vitrinen). Die detaillierte Betrachtung unterliegt demzufolge einer gewissen Kontrolle, z.B. bei der Ausstellung von Büchern (hier kann der Deckel sowohl geschlossen als auch geöffnet sein, ebenso wie ein Reliquienschrein, entweder geschlossen oder geöffnet präsentiert werden kann) (vgl. Welchman 2016: 2). So setzt die Vitrine ihren Inhalt in einen bestimmten Rahmen, ein bestimmtes Setting oder einen *frame*. Sie misst ihm dadurch Relevanz und Bedeutung zu und verstärkt gleichsam bestimmte ästhetische Qualitäten, indem sie wie mit einer gläsernen Lupe auf die Form, Oberfläche und die grundsätzliche Beschaffenheit der Dinge in ihrem Inneren hinweist. Die Vitrine und ihre Leisten stellen aber auch »Border-lines« (Tzeng 2010: 228) dar, wie Shai-Shu Tzeng konstatiert: »border« kann hier im Sinne von Grenze oder Grenzziehung verstanden werden, die etwa als örtliche, gesellschaftliche, politische oder thematische Eingrenzung gedacht werden kann. Kurzum: Die Vitrine begrenzt Entitäten, verleiht ihnen spezifische Identitäten und beeinflusst dadurch die Wahrnehmung von Dingen.¹⁶

Die von allen Seiten verglaste, allansichtige Vitrine gibt in ihrer Durchsichtigkeit vor, neutral zu sein, und besitzt dadurch eine quasi-natürliche Erscheinung.¹⁷ Durch die Vitrine werden Fragen nach der Relation von Transparenz und Opazität, Präsenz und Absenz sowie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aufgeworfen.¹⁸ Denkt

¹⁵ Zum Glas als künstlerisches Material vgl. u.a. Baumgärtel/Til 2008 und Wagner 2010: 113–120.

¹⁶ Die Vitrine prägt jenseits ihrer funktionellen Eigenschaften die Wahrnehmung von Form und Materialität ihrer Ausstellungsstücke wesentlich mit und besitzt somit eine Art Eigenaktivität, eine *agency*. So spielt auch die wechselseitige Beziehung bzw. das intrarelationale Verhältnis zwischen Ding und Display eine Rolle (vgl. u.a. Grave/Holm/Kobi 2018).

¹⁷ Zur Ästhetik der Vitrine vgl. auch Le Corre 2018.

¹⁸ Über die jeweilige Bauweise und Ästhetik hinaus besitzt die Vitrine auch schutzgebende und konservatorisch-relevante Funktionen. Einerseits bietet sie Schutz vor äußeren Einflüssen wie u.a. Staub, Licht, Nässe, Insekten und Diebstahl, andererseits schirmt sie die Betrachtenden auch vor unliebsamen Gerüchen ab, die vom Vitrineninhalt ausströmen können (z.B. im Falle der Arbeiten von Dieter Roth oder Joseph Beuys).

man also an Kunst *in* Vitrinen, dann trägt ihr gläsernes Gehäuse mit seiner agentiellen Kraft nicht nur zur Konstitution von Kunstwerken bei, misst ihnen Wertigkeit bei und fördert dadurch ihre Auratisierung, sondern ist ferner auch durch ihre Symbolik, Medialität und Materialität mit grundsätzlichen Fragen nach dem Museum als institutioneller Rahmung und seiner historischen Entwicklung verbunden. Dementsprechend ist die Vitrine mit bestimmten Repräsentationsmechanismen sowie Macht- und Blickregimen verknüpft. In der Vitrine selbst scheinen Dinge von ihrem ursprünglichen Kontext isoliert und werden in einen neuen Bedeutungszusammenhang gebracht.¹⁹

Bevor ich mir diese begrenzende und konstituierende Funktion der Vitrine genauer anschau, nehme ich zunächst ein historisches Ereignis in den Blick, anhand dessen die Quasi-Unsichtbarkeit offenkundig wird, die eng mit der ästhetischen Wirkmacht der Vitrine zusammenhängt. Das Phänomen des Sich-Selbst-Zeigens der Vitrine und ihr Hinaustreten aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit wird anhand der Präsentation von Edgar Degas Arbeit *Petite Danseuse de quatorze ans* im Rahmen der fünften Impressionist:innen-Ausstellung im Jahr 1880 deutlich, die in der Rue des Pyramides in Paris stattfand. Im räumlichen Zentrum der Ausstellung stand eine leere Vitrine, in der eigentlich, so verzeichnet im Ausstellungskatalog unter der Nummer 34, die Arbeit *Petite Danseuse de quatorze ans* hätte stehen sollen (vgl. Berson 1996: 260). Während der gesamten Ausstellungsdauer war die Vitrine jedoch leer, auch im darauffolgenden Jahr 1881 verblieb sie zunächst inhaltslos: Zur Ausstellungseröffnung am 2. April 1881 fehlte die Skulptur zur Ausstellungseröffnung abermals, kam jedoch mit zweiwöchiger Verspätung, am 16. April 1881, am Ausstellungsstandort an. Durch den leeren Schaukasten gewann hier erstmals die Vitrine selbst – als rechteckige Begrenzung – an Präsenz: »Mit der fehlenden Funktion hat der Kasten nun auch seine Transparenz partiell verloren. Er muss genau in dem Augenblick aufdringlich werden, in dem er nicht mehr hinter den darin gezeigten Gegenstand zurücktreten kann.« (Spies 2010: 271) Im Nachgang der zweiten Ausstellung verlieh die leere Vitrine der Skulptur eine große Aufmerksamkeit. Sie beförderte die kontroversen Diskussionen der Kritiker:innen um die Vitrine und um den Verbleib des Inhalts (vgl. Spies 2010: 261). Nimmt man das Œuvre Degas' in den Blick, so kann das voyeuristische Blickdispositiv, das sich bei vielen seiner skulpturalen Frauenfiguren aufdrängt, in besonderer Weise an die *agency* der Vitrine gekoppelt werden. Sie hält die Betrachtenden auf Distanz und katapultiert sie so in eine voyeuristische Position, was Spies' Beschreibung der Arbeit *Petite Danseuse de quatorze ans* eindrücklich vermittelt:

19 Dieser Abschnitt basiert auf Gedanken der Autorin, die bereits im Aufsatz *Vitrinen* publiziert wurden, der im *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2021), herausgegeben von Timo Skrandies und Bettina Paust, im J. B. Metzler Verlag erschienen ist (vgl. Schüchter 2021b).

»Das Mädchen steht selbstbewusst da und adressiert den Betrachter mit einer ebenso provozierenden wie abweisenden Geste. Dabei ist der Glaskasten ebenso emblematisch wie die Figur selbst. Die Tänzerin ist in der Vitrine bloßgestellt und dem Blick des Betrachters ausgeliefert. Wie die vielen anderen Frauen in Degas' Bildern schaut sie aber nicht zurück, sondern hat die Augen weitgehend geschlossen und blickt ins Leere. Auch ihr gesamter Körpersausdruck nimmt die spannungsgeladene Präsentation vorweg: Die Figur ist raumgreifend, blickt und streckt sich nach vorne und oben und bleibt doch in sich geschlossen, was ihre Schrittstellung wie auch ihre Armhaltung angeht. So gesehen bleibt sie in ihrem gläsernen Käfig gefangen, der sie ausstellt und dabei doch auf Distanz hält.« (Spies 2010: 262)

Durch den demonstrativen Entzug des Gezeigten führt die Vitrine, so Spies, sich selbst als zeigende Entität vor. Der zuvor unsichtbar scheinende Rahmen wird erst durch das Fehlen des Inhalts in seiner Identität augenscheinlich und tritt in das Bewusstsein der Betrachtenden.²⁰ Der absente Inhalt unterläuft in diesem Moment institutionelle Praktiken, die von spezifischen expositorischen Konstellationen geprägt sind, und offenbart so die tradierte Annahme von der vermeintlichen Einheit von Ding und Vitrine. Diese Entzweiung – das ästhetische Auseinandertreten von Ding und Vitrine – im expositiven Setting lenkt somit erst den Blick auf die Rahmung der Vitrine selbst und ruft dadurch einen Irritationsmoment bei den Betrachtenden hervor. Die Vitrine tritt so als begrenzende und konstituierende Rahmung innerhalb der Ausstellung in Erscheinung und situiert sich selbst in institutionsreflexiver Weise als quasi-neutrales museales Zeigemedium. Die Arbeit *Petite Danseuse de quatorze ans* lässt sich mitten in der Kunstgeschichte der Vitrine verorten, die eng mit dem musealen Zeigen und der Entwicklung des modernen Museums²¹ zusammenhängt.

Die oft aufwendig verzierten und intarsierten Kabinettsschränke mit verglaster Front, die in frühneuzeitlichen Wunderkammern zu finden waren, entwickelten sich im Zuge des 18. Jahrhunderts von aufwendig gestalteten Sammlungsmöbeln zu gläsernen Gehäusen mit einer immer reduzierteren Formensprache: die Vitrine entsteht. Mit der Gründung der ersten Museen werden die oftmals vollständig verglasten Vitrinen dann zum wichtigsten Display-Bestandteil musealer Zeigepraxis. Betrachtet man die Vitrine als zeigendes Gehäuse, so schwingt in ihr immer auch die um 1800 entstehende Museumsidee mit, die sich im Zuge der Aufklärung herausbildete. Dabei ruft der Begriff des Museums eine Reihe von Bildern hervor,

²⁰ Ähnlich verhält es sich auch bei der Arbeit *Le Vide* (1958) von Yves Klein, die ebenfalls aus einer leeren Vitrine besteht. Ausgestellt in den weiß gestrichenen Räumen der Galerie Iris Clert eröffnete die Arbeit Fragen in Bezug auf das *Wie* des Zeigens.

²¹ Der Begriff Museum ist auch schon in der Frühen Neuzeit zu finden, dort wird er ebenfalls für Wunderkammern genutzt. An dieser Stelle geht es jedoch um den modernen Museusbegriff, der sich um 1800 herausbildete.

»deren Herkunft und Bedeutung normalerweise nicht mehr reflektiert wird, denn erst im Kontext von Aufklärung und Französischer Revolution entsteht Ende des 18. Jahrhunderts ein fester Ort, an dem Gegenstände auf Dauer aufbewahrt und zum Ansehen für jeden ausgestellt werden« (Fliedl 2016: 47).

Aus der Zusammensetzung (Kunst, Natur, Geschichte und Handwerk/Technik) der ersten Museen, wie sie sich in Paris ab 1793 abbildeten, entwickelte sich eine immer stärkere disziplinäre Differenzierung und fachliche Spezialisierung, die einerseits innerhalb der großen Museen zur Herausbildung unterschiedlicher Abteilungen führte und andererseits in der Gründung eigenständiger Museen (unter anderem Naturkundemuseen, ethnografische Museen, Kunstmuseen, Technikmuseen) mündete, die die Dingwelten der jeweiligen Fachgebiete ausstellen (vgl. Fliedl 2016: 48). Vor allem im 19. Jahrhundert wurden die musealen Depots in Europa räumlich mit rasanter Geschwindigkeit erweitert. Es wurde exzessiv gesammelt, was in diesem großen Ausmaß nur mit der gewaltvollen und zwangsweisen Aneignung von Dingen möglich war, was Gottfried Fliedl wie folgt pointiert: »Museen gehen nicht nur auf Geschenke, Säkularisierungen oder Bergungen, Rettungen, archäologische Grabungen und Funde zurück, sie profitieren auch von der politischen, militärischen und wirtschaftlichen Ungleichheit unter den Gesellschaften und Staaten.« (Fliedl 2016: 48) Diese von Fliedl benannte Ungleichheit wurde ausgenutzt und das sog. Sammeln außereuropäischer Artefakte durch den Deckmantel der Wissenschaftlichkeit legitimiert. Zu diesem Zweck wurden eigene Infrastrukturen geschaffen, etwa die sog. »Völkerkundemuseen« (vgl. Savoy, zit.n. Bohr/Knöfel 2021: o. S.).

Welche Rolle spielt die Vitrine in diesem Kontext? Vor dem Hintergrund unrechtmäßiger Aneignungen und dem Ausstellen erbeuteter Artefakte in westlichen Museen war die Vitrine als kontext-neutralisierender Rahmen ein wichtiger Akteur. Gerade auf den großen Weltausstellungen und Völkerschauen des 19. Jahrhunderts wurde der Blick auf das ›Andere‹ durch eine Weglassung des kulturellen Kontexts des jeweiligen Dings, die Aussparung der Aneignungs- und Provenienzgeschichte und das quasi-neutrale Glas der Vitrine ausgeblendet. Die der Vitrine inhärente Autorisierungspotenz trug zudem zur Authentizitätsbeglaubigung von exotisierenden Fantasien und Fiktionen bei.²² Ihre begrenzende Funktionsweise bekommt ange-sichts dessen eine neue Dimension: Durch den fehlenden Kontext und die Stillstellung des Dings in der Vitrine wurde das ›Fremde‹ erst mit konstituiert.²³ So kann sie auch als Symbol für modern-museale Aneignungspraktiken westlicher Museen

²² Zur Inszenierung außereuropäischer Kulturen in den frühneuzeitlichen Wunderkammern vgl. Collet 2010 und Collet 2007.

²³ Zur Vermarktung des Fremden vgl. Wolter 2005. Zur Zurschaustellung von Menschen und ihrer Inszenierungen auf etwa Völkerschauen vgl. u.a. Liepsch/Warner 2018, Thode-Arora 2014, Zimmerer 2013, Zickgraf 2012, Grewe 2006, Dreesbach 2005 und Mergenthaler 2005.

gedacht werden, die eng mit einer eurozentrischen Perspektive und hegemonialen Bestrebungen verknüpft waren.

Darüber hinaus besitzt die Vitrine auch einen sozio-ökonomischen und konsumentischen Stellenwert, der sich im 19. Jahrhundert mit neuen Verfahrensweisen der Glasproduktion herausbildete und mit der Möglichkeit einherging, immer größere Glasflächen, etwa für Schaufenster, anzufertigen. Betrachtet man Glas im Kontext von Konsumwelten des 19. Jahrhunderts, dann liegt der Verweis auf den *Crystal Palace*²⁴ (1851–1936) von Robert Paxton nahe, der die zukunftsweisenden Möglichkeiten des Eisen-Glas-Skelett-Baus für die Architektur publikumswirksam demonstrierte. Die im Rahmen der ersten Weltausstellung 1851 erbaute Architektur sollte als Gehäuse für eine immense Verkaufsausstellung Industrie und Handel zugutekommen und vor allem auch nationale Interessen befriedigen und »einen neuen Absatzmarkt für die britischen Erzeugnisse« (vgl. Mattie 1998: 12) generieren. Die im Falle des *Crystal Palace* noch vor dem Auswalzen mundgeblasenen Glasscheiben konnten einige Jahrzehnte später (1914) bereits maschinell gezogen werden (vgl. Wagner 2010: 115–116), was die Fantasien um das Potenzial von Glas als Material und Baustoff beförderte.

Die allansichtige Vitrine, die meistens aus Glas und Stahl gefertigt wurde, verweist durch ihre Materialkombination somit auf die emblematischen Materialien der modernen architektonischen Avantgarde (vgl. Endt-Jones 2016: 95) und einer sich etablierenden ›Glaskultur‹, die Walter Benjamin in seinem Text *Spurlos Wohnen* wie folgt charakterisiert:

»Das haben nun die neuen Architekten mit ihrem Glas und ihrem Stahl erreicht: Sie schufen Räume, in denen es nicht leicht ist, eine Spur zu hinterlassen. ›Nach dem Gesagten‹, schrieb bereits vor zwanzig Jahren Scheerbart, ›können wir wohl von einer ›Glaskultur‹ sprechen. Das neue Glas-Milieu wird den Menschen vollkommen umwandeln.« (Benjamin 2009: 112)

Diese ubiquitäre ›Glaskultur‹ und ihre revolutionäre Kraft, die Benjamin in Bezug auf Scheerbart beschreibt, betraf nicht nur den Bereich des Architektonischen (*Crystal Palace*) und die Museumsvitrine, sondern auch eine Reihe anderer gläserner Gehäuse, wie das Zimmergewächshaus oder das Aquarium, die alle »in einem größeren Kontext viktorianischer Glaskultur« standen, »die dem 19. Jahrhundert den Titel ›Crystal Age‹ eingebracht hat und sich in einer beispiellosen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Konjunktur des Materials ›Glas‹ manifestierte« (Vennen 2018: 265). So lässt sich konstatieren, dass durch das scheinbar »neutrale[] Blickdispositiv« und die »quasi-immaterielle[] Substanz« (Vennen 2018: 268) des Glases ent-

24 Zum *Crystal Palace* und seiner Bedeutung im 19. Jahrhundert vgl. u.a. Stamper 2016, Mattie 1998: 10–17 und Schild 1983.

materialisierte gläserne Gehäuse unterschiedlicher Dimension entstanden, die allesamt dem aufklärerischen Streben nach absoluter Transparenz entsprachen.

Das lässt sich mit Tony Bennetts Ausführungen zum Verhältnis von Ausstellungen des 19. Jahrhunderts und Michel Foucaults Überlegungen zu Macht- und Blickregimen in Verbindung bringen. Die von Bennett untersuchten und als »exhibitionary complex« (Bennett 1994: 124) bezeichneten Ausstellungensemblen beschreibt er als komplexe relationale Netzwerke, die von vielfältigen Bedeutungsstrukturen und Machtkonstellationen durchzogen sind. Anknüpfend an die Thesen Foucaults in *Überwachen und Strafen* (1975) zeigt er auf, dass Ausstellungen bzw. Ausstellungskomplexe, wie das paradigmatische Format der Weltausstellung im 19. Jahrhundert, als Disziplinierungsmaschinerie der bürgerlichen Gesellschaft fungierten (vgl. Bennett 1995; Hoffmann 2013: 58). Bennett begründet das auch mit dem zeitlichen Zusammenfallen der neuen Ausstellungskomplexe und der Eröffnung des großen französischen Gefängnisses in Mettray im Jahr 1840, in dem er einen Schlüsselmoment für die Entwicklung des karzeralen Systems sieht.²⁵ Beide Phänomene bilden sich zwischen Ende des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts heraus (vgl. Bennett 1994: 124). So fasst Bennett Ausstellungen – in Anlehnung an Foucaults Thesen – als dispositive Strukturen auf (vgl. Hoffmann 2013: 58).

Die Vitrine steht somit nicht nur für den begrenzenden Blick auf die »Anderen«, den sie durch ihre Inszenierungen mit konstituierte, sondern verkörpert gleichzeitig auch durch ihr Gemachtsein aus Glas (und Stahl) den Fortschritt der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert, der neue architektonische, aber auch konsumistische Möglichkeiten eröffnete. Im Kontext von musealen Ausstellungspraktiken steht sie par excellence für das moderne Museum und seine scheinbar neutralen und objektiven Zeigemodi, die sich durch sie etabliert und naturalisiert haben. Durch sie wurden spezifische Narrative produziert und reproduziert, ohne die Erzählintentionen und -produktionen als »Teil kultureller Praktiken, in denen sich Repräsentationsbedürfnisse, individuelle und kollektive Narrationen sowie gesellschaftliche Diskurse und Wissensformen manifestieren« (Muttenthaler/Wonisch 2006: 9), mitzureflektieren oder für die Rezipient:innen offenzulegen. So wurden die Fragen »Wer spricht?« und »Wer spricht für wen?« im musealen Kontext lange weitestgehend ausgeklammert, da »Autorschaft und Autoritätsansprüche [...] hinter diskursiven Wahrheitskonstruktionen verborgen« (John 2010: 27) blieben.

25 Das Konzept des karzeralen Systems entwickelt Michel Foucault in seiner Schrift *Überwachen und Strafen* (1975), in der er das moderne Strafvollzugssystem anhand der Strafanstalt Mettray in Frankreich beschreibt. Die Komplexität des karzeralen Systems fasst er wie folgt zusammen: »It is this complex ensemble that constitutes the ›carceral system‹, not only the institution of the prison, with its walls, its staff, its regulations and its violence. The carceral system combines in a single figure discourses and architectures, coercive regulations and scientific propositions, real social effects and invincible utopias, programmes for correcting delinquents and mechanisms that reinforce delinquency.« (Foucault 1979: 284)

Dieses quasi-neutrale und quasi-objektivierende Zeigen ist somit auch der Vitrine einverlebt und wird in künstlerischer Praxis vor allem in den 1970er-Jahren im »golden age« (Mesch 2013: 121) der Vitrine ästhetisch aufgegriffen, reflektiert und kritisiert.²⁶

4.1.2 Vormoderne Zeigepraktiken – Das Verhältnis von Egon und Parergon am Beispiel des Kabinetschranks

Während die allansichtige gläserne Vitrine, aber auch der White Cube und die einreihige Leinwand-Hängung, sich als Topoi für modern-museales Zeigen etablierten, ist der Kabinettsschrank als äquivalentes paradigmatisches Zeigemöbel frühneuzeitlicher Wunderkammern aufzufassen, der zwischen 1550 und 1570 in den ersten Kammern im deutschsprachigen Raum – Wien, Dresden, Innsbruck, Kassel und München – zu finden war. Der Kabinettsschrank als Zeigemöbel kann in diesem Kontext als frühneuzeitliche Entsprechung zur Vitrine gedacht werden. Denn in ihm werden grundsätzliche Merkmale von Zeigepraktiken historischer Wunderkammern augenscheinlich. Dies lässt sich anhand des Aquarells des Ulmer Malers Joseph Arnold aus dem Jahr 1668 konkretisieren, das die Kunstkammer der Regensburger Großeisenhändler- und Gewerkenfamilie Dimpfel abbildet (Abbildung 30). Die Malerei zeigt lange mit Textil bedeckte Tische, die allerlei Dinge auf sich vereinen. Neben den Raum dominierenden Tischen findet sich auch anderes Zeigemobiliar wieder: Regale, Kommoden und Kabinettsschränke, die zum einen auf dem Boden, zum anderen auf dem rechten Tisch positioniert sind, in denen weitere Gegenstände verstaut sind: »In größeren, vor allem fürstlichen Sammlungen gab es wohl noch mehr hohe Schränke, Kabinette, Truhen und Futterale.« (Spenlé 2011: 71) Neben Tischen und Regalen war es der beliebte Kabinettsschrank, der oftmals aufwendig verziert den Sammlungsbeständen als Rahmung in frühneuzeitlichen Wunderkammern diente (vgl. Spenlé 2011: 71).

²⁶ Die künstlerische Beschäftigung mit der Vitrine lässt sich wie folgt auffächern: »Die thematische Fokussierung auf die Vitrine reicht vom leeren Gehäuse bei Dan Graham und Yuji Takeoka, über feministische Perspektiven bei Rosemarie Trockel und Josephine Meckseper bis hin zu Konservierungs- und Vergänglichkeitsfragen bei Damien Hirst, Jeff Koons und Marieke Neudecker. Darüber hinaus werden konsumkritische Fragen bei Reinhard Mucha sowie Reminiszenzen an die Ordnungskriterien und Zeigemöbel frühneuzeitlicher Wunderkammern bei Mark Dion und Arman aufgegriffen.« (Schüchter 2021b: 112)

Abbildung 30: Joseph Arnold, »Kunstkammer der Regensburger Großseisenhändler- und Gewerkenfamilie Dimpfel«, 1668. Deckfarbe mit Goldhöhung auf Pergament. 14,9 x 19,1 cm. Museum Ulm. Inventarnummer: 1952.2611. © Museum Ulm. Foto: Museum Ulm



Jenseits seiner vielseitigen Formgestalt, die sich mit den wandelnden Ansprüchen an das Zeigemöbel²⁷ über die Zeit hinweg änderte, gibt es einige konstruktionsbedingte Konstanten, die den Kabinetschrank als solchen spezifizieren: Der von zwei Türen verschlossene Holzkasten bildet den Grundkörper, der meist auf einem tischartigen Untergestell positioniert und befestigt war. Die aus vier Tischbeinen bestehende Unterkonstruktion wurde im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend durch Schubladen ersetzt, in denen man zusätzliche Dinge unterbringen konnte. Buffet- und Apothekerschränke oder auch Warenshops können als formalästhetische Vorgängermöbel angesehen werden, die als Inspirationsquelle für die Ästhetik der Kabinetschränke dienten (vgl. Heesen 2011: 95, Anm. 34; Alfter 1986; Bohr 1993; Feulner 1980). Kunstkammerschränke oder Schrankkabinette, die oft in den Wunderkammer-Inventaren textlich auch als Schreibtische auftauchten, wurden in Süddeutschland zuerst von Wenzel Jamnitzer (1507/8–1585) hergestellt. Seine Schränke waren konzeptionelle Vorbilder für die Entwürfe des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer (1578–1647) (vgl. Veltrup 2012: 223; Hauschke 2003:

27 Zur wissenschaftlichen Betrachtung von Zeigemöbeln vgl. Stört 2020, Hackenschmidt/Engelhorn 2011, Habsburg-Lothringen 2010 und Heesen/Michels 2007.

128), als dessen berühmtester Kabinettsschrank der sog. *Pommersche Kunstschranks*²⁸ gilt (vgl. u.a. Lessing/Brüning 1905; Hannes 1990; Mundt 2009; Emmendörffer 2014).²⁹

Der kunstinteressierte Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin gab einen solchen Schrank bei dem Kunstabagenten und Sammler³⁰ Hainhofer in Auftrag, der ihn ab 1610 mit Hilfe von Augsburger Kunsthändlern bauen ließ. Der während des 2. Weltkriegs verbrannte und somit heute nicht mehr existierende Schrank wurde von einem Zeitgenossen, dem Maler Anton Mozart, bildlich festgehalten (Abbildung 31): Die Malerei imaginiert die Übergabe des *Pommerschen Kunstschranks* an den pommerschen Herzog Philipp II. im Jahr 1615 vor der Fertigstellung des Schranks. Es vereint die an seiner Herstellung beteiligten Akteure, die jedoch bei der Übergabe zwei Jahre später nicht dabei waren.

- 28 Das Gehäuse des *Pommerschen Kunstschranks* verbrannte in den letzten Kriegstagen 1945 in Berlin. Erhalten haben sich jedoch zahlreiche Werkzeuge und Utensilien, die in ihm aufbewahrt waren (vgl. Emmendörffer 2014: 35). Der sich heute in der Universität Uppsala befindende Kabinettsschrank (1625 bis 1631 hergestellt) ist der einzige von Hainhofers Kunstschränken, der heute noch vollständig erhalten ist, einschließlich seines Inhalts. Zu Hainhofers Schrank in Uppsala vgl. u.a. Boström 1988.
- 29 Heinz-Toni Wappenschmidt betont die Wichtigkeit von Barbara Mundts Studie *Der Pommersche Kunstschrank des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern* (2009) in diesem Kontext. In dieser legt sie dar, dass entgegen der ursprünglichen Annahme, der Schrank sei lediglich einem einzigen Urheber, Philipp Hainhofer, zuzuschreiben, er aus einem Netz an verschiedenen Akteuren hervorgegangen ist. Durch eine neue quellenkundliche Analyse konnte aufgezeigt werden, dass der *Pommersche Kunstschrank* durch das Zusammenspiel von Augsburger Handwerker:innen, gelehrt Personen, Mitgliedern des Stettiner Hofs und insbesondere durch Marx Fugger entstand (vgl. Wappenschmidt 2010: 469; Mundt 2009).
- 30 Im Jahr 1604 legte Philipp Hainhofer, laut eigener Angabe, eine eigene Kunstkammer an. Hainhofers Kunstkammer avancierte im Laufe der Zeit zu einer beliebten Sehenswürdigkeit in Augsburg (vgl. Boström 1994: 557).

Abbildung 31: Anton Mozart, »Übergabe des Pommerschen Kunstschranks«, um 1616/15. Öl auf Holz. © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Foto: Karen Bartsch



Somit stellt das Bild eine fiktive Szenerie dar. Lediglich Hainhofer und der Kistler³¹ Ulrich Baumgartner brachten 1617 den Schrank an den Stettiner Hof, um ihn dort zu übergeben (vgl. Emmendorffer 2014: 41). Der Realität entspricht jedoch die Darstellung des Schranks selbst, das zeigt der Vergleich mit der vor seiner Zerstörung aufgenommenen Fotografie. Durch die geöffneten Türen des Schranks gewährt uns das Bild einen Einblick in das Innenleben des *Pommerschen Kunstschranks*, das ebenso durchdacht und ausgeschmückt wirkt wie sein äußeres Erscheinungsbild.

Die im Schrank bereits bei der Übergabe befindlichen Dinge – unter anderem eine Apotheke, chirurgische Instrumente, verschiedene Werkzeuge, Besteck, eine mechanische Uhr und ein Fernrohr³² – scheinen nicht im Fokus des Interesses zu stehen, sie gehen viel eher eine Symbiose mit dem sie rahmenden Schrank ein, in dem für jedes von ihnen, je nach individueller Größe, ein Platz vorgesehen ist. Dadurch ergibt sich ein Gesamtensemble, welches die grundsätzliche Frage nach dem

31 Der Begriff Kistler oder Kistlerin ist die historische Berufsbezeichnung für Tischler oder Tischlerin.

32 Zum Inhalt des *Pommerschen Kunstschranks* vgl. Emmendorffer 2014: 54–57 und Mundt 2009: 171–392.

Verhältnis von Rahmen und dem zu Rahmenden tangiert, das die Kunstgeschichte seit jeher beschäftigt (vgl. Kapitel 4.1). Zentral ist hierfür die Relation zwischen Haupt- und Nebensache (griech. *ergon* oder *parergon*³³), dem bildlichen Zentrum und dem schmückenden Beiwerk, so wie es Jacques Derrida eindrücklich beschreibt:

»Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die [sic!] man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen. Es ist zunächst (d'abord) das An-Bord (l'à-bord).« (Derrida 1992: 74)

Vergleicht man diese komplexe Relation zwischen Rahmen und Inhalt beim *Pommerschen Kunstschränk* mit den Erkenntnissen des vorangegangenen Kapitels, so ist hier eine eindeutige Verschiebung der Art und Weise des Zeigens zu beobachten. Während modern-museale Zeigepraktiken den Rahmen weitestgehend verschwinden lassen, wie anhand der impressionistischen Ausstellungsweisen gezeigt wurde (vgl. Kapitel 4.1), und ihn quasi-neutralisieren, ist im Falle des Kabinettsschranks ein rahmendes Gehäuse zu finden, das eine potente Präsenz besitzt, die kaum gesteigert werden kann und nicht hinter dem Inhalt zurücktritt. Das von Opazität und Materialfülle strotzende, aus Ebenholz bestehende Gehäuse ist alles andere als schlicht und unscheinbar und setzt die in ihm befindlichen Utensilien und Werkzeuge in ein kontextvolles Setting aus bildlichen Verweisen und Fabulationen.³⁴ Die sich im Schrank befindlichen Dinge bilden so »eine feste, nicht aufzulösende Einheit mit dem Möbel [...] zwischen Sammlungsinhalt und Bildschmuck bestanden gewisse Korrespondenzen« (Boström 1994: 555).

Kabinettsschränke, die wie der *Pommersche Kunstschrank* oftmals ein labyrinthartiges Innenleben mit vielen Geheimfächern und auf den ersten Blick unzähligen unterschiedlichen Türen, Schubladen und Ablageflächen besaßen, waren jedoch nicht immer mit Dingen gefüllt und dienten funktionell nicht immer als rahmendes Gehäuse. Das lässt sich in der Dresdner Kunstkammer beobachten. Dort besaßen die Schränke größtenteils keine Aufbewahrungsfunktion (vgl. Veltrup 2012). Die in der Dresdner Kunstkammer reichlich vorhandenen Instrumente und Werkzeuge wurden in eigens für sie hergestellten stabilen eisernen oder hölzernen Gehäusen untergebracht (vgl. Veltrup 2012: 233–235), die Kunstkammerschränke dagegen waren

33 Der Begriff *Parergon* bezeichnet sog. Beiwerk, das in der deutschen Sprache aus *para* = »bei« und *ergon* = »Werk« zusammengesetzt wird. *Para* kann auch mit »gegen« übersetzt werden, so dass ein *Parergon* auch als »Gegenwerk« aufgefasst werden könnte. Zum Verhältnis von Innen und Außen in Bezug auf den Rahmen vgl. Körner/Möseneder 2010.

34 Zum Bildprogramm des *Pommerschen Kunstschranks* vgl. Emmendörffer 2014: 44–52.

eher Sinnbild für die fürstliche Ordnung und besaßen ein repräsentatives Anliegen (und wurden vermutlich darum leer belassen) (vgl. Veltrup 2012: 235).³⁵

Jenseits ihrer Funktion als Behältnis oder Gehäuse wohnt Kunstkammerschränken, wie Anne Veltrup zeigt, somit auch ein symbolisch-verweisender Charakter inne (vgl. Veltrup 2012). Der aufwendig verzierte und kunstvolle Korpus des Kabinettsschranks signalisiert somit einerseits die Machtstellung, den Reichtum und die Kunstsinnigkeit des Fürsten oder der Fürstin. Mit Blick auf den Ort, d.h. die Wunderkammer, wo die Kabinettsschränke räumlich neben anderen Dingen ausgestellt waren, besitzen sie andererseits eine symbolische Funktion für die Ordnungsstruktur der Sammlung und sind durch ihren strukturell-verschachtelten Aufbau als »Konzentrat der frühneuzeitlichen Wunderkammer« (Daston/Park 2002: 304) zu deuten. Das klingt auch in den Ausführungen von Veltrup im Falle der Dresdner Kunstkammer, aber auch bei der Betrachtung des *Pommerschen Kunstschranks* an: Der Kabinettsschrank ist Sinnbild eines Ordnungsverständnisses, das aus der für die Zeit der ersten Wunderkammern im 16. Jahrhundert typischen Verweisstruktur von Mikro- auf Makrokosmos herröhrt, das Michel Foucault mit der ›Episteme der Ähnlichkeit‹ begrifflich gefasst hat (vgl. Foucault 2017: 46–77). Foucault beobachtet im Wissen des 16. Jahrhunderts eine grundlegende Struktur des Denkens, die in verborgenen Analogien zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos funktionierte. Diese intrinsischen Verbindungen und kosmischen Verknüpfungen zwischen den Dingen lassen sich, laut Foucault, mit Hilfe von Signaturen, etwa mittels der Oberflächenstruktur oder Formgestalt der Dinge, entziffern, welche zeichenhaft auf etwas Übergeordnetes verweisen. Als paradigmatisches Beispiel führt er die Ähnlichkeit der Walnuss mit der Form des menschlichen Gehirns an. Die Formanalogie zwischen Nuss und Gehirn sei ein Indiz für ihre heilende Wirkung bei Kopfschmerzen, so die allgemeine Auffassung der Zeit (vgl. Foucault 2017: 58).

Denkt man den Kabinettsschrank vor diesem Hintergrund als Architektur *en miniature* – als Wunderkammer im Kleinen – dann deutet er auf den Makrokosmos seines Ausstellungsorts hin, der wiederum als Welt in Miniatur auf die Welt als Makrokosmos verweist.³⁶ Der Gedanke des Kabinettsschranks als miniaturisierte Wun-

35 Erst Jahrzehnte später wurden die Schränke der sächsischen Kurfürsten mit Dingen bestückt, ursprünglich waren sie ›dinglos‹: »Die Besonderheit der Kunstkammerschränke der sächsischen Kurfürsten ergibt sich aus ihrer ungenutzten praktischen Funktion, falls diese überhaupt theoretisch vorgesehen war. Selbstverständlich wäre es ein Leichtes gewesen, sämtliche vorhandenen Schubladen, Kästen und Geheimfächer mit erlesenen Raritäten zu füllen. Die Tatsache, dass ihre Besitzer dieses unterließen und erst Jahrzehnte später Objekte in den Schränken verstaut wurden, verweist deutlich darauf, dass die Möbel vor allem sinnbildlich die fürstliche Ordnung spiegeln sollten.« (Veltrup 2012: 235)

36 Nach Stefan Laube kann die Ausbreitung der Kunstkammeridee als »schöpferische Verdrängung der Wunderwelt« (Laube 2011: 180) aus dem Kirchenraum des Spätmittelalters beschrieben werden. Nachdem sich Kirchen während der Reformation in pragmatische Räume

derkammer ist auch bei Hainhofer zu finden. Als »aine verwunderliche kunstkammer und haussrath zuegleich [sic!]« (Hainhofer, zit.n. Boström 1994: 555) bezeichnet Hainhofer einen seiner Kabinettsschränke, die er bei Augsburger Kunsthändlern in Auftrag gab. Der Begriff Kabinett³⁷ verweist etymologisch auf eine Räumlichkeit – etwa ein kleines Zimmer oder einen Nebenraum –, was die Verweisstruktur zwischen Kabinettsschrank und Wunderkammer nochmals unterstreicht. In diesem Kontext erscheint auch der Begriff der *Mise en abyme* passend: Der aus der Heraldik herrührende Begriff der *Mise en abyme*, der ein Bild beschreibt, das sich selbst enthält, also ein Bild im Bild, impliziert oftmals auch das Moment der unendlichen Reproduktion, Spiegelung und komplexen ästhetischen Selbstbezüglichkeit – ähnlich einer russischen Matrjoschka-Puppe.

Über den Kabinettsschrank hinaus lassen sich viele weitere Rahmenformen in Wunderkammern identifizieren, die nicht nur als rahmendes Beiwerk (Parergon) fungierten, sondern das jeweilige Kunstkammerding (Ergon) grundlegend mitkonstituierten. Das bildliche Spiel mit innerem und äußerem Rahmen tritt besonders virtuos in vielen heute noch erhaltenen Kunstkammerdingen der Sammlung von Erzherzog Ferdinand II. in Erscheinung, die er 1570 im Schloss Ambras in Innsbruck einrichtete. Auffallend ist, dass eine Vielzahl der Sammlungsbestände unterschiedliche Rahmungen aufweisen. Es lassen sich in diesem Kontext drei verschiedene Formen identifizieren: Zum einen existieren kastenartige Rahmen, die aus vegetabilen Elementen aufgebaute (Bild-)Welten räumlich begrenzen und dadurch Natur in Form von *naturalia* in gewisser Weise ordnen und sinnbildlich ›bändigen‹. Zum anderen finden sich aus Insektenflügeln gefertigte Pflanzenmosaike in der Sammlung wieder, die durch die gleichförmigen vegetabilen Elemente auf ihren Goldrahmen Fragen nach Normierung und der hier verschwimmenden Grenze von Natur und Kultur aufwerfen (vgl. Bredekamp 2015a). Eine weitere Rahmenform ist anhand

verwandelt, fand das Bedürfnis nach Wundern im bürgerlichen oder fürstlichen Milieu in den Wunderkammern seine Erfüllung. Die dreistufige Gehäusestruktur zwischen Reliquie, Reliquiar und Kirchenraum findet ein Pendant in den Vermittlungs- und Zeigestrategien der Wunderkammern, die aus einem Ensemble von Behältnissen, Schränken und Schubladen und einem schlichten Raum, dem Gehäuse, bestehen (vgl. Laube 2011: 180). Die andächtige Betrachtung der Reliquien äquivalisiert sich, so Laube, im Bestaunen der Kuriositäten in Wunderkammern.

³⁷ Etymologisch bedeutet der Begriff Kabinett kleines Zimmer oder Nebenraum. Mit späteren, im Französischen entstandenen Bedeutungen wird mit dem Begriff *cabinet* auch ein Arbeitszimmer eines Fürsten oder Ministers (vor allem im 17. Jahrhundert) bezeichnet. Ein Kabinett beschreibt aber auch einen Raum zur Aufbewahrung und zur Ausstellung von Sammlungen z.B. Raritätenkabinett (17. Jahrhundert), Münzkabinett, Naturalienkabinett (18. Jahrhundert) oder Wachsfigurenkabinett (19. Jahrhundert). Vgl. »Kabinett«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Kabinett> (Zugriff: 05.05.2024).

der Gruppe von eingefassten Naturalien zu beobachten. Es handelt sich um vergolde Silber-Einfassungen, die den Herkunftsor der Naturalien bildlich aufgreifen und förmlich mit dem Naturding zu verschmelzen scheinen. Die Rahmungen befördern einerseits die bildliche Fusion von organischen und künstlichen Elementen und grenzen das Gerahmte von der Umgebung ab, sind jedoch andererseits selbst auch Trägermedium von Bildern.

Zusammenfassend lässt sich der Kabinettsschrank als paradigmatischer Modus vormoderner Zeigepraktiken denken, der mit seiner materialen Präsenz, seiner mikro- und makrokosmischen Verweisstruktur als *Mise en abyme* einen selbstreferentiellen Charakter besitzt. Im Gegensatz zu modern-musealen Zeigepraktiken findet sich im Falle des Kabinettsschranks eine wechselseitige, nicht klar voneinander zu trennende Konturierung von Ergan und Parergon, von Rahmen und zu Rahmendem. Der Kabinettsschrank mit seinem heterogenen Inhalt spiegelt demnach die Räumlichkeiten der Wunderkammer und die in ihnen gezeigten Dinge wider. Somit reflektiert der Kabinettsschrank sich selbst in seiner Identität als ausgestellte Entität. Während die gläserne Vitrine hinter dem Gezeigten visuell zurücktritt, fast unsichtbar wird, ist beim Kabinettsschrank ein Überhang an präsentischer Qualität festzustellen, die ihn rezeptionsästhetisch vor die ausgestellten Dinge in seinem Inneren treten lässt. Auch die Notwendigkeit zur körperlichen Interaktion, um sich die Dinge im Innern des Kabinettsschranks erschließen zu können, ist ein charakteristisches Merkmal seiner Existenzweise als Zeigmobiliar. Ähnlich verhält es sich mit der Wunderkammer: Um ihren Raum zu erkunden, erforderte es ebenfalls eine gesteigerte körperliche Aktivität, da die ausgestellten Dinge – entgegen modern-musealer Präsentationsweisen – nicht auf Augenhöhe angeordnet, sondern auch an der Decke oder auf Bodenhöhe platziert waren. Recken, Strecken oder Bücken waren daher notwendige Körrepraktiken, um sich auf den ersten Blick Verborgenes zu erschließen und versteckte Winkel blickend und tastend zu erkunden. Auch das aktive Öffnen oder Herausziehen von Schubladen oder Fächern, um zuvor Unsichtbarem zur Sichtbarkeit zu verhelfen, gehörte zu dieser speziellen Rezeptionsweise. Die daraus entstehende Dynamisierung des Blicks resultiert aus der Konfrontation mit einem heterogenen, dichten Ding-Ensemble, das visuelle Unruhe stiftet und das menschliche Auge herausfordert.

4.2 Janet Laurence: Deep Breathing - Resuscitation for the Reef (2015–2016/2019)

Die in Australien lebende, interdisziplinär arbeitende Künstlerin Janet Laurence beschäftigt sich seit den 1990er-Jahren mit den vom Menschen verursachten Umweltveränderungen und den weitgreifenden Wandlungen im Verhältnis von Menschen, Dingen und Umwelt, durch die sich das Anthropozän konstituiert.

Dabei eröffnet sie mit ihren großformatigen Installationen Wahrnehmungsräume, die die Verschmelzung von Artifiziellem und Natürlichem bildlich materialisieren und im Ausstellungsraum sinnlich erfahrbar machen. Ihre interdisziplinär ausgerichtete künstlerische Praxis changiert dabei zwischen naturwissenschaftlichen und politisch-aktivistischen Ansätzen. Nicht nur auf der inhaltlichen Ebene wendet sich Laurence mit ihren Arbeiten den Themen anderer Disziplinen zu – vor allem der Biologie – sondern sie bedient sich auch auf methodischer Ebene naturwissenschaftlicher Praktiken, die sie als forschende Künstlerin adaptiert und somit methodologische Fragestellungen künstlerischer Praxis aufwirft. Mit ihren multimedialen Umgebungen treten Denkbilder in Erscheinung, die die Veränderlichkeit des Klimas und die Auswirkungen für nicht-menschliche Spezies in den Fokus rücken. Das Verhältnis von (Natur-)Wissenschaft und Kunst dient ihr dabei als Diskursrahmen. Der in ihren Arbeiten offenkundig werdenden Sorge um die Fragilität natürlicher Systeme setzt sie Kräfte der Heilung und der alchemistischen Transformation entgegen, etwa am Beispiel des Great Barrier Reef, das sie in ihrer Arbeit *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef*³⁸ als Bezug aufgreift.

Das folgende Unterkapitel nimmt die Arbeit *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef*³⁹ (Abbildung 32) und die spezifischen Rahmen, die in der Arbeit miteinander komponiert werden, in den Blick, um in einem zweiten Schritt das Potenzial des künstlerischen Zeigens zu beleuchten, das eine andere Wahrnehmung der Koexistenz von Menschen und nicht-menschlichen Lebewesen und die damit zusammenhängenden Ursachen und Auswirkungen des gegenwärtigen Arten(aus)sterbens

38 Gezeigt wurde die Arbeit *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* im Rahmen der großangelegten Einzelausstellung von Janet Laurence *After Nature* (2019) im Museum of Contemporary Art Australia in Sydney. Zuvor wurde *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* bereits zweimal in naturwissenschaftlichen Museen ausgestellt, zum einen im Rahmen des Ausstellungsprojekts *Artists 4 Paris Climate* (06.10.–14.12.2015) während der *UN Climate Change Conference* im Museum National d'Histoire Naturelle und dem Palais de la Porte Dorée in Paris, zum anderen war sie ein Jahr später – 2016 – im Australian Museum in Sydney zu sehen. Die Arbeit wurde in ihrem Aufbau dabei an die räumlichen Gegebenheiten der musealen Ausstellungsorte angepasst. So ist sie als ortsreferentiell, nicht als ortsspezifisch, zu charakterisieren.

39 Eine ausführliche Analyse der Arbeit *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* wurde von der Autorin dieses Texts bereits in Bezug auf das derzeit zu beobachtende sechste Massenartenaussterben in der Zeitschrift *Tierstudien* publiziert (vgl. Schüchter 2021a). Die Arbeit wurde zudem im Rahmen des Vortrags der Autorin *Vision(s) of healing – Die gläsernen Wunderkammern von Janet Laurence* formuliert, der im Rahmen der Tagung *Welt-Bilder. Kunst- und Wunderkammern* (13.–14.05.2022), organisiert von Sandra Abend und Hans Körner, gehalten wurde. Dieser fand in leicht veränderter Form Eingang in den daraus hervorgehenden Tagungsband (vgl. Schüchter 2024b). Vgl. zum Verhältnis von Meer und Wunderkammer darüber hinaus auch den Aufsatz *Zeitgenössische Wunderkammern als maritime Reflexionsräume* (vgl. Schüchter 2024a).

als »Krise ohne Ereignis« (Horn 2014: 20)⁴⁰ ermöglicht. Das Artensterben wird in Laurences Arbeit als sinnliche Erfahrung im ästhetischen Spannungsverhältnis von Vitalität und Morbidität sowie durch verschiedene mediale Ebenen – auf Glas gedruckte Fotografien, dreidimensionale Dinge, Bewegtbilder eines Films – im Raum wahrnehmbar. Wie lässt sich jedoch das spezifische künstlerische Wissen in Laurences Arbeit konkretisieren und wo und wodurch wird die grundlegende Darstellungsproblematik und Skalierung, die das Denken des Anthropozäns mit sich bringt (vgl. Horn 2019b; Horn 2019c), gezeigt?

Abbildung 32: Janet Laurence, »Deep Breathing – Resuscitation for the Reef«, 2015. Installationsansicht: Muséum national d'Histoire naturelle, Grande Galerie de l'Évolution, Jardin des Plantes, Paris und Palais de la Porte Dorée, Aquarium Tropical, Paris. Image courtesy the artist



Essentiell für meine Auseinandersetzung mit der Arbeit *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* ist zum einen die künstlerische Praxis von Laurence, die sich an bio-

40 Das Artensterben lässt sich im Sinne Eva Horns lediglich als Symptom denken vor dem Hintergrund der Art von Katastrophen in der Gegenwart. Die sog. Metakrisen stellen die Überlebensbedingungen auf der Erde im Gesamten infrage und werden durch einen sog. *tipping point* hervorgerufen, der einen zunächst stabil erscheinenden Zustand in einen instabilen umschlagen lässt (vgl. Horn 2014: 17). Diese Metakrisen lassen sich, nach Horn, als »Katastrophen ohne Ereignis«, als Einschnitte ohne »präzisen Moment oder einen begrenzbaren Ort« (Horn 2014: 20) verstehen. Sie sind gekennzeichnet durch einen schleichenden Prozess, der in einzelnen Symptomen, beispielsweise durch einen Wirbelsturm, sichtbar wird und als Indiz für eine Metakrise gelesen werden kann.

logischen Methoden und naturwissenschaftlichen Sehkonventionen orientiert und diese in ihrer Arbeit befragt, zum anderen verwendet Laurence den Begriff Wunderkammer selbst für die Beschreibung ihrer Arbeiten. Dabei ordnet sie nicht nur die Arbeit *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* auf ihrer Homepage⁴¹ unter die Kategorie ›Wunderkammer‹ ein, sondern versieht auch eine Reihe anderer Arbeiten der 2000er- und 2010er-Jahre mit diesem Hyperonym, unter anderem *Moving Plants* (2017), *Matter of Masters* (2017), *Alchemical Garden of Desire* (2012) und *In Memory of Nature* (2012). Gleichzeitig wird in der Forschungsliteratur immer wieder auf die Parallele zwischen ihren Arbeiten – vor allem im Falle von *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* – und frühneuzeitlichen Wunderkammern hingewiesen (vgl. u.a. McCalman 2019: 78; Wong 2019: 74). Wie sich die *wunderkammernde* Praxis in *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* aber explizit entfaltet, welche ikonografischen, formalästhetischen, materiellen, rezeptionsästhetischen, strukturellen und ideellen Bedingungen und Konfigurationen diesen Bezug verifizieren und inwiefern Laurence den Begriff Wunderkammer für ihre künstlerische Praxis begreift und fruchtbar macht, blieb in der kunsthistorischen Forschung bisher unbeantwortet. So heißt es beispielsweise im Katalogbeitrag von Iain McCalman zur Ausstellung *After Nature* (2019) von Laurence im Museum of Contemporary Art Australia:

»In Deep Breathing, Laurence brilliantly encapsulated a kindred mission by recasting and revolutionizing an Early Modern European artifact known as the Wunderkammer or ›cabinet of curiosity‹. Designed by wealthy Enlightenment art collectors who called themselves ›dilettanti‹ or ›cognoscenti‹, these arresting display cabinets contained an array of natural wonders designed to impart rational knowledge, inspire aesthetic imaginations and fire human emotions. Often, too, they contained bizarre objects which aimed to puzzle, awe, or shock the viewer. In short, wunderkammer were hybrids of scientific knowledge and artistic creativity – miniature versions of what we would look for today in splendidly curated museum and art gallery exhibitions like this one.« (McCalman 2019: 78)

Worin aber dezidiert das ›recasting‹ und ›revolutionizing‹ des Wunderkammer-Konzepts in Laurences Arbeiten besteht, wird in McCalmans Ausführungen nicht weiter erläutert und soll daher im Folgenden herausgearbeitet werden. Dabei ist zunächst hilfreich, die verschiedenen Bezüge und Referenzen (ikonografisch, formalästhetisch, materiell, rezeptionsästhetisch, strukturell und ideell) zu be-

41 Mittlerweile wurde die Homepage von Janet Laurence überarbeitet und weist gegenwärtig eine andere Clusterung auf, innerhalb derer ihre Arbeiten angeordnet sind. Wichtig für diese Untersuchung ist jedoch der Hinweis, dass die Kategorie ›Wunderkammer‹ in der alten Version der Homepagegestaltung existierte und dementsprechend als charakterisierender Begriff für eine gewisse Anzahl ihrer Arbeiten diente.

leuchten, die in der Arbeit *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* aufgerufen und verhandelt werden.

Beginnen möchte ich zunächst mit dem im Titel benannten ideellen Bezugsrahmen: *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* rekurriert auf ein unter der Wasseroberfläche verborgenes Ökosystem, das gegenwärtig von massivem Artensterben bedroht ist – das Great Barrier Reef vor der Nordostküste Australiens. Die Arbeit bezieht sich somit auf ein aktuelles ökologisches Ereignis, das sich im Pazifik infolge des anthropogenen Treibhauseffekts ereignet. Das unter anderem durch die Erwärmung der Meerestemperaturen hervorgerufene Aussterben der marinen Artenvielfalt, insbesondere der Korallenstämme⁴², wird gegenwärtig anhand des großflächigen Ausbleichens der Riff-Areale sichtbar. Das Weltnaturerbe Great Barrier Reef ist damit zum wiederholten Mal von einem großen Korallensterben betroffen, das seit 2020 in einem noch umfänglicheren Ausmaß festzustellen ist (vgl. Schmitt 2020: o. S.).⁴³

Korallenriffe als sensible Biotope, die stark von äußeren Bedingungen abhängig sind, stellen dabei einen wichtigen Indikator für die fortschreitende Klimaerwärmung dar, was James und Margarita Bowen in ihrer Untersuchung *The Great Barrier Reef. History, Science, Heritage* (2002) darlegen. Sie nehmen vor allem die kulturelle und ökologische Geschichte des europäischen Einflusses auf das Great Barrier Reef in den Blick (vgl. Bowen/Bowen 2002: 7). Da die Regenerationszeit eines Riffs – für eine vollständige Erholung von tiefgreifenden Wärmeschäden – rund 15 Jahre beträgt, stellt das zunehmende Auftreten der Unterwasser-Hitzewellen für die Rekonvaleszenz der Korallenstämme ein großes Problem dar (vgl. Schmitt 2020: o. S.). Aufgrund der erhöhten Wassertemperaturen stoßen die Korallen die mit ihnen symbiotisch lebenden Algen aus und beginnen zu bleichen, sie werden zu hellen, farblosen und porösen Kalkskeletten (Abbildungen 33 und 34).

Das Leben im Kollektiv markiert eine zentrale (Über-)Lebensstrategie der Koralle, die durch sog. Korallenkolonien in ihrer Gesamtheit einen Lebensraum für weitere Meerestiere wie Fische, Quallen, Krebse, Seeigel und -sterne sowie Muscheln darstellen und gemeinschaftlich als Biozönose das Biotop des Riffs bilden. Ihre Abwesenheit bedeutet die Destabilisierung des Ökosystems. In den Biowissenschaften und darüber hinaus sind die symbiotisch, in Kolonien lebenden Korallen zu einem

42 In der griechischen Naturphilosophie wurden die Korallen vor allem für ihre Wandlungsfähigkeit gepriesen. Korallen wurden gesammelt, zu Schmuck verarbeitet und fanden ihren Weg in vormoderne Wunderkammern sowie in wissenschaftliche Mineralienausstellungen (vgl. Löffler 2021: 191–192).

43 Im Frühjahr 2020 beobachteten australische Forscher:innen, dass die Korallen im Great Barrier Reef zum dritten Mal innerhalb von fünf Jahren von einer großen Bleiche betroffen waren, bei der diesmal eine größere Fläche als zuvor beschädigt wurde (vgl. Schmitt 2020: o. S.). Der neueste Riffgesundheitsbericht diagnostiziert eine Korallenbleiche bei zwei Dritteln der Riffe, von denen besonders jene im Süden Australiens betroffen sind (vgl. Erdmann 2024: o. S.).

Symbol für das Zusammenleben verschiedener Arten in einem gemeinsamen Lebensraum geworden, das Ähnlichkeiten mit menschlichen Formen von Kollektivität aufweist (vgl. Löffler 2021: 193; Helmreich 2015: 51). Gegenwärtig ist das Great Barrier Reef von einer weiteren Bedrohung betroffen: Der Hafen Abbot Point, der sich in unmittelbarer Nähe des Riffs befindet, wird seit 2014 zu einem der größten Kohlehäfen der Welt ausgebaut. Trotz der gravierenden ökologischen Auswirkungen, die mit der Erweiterung einhergehen, besiegelte die australische Regierung den Beschluss (vgl. Packeiser 2014).⁴⁴

Abbildungen 33 und 34: Janet Laurence, »Deep Breathing – Resuscitation for the Reef«, 2015. Installationsansicht: Muséum national d'Histoire naturelle, Grande Galerie de l'Évolution, Jardin des Plantes, Paris und Palais de la Porte Dorée, Aquarium Tropical, Paris. Image courtesy the artist



Vor diesem Hintergrund erscheint hier der seit den 1970er-Jahren existierende Begriff des Ökozids angebracht, der besonders gravierende Umweltvergehen umschreibt und 2021 juristische Wirksamkeit erlangte. In Anlehnung an den Straftat-

44 Petra Löffler weist in ihrem Text *Colonizing the Ocean: Coral Reef Histories in the Anthropocene* (2021) auf die wichtige Rolle von Korallen als Lebensraum schaffende und die Geografie der Erde gestaltende Akteure hin und beleuchtet vor allem ihre historische Aneignung durch westliche Kolonialisierung, die nicht nur die gewaltsame Erschließung von Land-, sondern auch Meeresterritorien implizierte: »More than a species with many facets, corals are world-builders that create habitats for other species and shape the geography of the Earth. Moreover, coral reefs incorporate the very idea of sedimentation, including processes of materialization – steady currents of materials and transitions between the living and the nonliving. They are living archives of the world – archives of the future world and its traces of anthropogenic extraction, pollution, and extinction. Western colonization not only violently appropriates territories of land and sea, but establishes extraction as a principle that also informs scientific theories and practices. Undoubtedly, the attempts to colonize the ocean have many facets, but ever far reaching consequences for all life on Earth.« (Löffler 2021: 209)

bestand des Genozids sollen mit dem Ökozid⁴⁵ Verbrechen an der Natur, beispielsweise das Auslöschen ganzer Spezies, unter Strafe gestellt werden.

Wie wird der Ökozid in *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* sinnlich erfahrbar gemacht? Die Lebewesen der maritimen Riff-Fauna finden einerseits als dreidimensionale *naturalia* in der raumgreifenden Installation ihren Platz, andererseits wird auf einer weiteren medialen Ebene – mittels Fotografien und Filmmaterial – an ihre vergangene Lebendigkeit erinnert. Dem ehemals bunten Farbteppich, dem einstigen Faszinosum des Riffs, haftet innerhalb von Laurences multimedialer Installation eine morbide Ästhetik des Verfalls an: Das Riff als Indikator für den menschengemachten Klimawandel nimmt die Arbeit als Anlass, um Spezies der maritimen Welt – Fische, Schwämme, Schildkröten, Tintenfische, Schalentiere und Korallen – in ihrer bedrohten Existenz Sichtbarkeit zu verleihen. Neben Gefäßen und pseudo-wissenschaftlichen Gerätschaften wie dünnen transparenten Schläuchen, kleinen Röhren, gläsernen Behältnissen, rechteckigen Setzkästen mit einzelnen Fächern, die als Ordnungsstruktur dienen und an naturwissenschaftliche Laboratorien erinnern, werden unter anderem Korallen-Fragmente, Fisch- und Korallenskelette, getrocknete Tiefseeschwämme und Muschelgehäuse miteinander arrangiert und inszeniert (Abbildung 35). Die Spuren lassen die einst lebendigen Meerestiere als Repräsentanten einer in ihrer Existenz bedrohten Minderheit erscheinen. Dem naturwissenschaftlichen Präparat⁴⁶ und seiner ästhetisch morbiden Vitalität kommt dabei eine exponierte Rolle zu.

Das die Dinge rahmende Vitrinen-Ensemble, in denen die von der Künstlerin ausgewählten Präparate, Bilder und Gegenstände gezeigt und angeordnet sind, fungiert als eine zwischengeschaltete Ebene zwischen Dingen und Raum. Der Status des Vitrinen-Ensembles bleibt auf den ersten Blick ambig: Handelt es sich um ein kuratorisch initiiertes Ausstellungsdisplay oder um einen von der Künstlerin inszenierten Zeigemodus? Die gläsernen Rahmungen, die an allen drei Ausstellungsorten ähnlich arrangiert waren, evozieren einen bestimmten körperlichen Umgang und eine gesteigerte Bewegung der Betrachtenden im Raum, die zudem eine andere Form der körperlichen Involvierung impliziert. Die Rezeption erfolgt durch einen verstärkten Körper- bzw. Bewegungseinsatz der Betrachtenden, der Bücken, Strecken, Hocken, Vor- und Zurückgehen umfasst, um den Inhalt der aufeinander gestapelten Glaskuben in ihrer Vollständigkeit erschließen zu können. Dabei folgte die Anordnung der Glaskuben keiner Chronologie oder linear aufgebauten Dramaturgie, sondern bietet als Display ein »Netz des assoziativen und

45 Dem Ökozid-Gedanken liegt ebenfalls die Idee zugrunde, »dass Natur nicht nur ein passives Objekt, sondern Träger subjektiver Rechte sein kann« (Grefe/Habekuss/Schmitt 2022: 31).

46 Vgl. zum Präparat auch das Kapitel *Glasmenagerien und Präparate. Tiere als Materie* in der Publikation *Mischwesen. Tiere, Menschen, Emotionen* von Jürgen Wertheimer (vgl. Wertheimer 2022: 108–125).

grenzüberschreitenden visuellen Austausches« (Bredekamp 2007: 124) an, welches Horst Bredekamp den frühneuzeitlichen Wunderkammern als grundlegendes Prinzip attestiert hat. Dieses assoziative und polyfokale Sehen wird zum einen durch die Anordnung der Glaskuben und die unterschiedlichen gläsernen Rahmungen innerhalb der Glaskästen evoziert, zum anderen durch die unterschiedliche Materialbeschaffenheit der akkumulierten Dinge in ihrer Zusammenkunft. Die Art des Zeigens geht somit über die kunsthistorische Technik des vergleichenden Sehens hinaus, die sich »längst zu einer allgemeinen Kulturtechnik« (Geimer 2010: 48) etabliert hat. Sie basiert auf der Vernetzung von Assoziationen und dem Zeigen verschiedenster simultaner Bilder, was ein kombinatives und multidimensionales Sehen erfordert und durch die unterschiedlichen medialen Ebenen der Arbeit potenziert wird.

Abbildung 35: Janet Laurence, »Deep Breathing – Resuscitation for the Reef«, 2015. Installationsansicht: Muséum national d'Histoire naturelle, Grande Galerie de l'Évolution, Jardin des Plantes, Paris und Palais de la Porte Dorée, Aquarium Tropical, Paris. Image courtesy the artist



Neben dem gläsernen Vitrinen-Ensemble sind Filmprojektionen auf einer Wand des Ausstellungsräums zu sehen, deren Filmmaterial im Aquarium Tropical de la Porte Dorée in Paris entstanden ist. Zum einen ist ein Film mit Aufnahmen in Zeitlupe zu sehen, in denen Lebewesen des Riffs gezeigt werden, die jedoch durch den Effekt der Farbumkehrung, der Darstellung in Negativfarben, entfremdet erscheinen. Zum anderen gibt es einen Schwarz-Weiß-Film mit ähnlichen Motiven und ähnlich entschleunigter Geschwindigkeit.

Die neue Aura, die den Meereslebewesen durch die filmische Inszenierung verliehen wird, erinnert darüber hinaus an die vitalen, gesunden Tiere, die innerhalb des Glas-Präparat-Ensembles nur noch als Spuren ihrer selbst als »arme Kreaturen« (Ullrich/Weich 2018: 8) erscheinen, wodurch das tierliche Leben im Riff pathologisiert wird. Das ist auch anhand der angedeuteten medizinischen Interventionen in der Arbeit zu beobachten: So sind etwa Korallenarme mit Kanülen oder Schnecken mit Schlauch-Ensembles ausgestellt, die sinnbildlich das Messen von Vitalparametern, die sog. Telemetrie, andeuten. Zudem sind einige Korallen mit textilen Elementen versehen, die wie Verbände zur Wundversorgung anmuten. Diese medizinischen Komponenten spielen eine zentrale Rolle in Bezug auf die Wahrnehmung der Präparate, die in ihrer Existenz als tote Tiere auf die Vergänglichkeit des Riffs hinweisen.

4.2.1 Das Präparat als Nukleus und Mikro-Rahmung

Das Präparat, per definitionem ein »zu Lehrzwecken hergestelltes, für die Dauer haltbar gemachtes Schaustück, besonders aus der Tierwelt und Pflanzenwelt«⁴⁷, nimmt in *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* eine zentrale Rolle ein. Dabei werden vor allem anatomische Präparate (unter anderem Skelette, mumifizierte Körper und Nasspräparate) in der Arbeit verwendet: Laurence griff zum einen auf ihre Erfahrung zurück, die sie im Forschungszentrum Lizard Island Research Station machte, wo sie sich mit meeresbiologischer Forschung während einer Artist Residency 2015 auseinandersetzte, zum anderen beschäftigte sie sich mit den naturwissenschaftlichen Sammlungen des Museum National d'Histoire Naturelle und des Australian Museums, zwei Institutionen, die sich dem Bereich des naturhistorischen Museums zuordnen lassen und gleichsam als Ausstellungsorte fungierten.

Präparate benötigen per se einen Rahmen, um gezeigt werden zu können. Sei es durch ein mit Flüssigkeit gefülltes Behältnis im Falle von Nasspräparaten oder

47 »Präparat«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Pr%C3%A4parat> (Zugriff: 05.05.2023). Zum Begriff des Präparats vgl. auch Lange-Berndt 2009: 9.

durch einen schutzgebenden gläsernen Rahmen im Falle von fragilen Trockenpräparaten: Denn das tote Tier gelangt erst zu seiner Existenzweise als Präparat, »indem es durch Glasträger gerahmt (Mikroskopierpräparat), auf einen Bogen Papier montiert und so vor einem neuen Hintergrund situiert wird (Herbarium) oder eine verschlossene, gläserne Einfassung erhält (Nasspräparat). Erst so kommt ihm eine exponierte Sichtbarkeit zu, kann es sich vom Rahmen oder vom Hintergrund abheben, um sich selbst zu zeigen« (Grave 2009: 29). Sinnbildlich für den wissenschaftlichen Anspruch der Moderne, dem, nach Bruno Latour, die Praktiken der Übersetzung und der Reinigung⁴⁸ innewohnen (vgl. Latour 1995: 20), ist das Tierpräparat als naturwissenschaftliches Ding par excellence aufzufassen. Laut Latour vereint der Begriff ›modern‹ zwei unterschiedliche Ensembles von Praktiken, Übersetzungs- und Reinigungsarbeit, die getrennt voneinander gedacht und betrachtet werden, was für ihn das spezifisch (westlich) Moderne markiert. Während durch Übersetzung hybride Mischungen aus Natur und Kultur produziert werden, werden durch Reinigung getrennte ontologische Sphären generiert, die Menschen und nicht-menschliche Wesen voneinander separieren (vgl. Latour 1995: 19–20; Wiesner 2002: 208–209). Die Vorstellung gereinigter, voneinander separierter Bereiche von Kultur und Natur, Mensch und Nicht-Mensch ist demnach eine moderne Illusion, da diese Bereiche in der Realität von grundlegenden Kontaminationen und Hybridisierungen bestimmt sind. Latour fasst dies in seiner viel zitierten Maxime »Wir sind nie modern gewesen« (Latour 1995) zusammen, die er wie folgt erklärt:

»Solange wir die beiden Praktiken der Übersetzung und der Reinigung getrennt betrachten, sind wir wirklich modern, das heißt, wir stimmen dem kritischen Projekt mit ganzem Herzen zu, auch wenn dieses sich nur entfaltet, weil die Hybriden sich darunter ausbreiten. Sobald wir unsere Aufmerksamkeit dagegen gleichzeitig auf die Arbeit der Reinigung und der Hybridisierung richten, hören wir sofort auf, gänzlich modern zu sein, unsere Zukunft beginnt sich zu verändern. Im selben Moment hören wir auf, modern gewesen zu sein – im Perfekt –, weil uns rückblickend bewußt [sic!] wird, daß [sic!] die beiden Ensembles von Praktiken in der zu Ende gehenden historischen Periode schon immer am Werk gewesen sind.« (Latour 1995: 20)

Schaut man sich die Präparate also als gereinigte Objekte im wahrsten Sinne des Wortes an (denn auch das Häuten, Säubern, Konservieren, Einlegen etc. von toten Tieren ist alles andere als eine saubere Angelegenheit), scheint vor allem durch die Rahmung, mittels derer das tote Tier erst gezeigt werden kann und die sinnbildlich die trennende Grenze zwischen Tier und Mensch markiert, die Reinigungsarbeit und Purifizierung im Sinne Latours sinnlich erfahrbar zu werden. Das durch und

48 Zum Begriff der Reinigungsarbeit vgl. auch Chanbari/Hahn 2013.

durch von der Kulturpraktik der Präparation bestimmte tote Tier soll mittels dieser in einen unversehrten, den Tod kaschierenden Status zurückgeführt werden. Die Transformation, die durch die Präparation des toten Körpers intendiert ist, das Einlegen in Formaldehyd, hält den natürlichen Vorgang der Verwesung und Zersetzung der organischen Materie auf. Im naturwissenschaftlichen Ausstellungskontext – etwa im Naturkundemuseum – werden die Präparate in einer künstlichen Simulation ihres ursprünglichen Habitats inszeniert und so die durch ihren Tod bedingte körperliche Versehrtheit visuell verschleiert.⁴⁹

So erinnern beispielsweise Krokodil-Präparate in Naturkundemuseen keinesfalls daran, »wie viele Krokodile getötet werden mußten [sic!] und wie viele Häute ihren Bestimmungsort nie erreicht haben oder dort in einem so erbärmlichen Zustand ausgepackt wurden, daß [sic!] sie für die Präparierung nicht in Frage kamen« (Kathan 2004: 194). Somit wird durch das Präparat der Leib des toten Tiers in der Präsentation naturkundlicher Sammlungen als »geschichtslose[r] und unverletzte[r] Körper dar[gestellt]« (Kathan 2004: 194). Laurence fügt diese ›geschichtslosen‹ und von Tötungsspuren ›gereinigten‹ Tierkörper in das visuelle Netz der Installation ein, versucht jedoch die Präsenz des Todes, die den Präparaten anhaftet, nicht zu kaschieren, sondern nimmt gerade diese zum Anlass, um die naturwissenschaftliche Praxis der Präparation und den Objektstatus des toten Tiers – mittels eines sinnbildlichen Wiederbelebungsversuchs – auf subtil-poetische Weise zu hinterfragen. Dieses Bild des vergeblichen Wiederbelebungsversuchs markiert möglicherweise metaphorisch die bereits irreversible Überschreitung eines klimabezogenen Kippunkts. Es kann aber auch als Potenzialität in Bezug auf die denkbare Regenerierung des Riffs gedeutet werden, die auf die Möglichkeit der Eindämmbarkeit der Klimakatastrophe und ihren Auswirkungen verweist. Die Präparate in *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* unterlaufen somit ihre eigene vermeintlich kontextlose und lediglich zu naturkundlichen Forschungszwecken aufbereitete Existenz, wobei der Fokus nicht auf dem Zeigen von singulären Existenzien zu liegen scheint, sondern vielmehr auf dem Gedanken des netzwerkartigen Gefüges der Spezies, der Vernetzung der einzelnen Tiere untereinander, was das visuell verbindende Element des Glases unterstreicht. Durch die künstliche Konservierung der Tiere, die zudem mit einer gewissen Rahmung versehen werden – Glasbehälter oder schutzgebender Glasrahmen – können sie als gänzlich kontaminierte Dinge, von natürl-

49 Der Film *The Second Life* von Davide Gambino (2022) eröffnet Einblicke in die präparatorische Praxis an musealen Institutionen und nimmt die Technik der Präparation aus praxelogischer Sicht und aus der tierlichen Perspektive in den Blick. Dafür begleitet Gambino die drei Präparatoren Robert Stein (Taxidermist am Museum für Naturkunde, Berlin), Maurizio Gattabria (Taxidermist am Civic Museum of Zoology, Rom) und Christophe de Mey (Taxidermist am Musée des Sciences Naturelles, Brüssel) filmisch bei den Vorbereitungen zu den europäischen *Taxidermy Championships*, der Meisterschaft für Tierpräparation.

chen und künstlichen Prozessen durchzogene Existenzen, interpretiert werden.⁵⁰ In *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* verwendet Laurence nicht nur bereits existierende naturwissenschaftliche Präparate wie Nasspräparate und Skelette aus beiden musealen Sammlungen, sondern kombiniert diese mit anderen Materialien – unter anderem Glas und Textil – und kreiert so eine eigene Formensprache, im erweiterten Sinne eine eigene Präparationspraktik.

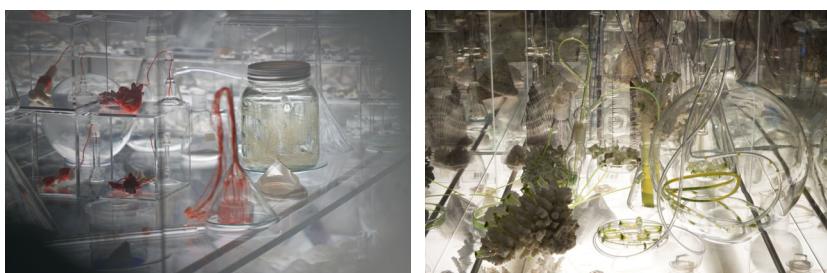
Die Verwendung von Tierpräparaten in der Kunst stellt dabei keineswegs eine Selbstverständlichkeit dar, sondern findet erst im 20. Jahrhundert Eingang in künstlerische Arbeiten, wie Petra Lange-Berndt beobachtet (vgl. Lange-Berndt 2009: 12). Erste künstlerische Auseinandersetzungen mit naturwissenschaftlichen Tierpräparaten finden sich in der französischen *Art Animalier* des 19. Jahrhunderts, in der surrealistischen Objektkunst der 1930er-Jahre und beispielsweise in Robert Rauschenbergs *Combines* der 1950er-Jahre (vgl. Lange-Berndt 2009: 15–90). In den 1970er-Jahren finden Präparate vor allem durch feministisch motivierte Arbeiten Eingang in künstlerische Praxis, um unter anderem tradierte Körperbilder zu hinterfragen (vgl. Lange-Berndt 2009: 91–152). In den 1990er-Jahren intensiviert sich die Auseinandersetzung mit Tierpräparaten als künstlerisches Material, was Jessica Ullrich als »Hochzeit« (Ullrich 2016: 202) der Präparate in der Kunst beschreibt. Als eines der ersten öffentlich wirkmächtigen Beispiele gilt die Arbeit *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) von Damien Hirst, welche aus einem ausgewachsenen, toten Tigerhai, der in einer mit Formaldehydlösung gefüllten, allansichtigen Glasvitrine mit Edelstahlrahmen schwebt, besteht (vgl. Gibson/Laurence 2019: 193).

Das für den menschlichen und tierlichen Organismus giftige Formaldehyd, das zur langfristigen Konservierung des Tierkörpers dient, greift in seiner durch die verglaste Vitrine erscheinenden Textur und Farbigkeit auch den ursprünglichen Lebensraum des Hais auf (vgl. Blanché 2012: 167). Bei der Betrachtung des präparierten Tiers von Hirst und seiner offensichtlichen Zurschaustellung als Ware im gläsernen Gehäuse treten Fragen nach »Massenproduktion, inszenierter Verkaufspräsentation, Konsum und Kunst« (Blanché 2012: 168) in den Vordergrund. Aber auch das Mo-

50 Dies kann auch mit Bruno Latours Begriff der Quasi-Objekte in Verbindung gebracht werden, die er im Anschluss an Michel Serres als Hybridisierungen aus Natur und Gesellschaft sowie realer und sprachlicher Sphäre bestimmt (vgl. Latour 2017: 71–77). In seiner Schrift *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (1991) konkretisiert er Quasi-Objekte wie folgt: »Die modernen Wissens- und Machtformen sind nicht deshalb anders, weil sie endlich der Tyrannie des Sozialen entgingen, sondern deshalb, weil sie sehr viel mehr Hybriden hinzufügen, um das soziale Band neu zu knüpfen und auszuweiten. [...] Mikroben, Elektrizität, Atome, Sterne, Gleichungen zweiten Grades, Automaten und Roboter, Windmühlen und Pumpenkolben, Unbewußtes und Neurotransmitter. Bei jeder Windung der Spirale führt eine neue Übersetzung der Quasi-Objekte zur Neudeinition des Gesellschaftskörpers, d.h. der Subjekte wie der Objekte.« (Latour 1995: 145–146; vgl. Roßler 2008)

ment des Lebendigen, das zum einen durch die Nähe zum Lebensraum des Hais, zum anderen durch das »Zusammenspiel der durchsichtigen Flüssigkeit Formaldehyd mit dem Vitrinenglas de[r] optische[] Effekt, dass das Tier im Auge des Betrachters zu springen scheint« (Blanché 2012: 169), hervorgerufen wird. Konträr dazu wirken die präparierten Tiere in der Arbeit *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* von jeglicher Lebendigkeit entrückt und erinnern viel eher an fragile Spuren von Lebewesen, die durch die unterschiedlichen gläsernen Rahmungen Schutz erfahren, um ihre vergängliche Existenz und den Zersetzungsprozess ähnlich wie in einem Reliquienschrein von der Außenwelt abzuschirmen. Dabei widerspricht der Gedanke des Schutzes und der (Für-)Sorge – Prudence Gibson spricht von einer »aesthetics of care« (Gibson/Laurence 2019: 193) – um das Tier der Existenzweise des Präparats im Kern; im anonymen Präparat sind alle Vorbedingungen seiner Daseinsform gelöscht. Der Fokus der (Für-)Sorge um das Tier bzw. Präparat zeigt sich auch durch an Bandagen erinnernde textile Elemente, mit denen beispielsweise Teile der weißen Korallenstämme oder Seesternarme verbunden wurden, um die imaginierten Wunden, die sie durch ökozidiale Dynamiken erlitten haben, zu heilen (Abbildung 36). Auch erinnern diese durch ihre Farbe und Form an Bluttransfusionen, die lebensrettend sein können.

Abbildungen 36 und 37: Janet Laurence, »Deep Breathing – Resuscitation for the Reef«, 2016. Installationsansicht: Australian Museum, Sydney. Image courtesy the artist



Die bunte Farbigkeit der Textilien steht dabei in Kontrast zu den nicht mehr vitalen weißen Kalkskeletten und verweist auf deren ursprüngliche Lebendigkeit. Auch Hans-Jörg Rheinberger sieht »[d]as Paradox des wissenschaftlichen Präparates« (Rheinberger 2003: 10) darin bestehen, »dass die Arbeit der Zurüstung, die im lateinischen Wortsinn steckt, genau dann erfolgreich verlaufen ist, wenn sie im Objekt zum Verschwinden gebracht wurde. Ein Präparat zählt, insofern es in diesem Sinne als authentisch gilt« (Rheinberger 2003: 10), was mit der zuvor erläuterten Idee des ›geschichtslosen‹ Körpers zusammenpasst. Rheinberger geht davon aus, dass die Präparate als Bilder ihrer selbst den traditionellen Bildbegriff in Frage

stellen, da sie der ›Logik der Präsenz‹ statt der ›Logik der Repräsentation‹ folgen. Im Anschluss an Rheinberger erwägt auch Johannes Grave eine Neujustierung des Bildbegriffs ausgehend von seinen Überlegungen zur Existenzweise des Präparats (vgl. Grave 2009: 25–34). So hebt sich seiner Meinung nach die Differenz von Dargestelltem und Darstellung im Falle des Präparats nicht auf, sondern verlagert sich in die Sache selbst. Das durch entsprechende Verfahren zu Anschauungs-, Lehr-, Demonstrations- oder Forschungszwecken aufbereitete (Meeres-)Tier wird durch den Vorgang der Präparation konserviert und sein Körper dadurch bildlich fixiert, jedoch kann es erst durch eine Rahmung zur Sichtbarkeit gelangen:

»Damit sich das Objekt selbst präsentieren und zur Erscheinung bringen kann, bedarf es bestimmter ästhetischer Ereignisse, Eingriffe oder Strategien, die das Objekt nicht nur aus den ihm eigenen Kontexten und Relationen herauslösen, sondern auch in neue Konstellationen einbetten. Das Sich-Zeigen des Objekts im Präparat ist nicht zu denken, ohne dass das Objekt markiert wird, eine Rahmung erhält oder aber vor einem neuen Hintergrund erscheint.« (Grave 2009: 29)

Die Mikro-Rahmung – die das Präparat erst wahrnehmbar macht – ist somit die Bedingung, die Präparate als solche deklariert und sie zu »Bilder[n] ihrer selbst« (Rheinberger 2003) werden lässt.⁵¹ Dadurch vollzieht sich eine Hybridisierung von Natur und Kultur, ähnlich wie sie Latour beschreibt: Das Tier, das künstlich aufbereitet wird, benötigt die künstliche Rahmung, um gezeigt werden zu können und um in Erscheinung zu treten. Die Differenz zwischen dem, was vermeintlich natürlich ist, und dem, was dem Bereich des Künstlichen zuzuordnen ist, erscheint aufgelöst. Durch die notwendige Rahmung wird die Gewissheit darüber, was Erogen und Parergon, was als Haupt- und Nebensache innerhalb der Arbeit aufgefasst werden kann, destabilisiert. Die Grenzen zwischen Display und künstlerischer Arbeit werden infolgedessen ununterscheidbar und offenbaren so sinnbildlich die Verwobenheit von menschlichem und nicht-menschlichem Leben. Diese künstliche Lebendigkeit der Präparate unterläuft die Gewissheiten von Subjekt und Objekt, Leben und Tod sowie Kultur und Natur, wodurch *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* den Betrachtenden eine andere, polyfokale Perspektive auf die gegenwärtige Brisanz des Artensterbens vermittelt und die damit zusammenhängende Komplexität des Phänomens sowie seine Globalität aufzeigt. Laurences Arbeit verweist durch den expliziten Bezug auf das Great Barrier Reef, der durch die Ausstellungsorte, beschreibende Texte und Selbstaussagen der Künstlerin hergestellt wird, zum einen auf einen lokalen Mikrokosmos, zum anderen wird durch die Inszenierung der Präparate im Raum eine thematische Offenheit impliziert, die auf eine Omnipräsenz

⁵¹ Zu Bildwerdung und Wirkmacht von Präparaten im pathologischen Bereich vgl. auch Schnalke/Atzl 2012.

des Artensterbens innerhalb eines globalen Makrokosmos hindeutet. Die Kombination von vermeintlich natürlichen und künstlichen Dingen interpretieren Gibson und Laurence in ihrem Text darüber hinaus wie folgt:

»This combination of real and artificial objects is a direct reference to the tradition of the *wunderkammer*, the cabinet of curiosity, where the strange and beautiful souvenirs from expeditions of colonial discovery were displayed in cabinets and even entire rooms [...]. This combination of the artificial and the natural reflects our human relationship with nature which has become hybridised and hyper-evolved (the natural adapting to the unnatural and vice versa).« (Gibson/Laurence 2019: 192)

Die Kombination aus vermeintlich Künstlichem und Natürlichem – verkörpert durch das Präparat – verweist somit zum einen auf unser Verhältnis zur ›Natur‹, das sich nach Gibson und Laurence als verwoben und hybridisiert charakterisieren lässt, zum anderen auf die historischen Wunderkammern, in denen diese Kontaminationen von natürlichen und vom Menschen gemachten Elementen inszeniert und zelebriert wurden.⁵²

Die Präparate in Laurences künstlerischer Praxis treten aus dem Kontext der naturwissenschaftlichen Sammlungen heraus und erfahren durch das Migrieren in ihre Arbeiten eine Kontext- und Bedeutungsverschiebung. Während die Präparate in den modernen naturwissenschaftlichen Sammlungen vor allem »besonders typische Exemplare einer Klasse von Objekten« (Rheinberger 2003, 12) darstellen und diese repräsentieren (vgl. Rheinberger 2003: 12), wird in Laurences Arbeit diese Stellvertreter:innenrolle zwar aufgerufen, der typologische Status bleibt weiterhin erhalten, jedoch wird die Bedeutung erweitert. So verweisen die Präparate nicht mehr nur auf ihre eigenen (lebenden) Artgenossen, sondern in ihrer netzwerkartigen Zusammenkunft viel eher auf das Ökosystem des Riffs und seine öko-globale Bedeutung. Denn durch die Sichtbarmachung der aus Klimaveränderungen resultierenden Auswirkungen vermittelt *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* ein Bewusstsein für das Prekariat von Meereslebewesen und ihre durch den Menschen zerstörten Habitate. So kann, denkt man diese Lesart weiter, mittels der Kunst ein gesellschaftlicher Transformationsprozess angestoßen werden, der das ökologische und anthropozentrismuskritische Bewusstsein für die Endlichkeit von Ressourcen schärft. Dazu passt auch die Präsentation der tierischen Körper in der Arbeit, die morbid und zerbrechlich erscheinen, was durch die verschiedenen ästhetisch-medizinischen Elemente – Kanülen, Schläuche und Verbände (Abbildung 37) – hervor-

⁵² In diesem Kontext ist auch die künstlerische Praxis von Mark Dion interessant. In seinen Arbeiten greift er immer wieder auf Präparate zurück und betreibt vor allem Wissenschaftsmikry, indem er den Akt des Präparierens performativ imitiert (vgl. Gördüren 2012: 11).

gerufen wird und auf körperliche Schwäche, Instabilität und Krankheit verweist. So wird ein Körperbild präparierter Tiere erdacht, das nicht dem Bild der Unversehrtheit naturhistorischer Präsentationen entspricht, sondern sie als Opfer des aquatischen Ökozids inszeniert. Der Tod der Tiere wird in der Arbeit von Laurence somit physisch greifbar gemacht, gleichzeitig wird er durch die medizinischen Interventionen als abwend- oder sogar umkehrbar inszeniert, der menschengemachte Klimawandel demnach sinnbildlich als noch aufhaltbar dargestellt. Damit tangiert die Arbeit auch die grundlegende Darstellungsproblematik und Skalierung, die das Denken des Anthropozäns mit sich bringt (vgl. Horn 2019b; Horn 2019c). Die inkomensurablen Größenverhältnisse, mit denen das Anthropozän einhergeht, werden in der Arbeit zum Thema gemacht.

4.2.2 Modern-museale Zeigepraktiken – Reminiszenzen an die gläserne Vitrine

Die mikro- und makrokosmische Fülle an Bildern eröffnet und materialisiert sich in unterschiedlichen Stofflichkeiten und Medien im Ausstellungsraum. Eine Konstante bildet dabei das Glas, das durch seine Materialität – vor allem die Spiegelungen und Reflexionen der Oberfläche – zum einen Assoziationen an den natürlichen Lebensraum der Tiere – dem Wasser – hervorruft, wodurch die Wirkung entsteht, als wäre der Ausstellungsraum ebenso unter Wasser gesetzt. Zum anderen erinnern die Glasbehältnisse an eine laborartige Situation oder einen medizinischen Kontext, etwa eine Krankenstation (vgl. Gibson/Laurence 2019). Die erste Assoziation in Bezug auf das Ensemble aus gläsernen Kuben könnte jedoch in materieller und formalästhetischer Hinsicht auch die einer überdimensionierten, allansichtigen Vitrine sein, insbesondere vor dem Hintergrund des Ausstellungsorts im Museum.

Das Glas, das diese Verknüpfung hervorruft, bedingt eine rein physisch veränderte Sichtweise auf die Dinge durch seine zwischengeschaltete Ebene. Ebenso stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Ding und Glas in Hinblick auf den historischen und symbolischen Kontext der Vitrine als museales Display. So werden neben dem funktionalen Aspekt, die Dinge zu rahmen, gleichzeitig Mechanismen aufgegriffen, die das Museum als Institution betreffen, wie in Kapitel 4.1.1 hergeleitet wurde. Im weißen Ausstellungsraum, ebenso wie in der musealen Vitrine selbst, scheinen Dinge von ihrem ursprünglichen Kontext isoliert und werden in einen neuen Bedeutungszusammenhang gebracht.

Die quasi-neutrale und quasi-unsichtbare Glasvitrine divergiert in diesem Kontext zunächst mit der Zuschreibung der Arbeit als Wunderkammer, denn in den frühneuzeitlichen Sammlungen waren die eingesetzten Holzzeigemöbel – z.B. Holzschränke, Schubladenkommoden oder Tische – viel eher von materieller Opazität und Präsenz geprägt als von Unscheinbarkeit und Transparenz (vgl. Kapitel 4.1.2). Das Glas als künstlerisches Element in Laurences Arbeit verweist materiell

und formalästhetisch auf kulturelle Vorbedingungen des Zeigens und die situierten Bedingungen von musealen Räumen. Der gläserne Rahmen ist somit alles andere als neutral und ähnelt der modern-musealen Vitrine. An diese sind bestimmte Blickregime und epistemische Praktiken der Moderne geknüpft, die sich bewusst vom produktiven Chaos frühneuzeitlicher Wunderkammern distanzierten und viel eher den Fokus auf Reinigung und Diskonnektivität legten. Die Glasvitrine lässt sich also als Repräsentation der modernen Ausdifferenzierung musealer Spezial-Sammlungen im Laufe des 19. Jahrhunderts auffassen, »jener Epoche, die sich in Bezug auf die Wissenschaft entschieden auf ein Ideal der Neutralität und der unparteiischen Objektivität berief« (Mersch/Ott 2007: 9). Während die Sammler:innen der Frühen Neuzeit noch am Wissen des Mittelalters partizipierten und in Wunderkammern jener Zeit die Einheit von Kunst und Wissenschaft zelebrierten, ließ die beginnende Aufklärung Kunst und Wissenschaft in Konkurrenz treten (vgl. Daston/Galison 2007). Das Präparat und seine Mikro-Rahmung verweist auf den Kontext des naturhistorischen Museums, das wiederum als institutionelles Resultat der modernen Ausdifferenzierung musealer Spezialsammlungen im Zuge der Aufklärung gelesen werden kann. Es repräsentiert das aufklärerische Streben nach Normierung, Transparenz und die Vermittlung eines ganz bestimmten Bilds von Natur, das mitunter von Aneignung und Distinktion in Bezug auf andere, nicht-menschliche Spezies geprägt war. So lässt sich das Material des Glases bei Laurence in Rückbezug auf die Vitrine und die in ihr befindlichen Dinge aus den naturhistorischen Sammlungen als institutionsreflektierende Situierung in Bezug auf Museen und ihre reinigenden Praktiken lesen.

4.2.3 Vormoderne Zeigepraktiken – polyfokale Perspektiven auf das Artensterben

Das modern-museale Zeigen und seine Implikationen werden erst durch die Zu-schreibung der Arbeit als Wunderkammer (unter anderem durch die Künstlerin selbst) sichtbar. Der Präsentationsgestus, den Janet Laurence wählt, bedarf an dieser Stelle jedoch einer gezielteren Einordnung und Differenzierung im Kontext historischer Wunderkammern. Denn die Rahmen in *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* ähneln weniger frühneuzeitlichen Kabinetschränken, die als Aufbewahrungsraum für heterogene Dinge an der Vorderseite mit einer Glasscheibe bestückt die Betrachtung der inszenierten Gegenstände nur aus der Frontalperspektive ermöglichten, sondern eröffnen den historischen Bezug zu vormodernen Zeige-praktiken, wie sie in Wunderkammern zu finden waren. Die Dinge in den Vitrinen spannen ein assoziatives Netz auf. Sie deuten auf etwas hin – im Sinne des Demonstrierens und Aufzeigens – ohne zu explizieren, ohne den Betrachtenden ein erklärendes Narrativ anzubieten. Die Bedeutung zirkuliert zwischen den Dingen, lässt sich jedoch nicht endgültig fixieren.

Darüber hinaus lässt sich zum einen angesichts des in der Betrachtung der Arbeit benötigten Körper- und Bewegungseinsatzes ein rezeptionsästhetischer Bezug herstellen. Die Anordnung der Dinge, die sich nicht auf den ersten Blick in ihrer Gesamtheit erfassen lässt und für die ein sinnliches Erkunden mit gewissem Körper-einsatz nötig war, prägte ebenso historische Wunderkammern (vgl. Kapitel 4.1.2). Zum anderen folgt der Inhalt der Glaskuben und die Positionierung der Dinge keiner linearen Abfolge, sondern bietet als Gesamtensemble ein »Netz des assoziativen und grenzüberschreitenden visuellen Austausches« (Bredekamp 2007: 124) an. Dieses assoziative und multiperspektivische Sehen resultiert aus der Materialfülle und der Heterogenität der in den Glaskuben befindlichen Dinge, die das Wahrnehmen von simultanen Bildern ermöglichen.⁵³ Durch die zusätzlichen medialen Ebenen, die durch Film und Fotografie eröffnet werden, intensiviert sich dieser Eindruck.

Zudem werden zentrale Themenfelder augenscheinlich, die eine Parallele bilden: Die Verbindung von Kunst und Naturwissenschaft wird auf unterschiedlichen Ebenen sichtbar. Einerseits orientiert sich die Arbeit an naturwissenschaftlichen Zeigepraktiken, zu denen die Präsentation der toten Tierkörper in Form von Präparaten und die laborartigen Instrumentarien zählen. Andererseits deutet sich die inhaltlich-thematische Ebene, die naturwissenschaftliche Praktiken impliziert, bereits im Titel der Arbeit an. Auch in den Ausstellungsorten von *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* gibt es Überschneidungen von vermeintlich naturwissenschaftlichen und künstlerischen Situierungen. So repräsentiert das Museum of Contemporary Art Australia die Institution des Kunstmuseums, das Museum National d’Histoire Naturelle (MNHN) in Paris ist dagegen ein Spezialmuseum, das eine natur-historische Sammlung beherbergt. Institutionelle und disziplinäre Grenzen werden mittels der unterschiedlichen Ausstellungsorte überschritten: »Indem die Kunst ein naturwissenschaftliches Vorgehen aufnimmt, hinterfragt sie die experimentellen Praktiken und die Wahrhaftigkeit des Experiments.« (Dreyer 2016: 61)

Während die (An-)Ordnung der Dinge somit in ihrer Gesamtheit die Komplexität ökologischer Prozesse, interspezifischer Beziehungen und Vernetzungen

⁵³ Janet Laurence verzichtet in ihrer Arbeit zudem auf Beschriftungen oder Erläuterungen der einzelnen Präparate und Dinge in den Vitrinen, was ebenfalls den vormodernen Zeigepraktiken in frühneuzeitlichen Wunderkammern entspricht, denn auch hier war es die Wirk-macht des Bilds selbst, die Affizierung hervorrufen sollte. Dadurch gestaltete sich die Rezeption sehr viel freier als durch ein erklärendes Label, was sich mit den Ausführungen von Petra Gördüren untermauern lässt: »Diese subjektive Wahrnehmungserfahrung lässt den An-spruch des wissenschaftlichen Schau-stücks auf Objektivität in subtiler Weise fragwürdig er-scheinen. Die sichtbare Ästhetisierung des Forschungsgegenstandes definiert den Blick auf die Natur als einen gestaltenden Blick, der wandelbar, oft zweifelhaften Vorstellungen un-terworfen ist und danach strebt, die Individualität des natürlichen Gegenstands in der All-gemeingültigkeit wissenschaftlicher Modelle und Theorien aufgehen zu lassen.« (Gördüren 2012: 17)

ideell auf sinnliche Weise vermitteln und die Betrachtenden in einen Zustand der Überforderung versetzen, kontrastiert diese strukturelle Ebene – die vermeintliche (Un-)Ordnung – mit der Transparenz und Gleichförmigkeit der gläsernen Rahmen. Diese rekurrieren formalästhetisch und materiell auf die gläserne, allansichtige moderne Vitrine. Die Vitrine ist, wie gezeigt wurde, eng mit der Institution des modernen Museums verknüpft, in diesem Fall dem Naturkundemuseum (vgl. Kapitel 4.1.1). Die Arbeit verweist somit durch die Dominanz des Glases formalästhetisch und materiell auf modern-museale Zeigepraktiken, die Heterogenität und die Anordnung der Dinge rezeptionsästhetisch, ideell und strukturell dagegen auf frühneuzeitliche Zeigepraktiken, wodurch eine Interpendenz von Museum und Wunderkammer aufgezeigt wird. Laurence transformiert und aktualisiert somit das Wunderkammer-Konzept und verweist auf eben jene historischen Sammlungen und das ihr zugrunde liegende Denkmodell. Modern-museale Zeigepraktiken werden de-komponiert und institutionsreflektierend situiert. Dabei spielt das Präparat als per se kontaminiertes und durch moderne Praktiken scheinbar ›gereinigtes‹ Objekt als Nukleus der Arbeit eine wichtige Rolle. Ikonografisch verweist das Präparat als Bild mit seiner Mikro-Rahmung auf den Kontext des naturhistorischen Museums, das wiederum als institutionelles Resultat der modernen Ausdifferenzierung musealer Spezialsammlungen im Zuge der Aufklärung gelesen werden kann. Das reflexive Moment in Bezug auf die Institution des Naturkundemuseums wird zum einen durch den Ort der Ausstellung, zum anderen in Folge der Kontextverschiebung und Zweckentfremdung der naturwissenschaftlichen Präparate aufgerufen.

Durch das komplexe Zusammenspiel und die nicht voneinander zu trennenden Sphären von Naturwissenschaft, Medizin, Technik und Kunst innerhalb der Arbeit wird zudem ein essentialistisches Bild von Natur zurückgewiesen. Die Vorstellung, dass ›Natur‹ als überzeitlicher und normativer Bezugsrahmen dem Menschen als das ›Andere‹ gegenübersteht und passives Objekt ist, das mit dem menschlichen aktiven Handeln kontrastiert, wird konterkariert (vgl. Jegodzinski 2022: 18). Diese Komplexität und wechselseitige Abhängigkeit von Menschen und Tieren wird durch die vormodernen Zeigepraktiken sinnlich im Raum wahrnehmbar. Das symbolisch-vernetzte Weltbild, das sich in historischen Wunderkammern materialisierte, widerspricht den experimentellen Analyseverfahren der modernen Wissenschaft, die in Laurences Arbeit durch die Laborästhetik und die Präsenz des Glases repräsentiert wird. *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* setzt den Praktiken der westlichen Moderne, die sich in Bezug auf wissenschaftliche Forschung entschieden auf ein Ideal der Neutralität, der Reinheit und der unparteiischen Objektivität beriefen – und vor allem den Menschen und weniger das Wohlergehen anderer Entitäten in den Blick nahm – eine andere Perspektive auf das Artensterben entgegen. Dadurch wird den Betrachtenden eine neue Dimension des Artensterbens der ozeanischen Fauna und die damit zusammenhängende Auslöschung der maritimen Ökosysteme

vermittelt. Das Meer erscheint hier als Tatort des menschengemachten Klimawandels und wird Verhandlungsort ökopolitischer Fragestellungen. Durch die Sichtbarmachung des ansonsten Unsichtbaren stößt *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef wunderkammernd* ein Bewusstsein für das Prekarat von Meereslebewesen an.

4.3 Los Carpinteros: Helm/Helmet/Yelmo (2014)

Abbildung 38: Los Carpinteros, »Helm/Helmet/Yelmo«, 2014. Installationsansicht: Museum Folkwang. © Los Carpinteros. Foto: Jens Nober



Ein überdimensionaler, 4,5 m hoher und hell erleuchteter (Motorrad-)Helm aus Holz und Glas erwartet die Besucher:innen in einem der ersten Räume der ständigen Sammlungspräsentation des Museum Folkwang in Essen. Die Installation *Helm/Helmet/Yelmo* (2014) (Abbildung 38) des kubanischen Künstlerkollektivs⁵⁴ Los Carpinteros, bestehend aus einer begehbaren skulpturalen Holzarchitektur, fungiert seit 2014 als Teil des Ausstellungsdashboards der ständigen Sammlungspräsentation. Sie ermöglicht das Zeigen von kleinformatigen Dingen der Sammlung des Museum Folkwang in 188 wabenartigen Vitrinen. Die »unterschiedliche[n] Polyeder, sphärisch gekrümmmt, um die runde Helmform zu erzeugen« (Clewing

54 Das Künstlerkollektiv wurde im Jahr 1992 von Dagoberto Rodríguez Sánchez, Marco Antonio Castillo Valdés und Alexandre Arrechea gegründet. Seit dem Ausstieg von Arrechea im Juni 2003 agierte das vormals aus drei Personen bestehende Kollektiv als Duo weiter. 2018 löste sich auch dieses auf (vgl. Strenger 2019: o. S.).

2015: 9), sind zueinander versetzt von außen und innen einsehbar und ermöglichen dadurch eine dezentrale, unkonventionelle Rezeption.

Helmet/Helmet/Yelmo kann als begehbarer Skulptur, Ausstellungsarchitektur, Installation und Designobjekt beschrieben werden und besitzt keinen ontologisch eindeutigen, sondern eher einen multiplen Status: *Helmet/Helmet/Yelmo* zeigt »etwas«, aber im selben Zuge auch »sich selbst«. Durch die Präsentation der ausgestellten Dinge in verglasten Waben ist keines von ihnen in besonderem Maße exponiert, jedes ist gleichsam Teil des Makrokosmos, was durch die kuppelartige Form der Decke unterstützt wird, die einen (fast) in sich geschlossenen Raum kreiert. Die Installation wird thematisch ergänzt durch weitere großformatige Arbeiten und Sammlungsexponate, die außerhalb der skulpturalen Architektur im umliegenden Raum und an den Wänden positioniert sind. Seit 2014 wechselt der thematische Fokus im Rahmen verschiedener (Sonder-)Ausstellungen, dabei wird immer wieder auf die Bestände der Archäologie-, Weltkunst- und Kunstgewerbe-Sammlung des Museum Folkwang zurückgegriffen.

Die erste Ausstellung in und mit *Helmet/Helmet/Yelmo*, die am 15. November 2014 eröffnete, vereinte Artefakte der drei genannten Sammlungen – Archäologie, Weltkunst und Kunstgewerbe –, die das Künstlerkollektiv auf Einladung des Museum Folkwang »durch einen neuen Ort und eine neue Form der Präsentation« (Los Carpinteros 2014: o. S.) inszenierte. Die Einladung implizierte eine intensive Auseinandersetzung mit den von Karl Ernst Osthaus begonnenen Sammlungen, wie sie seit dem Amtsantritt von Tobias Bezzola als Direktor des Hauses 2013⁵⁵ auch für die Künstler:innen Albert Oehlen, Marc Bauer und Otobong Nkanga ausgesprochen wurde. Seitdem kann die Einladung gegenüber Künstler:innen, sich auf individuelle Weise mit den Beständen und der Sammlung als Gesamtgefüge auseinanderzusetzen, als museale Strategie des Museum Folkwang zum »Aufmischen« (Clewing 2015: 6) der ständigen Sammlungspräsentation definiert werden. Während sich Albert Oehlen kuratorisch den Werken der Sammlung näherte und im Rahmen der Ausstellung *Malerei im Dialog*, die im März 2014 eröffnete, Malereien seiner Sammlung, z.B. von Peter Brüning, Willem de Kooning und Rebecca Warren mit Arbeiten von Anthony Caro und Zdeněk Sýkora aus der Sammlung des Museum Folkwang dialogisch in Kontakt treten ließ, manifestierte Marc Bauer 2014 seine Beschäftigung mit der Geschichte des Museum Folkwang in einer großformatigen Wandmalerei. Otobong Nkanga wählte im Rahmen des Projekts 25/25/25 der Kunststiftung NRW zwei unterschiedliche künstlerische Ausdrucksweisen, die sie in der Ausstellung *Tracing Confessions* 2015 vereinte. Zum einen lud sie Mitarbeiter:innen des Museums ein, sich mit einem Sammlungsding ihrer Wahl fotografieren zu lassen und stellte die Fotografien anschließend aus. Zum anderen entwarf sie ein Plakat, das als

55 Seit dem 01.07.2018 ist Peter Gorschlüter Direktor des Museum Folkwang.

Motiv eines der Werke aus dem Sammlungsdepot zierte und ließ dieses anschließend großflächig im Stadtraum von Essen plakatieren.

Los Carpinteros wählte mit der dreidimensionalen Arbeit *Helm/Helmet/Yelmo*, ähnlich wie Bauer und Nkanga, eine künstlerisch-konzeptionelle Auseinandersetzung mit den Sammlungen des Museum Folkwang. Neben der skulpturalen Architektur wurden sie, wie auch Oehlen, kuratorisch tätig und bestückten die Vitrinen des Helms selbst mit Sammlungsbeständen. In ihren Arbeiten nehmen Los Carpinteros immer wieder auch »formal und motivisch auf konkrete städtebauliche Situationen Bezug« (Lechtreck 2014: 2). Ganz ähnlich gehen sie auch bei dem Entwurf und der Realisierung von *Helm/Helmet/Yelmo* vor: Sie reflektierten und situierter das Wo und Wodurch des Zeigens im Museum Folkwang in seiner historischen und räumlichen Dimension.⁵⁶ Infolge der Beschäftigung mit der Geschichte der Sammlung(en) und der Institution selbst entwarfen sie eine ortsspezifische Arbeit, die sowohl auf vormoderne Zeigepraktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern als auch auf modern-museale Zeigepraktiken des Museums verweist. Durch die entstehenden spezifischen Rahmen werden scheinbar neutrale und naturalisierte moderne Zeigepraktiken – White Cube, allansichtige, rechteckige Glasvitrine und dezenter Bilderrahmen (vgl. Kapitel 4.1.1) – situierend beleuchtet und ein anderer Modus des Zeigens im Sinne des *wunderkammerns* angeboten, der auf netzwerkartigen Strukturen und einem ökologischen Denken basiert.

Das Künstlerkollektiv setzt sich seit den späten 1990er-Jahren immer wieder mit ähnlichen Architekturformen auseinander. Diese fasst Hans-Jürgen Lechtreck wie folgt zusammen: »Es handelt sich um Architekturen, deren Konzeption dazu dient, ein Ordnungssystem durchzusetzen, (Verhaltens-)Regeln einzuüben und aufrechtzuerhalten, Wissen zu behaupten und auszustellen.« (Lechtreck 2014: 2) Auch im Falle von *Helm/Helmet/Yelmo* lässt sich von der Etablierung eines neuen Ordnungssystems sprechen: Einem Ordnungssystem, das die Situiertheit der Räume im Essener Museum Folkwang in seiner historischen Verwobenheit zwischen Sammlungskontexten (Provenienzen), dem Museumsgründer Karl Ernst Osthaus (Etablierung seiner spezifischen Zeigemodi Anfang des 20. Jahrhunderts), westlich-establierten Zeigetraditionen, die an die Institution Museum geknüpft sind (Naturalisierung und Neutralisierung von Rahmen) (vgl. Kapitel 4.1.1) und historischen Zeigemodi frühneuzeitlicher Wunderkammern (Betonung und materiale Präsenz von Rahmen) (vgl. Kapitel 4.1.2) umfasst.

Neben der Funktion als Rahmen für die Bestände der Sammlungen Archäologie, Weltkunst und Kunstgewerbe tritt *Helm/Helmet/Yelmo* als Ausstellungsmobiliar für (Sonder-)Ausstellungen in Korrespondenz mit Dingen anderer privater oder

⁵⁶ Los Carpinteros bestückten nur bei der ersten Ausstellung von *Helm/Helmet/Yelmo* 2014 die Waben mit Artefakten aus der Sammlung Folkwang, seitdem wird die Auswahl vom kuratorischen Team des Museum Folkwang getroffen.

musealer Sammlungen. Anlässlich der Ausstellung *Gediegernes und Kurioses – Los Carpinteros, Ouyang und Lieblingsstücke aus der Sammlung Olbricht* (08.04.–30.10.2016) bestückte z.B. der Sammler Thomas Olbricht die Vitrinen mit ausgewählten Beständen seiner Privatsammlung, die er im *me Collectors Room Berlin – Sammlung Olbricht* von 2010 bis 2020 der Öffentlichkeit zugänglich machte.⁵⁷ Die kleinformatigen Dinge – aus seiner selbsternannten Wunderkammer – wurden mit Gemälden des chinesischen Künstlers Ouyang Chun kombiniert. Im selben Jahr traten im Rahmen der Ausstellung *Helm/Helmet/Yelmo – Gefasste Leere* (09.12.2016–17.09.2017) vor dem Hintergrund des Themas Gefäß, Dinge aus unterschiedlichen zeitlichen, kulturellen und geografischen Kontexten der Sammlung mit Arbeiten aus dem Glasmuseum Henrich im Kunstpalast Düsseldorf innerhalb von *Helm/Helmet/Yelmo* in Kontakt. In der darauffolgenden Ausstellung *Nofretete, Ramses und Osiris. Die Ägyptische Sammlung* (29.09.2017–21.05.2018), die einen breit gefächerten Blick über die künstlerische und kunsthandwerkliche Produktion des alten Ägypten ermöglichte, wurde die umfangreiche Ägyptische Sammlung mittels des Helms in den Fokus genommen. Auch hier wurde erneut das Thema Gefäß aufgegriffen. Die zum Großteil aus dem Kontext der Totenverehrung stammenden Dinge – von den Anfängen der ägyptischen Geschichte, der Reichseinigungszeit (um 3100–3000 v. Chr.), der vorgeschichtlichen Zeit über das Ende der politischen Geschichte (332 v. Chr.) hinaus bis in die römische Zeit – stellen unter anderem Behältnisse für Öle, Salben und Schminke dar, die aus buntem Hartgestein, z.B. Diorit, Brekzie, Gabbro, Serpentinit, Basalt, Kalkstein, Alabaster oder Anhydrit gefertigt sind. Diese belegen laut beschreibendem Ausstellungstext die Osthaussche »Faszination für das Objekt insbesondere seine[r] ästhetische[n] Wirkung«⁵⁸, die seine Sammelintention prägte. Der Ankauf der Dinge erfolgte somit weniger aus einem enzyklopädischen Anspruch heraus, sondern resultierte aus ihrem Affektpotenzial.⁵⁹ Ergänzt wurden die *Varia* innerhalb von *Helm/Helmet/Yelmo* durch historische Fotografien ägypti-

⁵⁷ 2020 wurde der *me Collectors Room Berlin / Stiftung Olbricht* aufgelöst und der Sammler Thomas Olbricht zog mit seiner Sammlung von Berlin in seine Heimatstadt Essen. Ein Großteil der Bestände wurde im Zuge des Umzugs versteigert und dem Museum Folkwang als Leihgabe zur Verfügung gestellt.

⁵⁸ Vgl. hier den beschreibenden Text zur Ausstellung auf der Homepage des Museum Folkwang: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/sammlung/archaeologie-weltkunst-kunstgewerbe/nofretete-ramses-und-osiris.html> (Zugriff: 06.07.2023).

⁵⁹ Vgl. hier den beschreibenden Text zur Ausstellung auf der Homepage des Museum Folkwang: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/sammlung/archaeologie-weltkunst-kunstgewerbe/nofretete-ramses-und-osiris.html> (Zugriff: 06.07.2024).

scher Monamente, großformatige Steinarbeiten, Figuren und Reliefs sowie den im Titel der Ausstellung angekündigten Kopf der *Nofretete*.⁶⁰

Die sog. *Varia* – heterogene, meist kleinformatige Dinge in Sammlungen – entziehen sich oftmals der öffentlichen Sichtbarkeit, da sie in Museumsdepots lagern und aufgrund ihres kleinen Formats, ihrer Fragilität, ihres Unbedeutendseins oder ihres strittigen Status als nicht zeigenswert eingestuft werden (vgl. Griesser-Sternscheg/Sternfeld/Ziaja 2020: 32). Dadurch, dass die *Varia* Teil der musealen Sammlung sind, muss das Museum jedoch einen Umgang mit ihnen finden, wenn es seiner Funktion als sammelnde, bewahrende, forschende und vermittelnde Institution gerecht werden möchte. Durch *Helm/Helmet/Yelmo* wird eben diesen kleinformatigen Dingen der Sammlung eine gesteigerte Aufmerksamkeit zugesprochen. So wurden auch in der Ausstellung *Weltweit sammeln. Archäologie, Weltkunst, Kunstgewerbe* (15.06.–14.10.2018), wie im Rahmen der Ersträsentation 2014, *Varia* aus den drei genannten Sammlungen (Archäologie, Weltkunst und Kunstgewerbe) gezeigt. Ihre Anordnung erfolgte nach Herkunftsland und Erwerbszeitraum, von links nach rechts, gemäß ihrer Erwerbsdaten. Die Betrachter:innen hatten die Möglichkeit, Informationen über die geografischen Räume, aus denen die Dinge in ihrer Gesamtheit stammen, dem Saaltext zu entnehmen – Afrika, Ostasien, Westasien, Europa sowie Amerika. Jedoch wurden die Ordnungskriterien, nach denen sie arrangiert waren, anders als ihr Herkunftskontext nicht offengelegt. Für die Ausstellung *Der Fisch im Schafspelz*, die anlässlich der Eröffnung der neuen Sammlungspräsentation zwischen Juni 2019 und Oktober 2021 im Museum Folkwang zu sehen war, stand das Tier als künstlerisches Sujet im Fokus. Arbeiten aus verschiedenen kulturellen, zeitlichen und disziplinären Kontexten, die Auseinandersetzungen mit Tieren oder Tiergruppen eröffnen, wurden innerhalb von *Helm/Helmet/Yelmo* miteinander arrangiert. Im Rahmen der Ausstellung ... sogar der Fachmann staunt! – *Werke aus der Sammlung Olbricht* (22.10.2021–15.01.2023) wird seit 2021 wiederholt auf die Sammlung Olbricht zurückgegriffen. Olbricht stellte dafür, nach der Auflösung seiner Sammlung, dem Museum Folkwang ein umfassendes Dingkonvolut als Dauerleihgabe zur Verfügung. Auch die Arbeit selbst *Helm/Helmet/Yelmo*, die zwischen 2014 und 2020 als Leihgabe von Los Carpinteros fungierte, wurde 2020 von Olbricht erworben und dem Museum Folkwang als Dauerleihgabe überlassen.

60 Der Kopf der *Nofretete* wurde nicht von Karl Ernst Osthaus angekauft, sondern erst in den 1960er-Jahren erworben. Er stellt heute eines der populärsten Stücke innerhalb der Ägyptischen Sammlung des Museum Folkwang dar.

4.3.1 *Helm/Helmet/Yelmo* als contact zone und Kontinuität des ›Folkwang Impulses‹

Die Arbeit *Helm/Helmet/Yelmo* dient – vor dem Hintergrund dieser kurzen Ausstellungshistorie – nicht nur als Kontaktraum für Dinge aus verschiedenen geografischen und kulturellen Kontexten der Folkwang-Sammlung, sondern korrespondiert immer wieder mit anderen, thematisch unterschiedlich ausgerichteten (Privat-)Sammlungen und kann demnach auf einer übergeordneten Ebene als dynamischer musealer Ort des In-Kontakt-Tretens verschiedener visueller Kulturen verstanden werden. Durch das Zusammenkommen von Dingen aus unterschiedlichen kulturellen, zeitlichen und disziplinären Kontexten (unter anderem Technik, Medizin, Naturwissenschaft, Alltagskultur und Kunst) stellt *Helm/Helmet/Yelmo* eine Art interkulturelle, interzeitliche und interdisziplinäre *contact zone* dar, die das Museum Folkwang in seiner Situiertheit und historischen Verwobenheit mit anderen Sammlungen reflektiert.

Die Idee, museale Räume in diesem spezifischen Sinne zu denken, geht zurück auf James Clifford, der 1997 den von Mary Louise Pratt entwickelten Begriff der *contact zone* (vgl. Pratt 1992: 6–7) auf die museale Sphäre übertrug und Museen als mögliche *contact zones* – als Räume der kulturellen Begegnung – charakterisierte. Dabei bezog er sich hauptsächlich auf die von Mary Louise Pratt betonte soziale Konstitution der *contact zones*:

»I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today. Eventually I will use the term to reconsider the models of community that many of us rely on in teaching and theorizing and that are under challenge today.« (Pratt 1991: 34)

Vor diesem Hintergrund fordert Clifford, Ausstellungen als *contact zone* umzustrukturieren, damit sie als Orte postkolonialer Begegnungen fungieren können.⁶¹ Einseitige museale Narrative von Universalität, Kontinuität und Eurozentrismus sollen, so Clifford, dekonstruiert, offengelegt und von einer demokratisch und kollaborativ gedachten musealen Praxis abgelöst werden: »A contact perspective views all culture-collecting strategies as responses to particular histories of dominance, hierarchy, resistance, and mobilization.« (Clifford 1997: 213)

61 Eva-Maria Troelenberg, Kerstin Schankweiler und Anna Sophia Messner sprechen im Falle von Dingen, die zwischen verschiedenen Kulturen als Scharniere fungieren und dialogische Vernetzung initiieren, von »materialized contact zones« (Troelenberg/Schankweiler/Messner 2021: 5).

Mit dem Ansatz von Homi K. Bhabha kann die sog. *contact zone* des musealen Raums auch als »Dritter Raum« beschrieben werden, als »Raum der Intervention« (Bhabha 2000: 12) und »Artikulationsraum« (Bhabha 2000: 58), in dem die Komplexität kultureller Differenzen manifest und physisch spürbar wird (vgl. Overdick 2019: 53–54). Dabei geht es Bhabha nicht um eine Nivellierung der kulturellen Unterschiede, sondern um einen interkulturellen Dialog, in dem bestehende Differenzen ihre »produktiven Potenziale« (Bhabha 2000: 58) entwickeln können. Dieser Raum wird nicht territorial gedacht. Er befindet sich in einem Status des Dazwischen und vermag vorherrschende Hierarchien aufzulösen: »Dieser dritte Raum deplatziert die Geschichten, die ihn konstituieren und wirft neue Strukturen von Autorität, neue praktische Initiativen auf [...].« (Bhabha 1990: 211)

Der konzeptionelle rote Faden von *Helm/Helmet/Yelmo*, europäische und außer-europäische kulturelle Erzeugnisse der Sammlung des Museum Folkwang neben-einander zu präsentieren, die aus unterschiedlichen historischen Kontexten und Disziplinen stammen, somit eine Art interkulturelle, interzeitliche und interdisziplinäre *contact zone* oder einen ›Dritten Raum‹ zu kreieren, verweist auf den Gründer des Museum Folkwang, Karl Ernst Osthaus. Osthaus erprobte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue innovative Präsentationsweisen, um durch museale Inszenierungen ein Miteinander der Kulturen vorzuführen (vgl. Osthaus Museum Hagen 2012: o. S.). Seine als »Folkwang Impuls«⁶² (Dorsz 2012: 10) beschriebene Sammlungs- und Ausstellungspraktik kennzeichnet jedoch nicht nur das inter- und transkulturelle Nebeneinander, sondern im Speziellen die gemeinsame Präsentation von zeitgenössisch-europäischer und außereuropäischer Kunst, die unterschiedlichen zeitlichen Kontexten entspringt. Dies verdeutlicht die Fotografie von Albert Renger-Patzsch, die einen Blick in einen der Ausstellungsräume des Museum Folkwang in Essen um 1930 gewährt (Abbildung 39).

62 Zum Leben und Werk von Karl Ernst Osthaus vgl. Hesse-Frielinghaus 1971. Zur Folkwang-Idee vgl. Funk-Jones 1984.

Abbildung 39: Museum Folkwang, Blick in den ersten Saal mit Werken von Aristide Maillol, Otto Mueller, Emil Nolde, Giorgio de Chirico und Artefakten aufßereuropäischer Kunst, um 1930. Foto: Albert Renger-Patzsch. © VG Bild-Kunst, Bonn



Mittels der Fotografie werden die visuellen interkulturellen, interzeitlichen und interdisziplinären Korrespondenzen, die Osthaus intendierte, zwischen skulpturalen außereuropäischen Arbeiten und den Gemälden von Aristide Maillol⁶³, Otto Mueller, Emil Nolde und Giorgio de Chirico offenkundig, die aus unterschiedlichen kulturellen, zeitlichen und disziplinären Kontexten stammen. Wobei hier auffällig ist, dass die europäischen Kunstwerke in der Rezeption und Forschungsliteratur oftmals näher benannt werden, die Artefakte aus Afrika, Australien etc. jedoch nur mit dem Sammelbegriff »außereuropäisch« bezeichnet werden. Die Idee »in den Folkwang-Sammlungen die Kunst aller Zeiten und Völker zu versammeln« (Stamm 2010: 155) und nebeneinander zu zeigen, realisiert sich für Osthaus im Jahr 1902 mit der Museumsöffnung des Museum Folkwang Hagen. Dort versammelte er Kunstwerke, naturkundliche Artefakte, kunstgewerbliche Dinge und alles, was als »Beleg einer Weltsprache der Kunst« (Stamm 2010: 155) fungierte und somit der Idee einer erweiterten visuellen Kultur entsprach. Die Dinge sollten zur allgemeinen Bil-

63 Gabriele Genge untersucht in ihrer Publikation *Artefakt – Fetisch – Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne* die Skulpturen Aristide Maillols und ihren Bezug zur Entstehungsgeschichte der Ethnografie. Sie zeigt dabei auf, wie weitgehend sein Werk – zwischen Artefakt, Fetisch und Denkmal changierend – im Kontext des modernen ästhetischen Diskurses um das Fremde in Frankreich und Deutschland zu verorten ist (vgl. Genge 2009).

dung dienen, gleichzeitig auch in ihrer Formgebung die künstlerische und ästhetische Praxis der Gegenwart formalästhetisch inspirieren.⁶⁴ Mit seinen progressiven Sammlungs- und Inszenierungspraktiken prägte Osthause nicht nur das Museum Folkwang in Hagen, sondern auch das 1922 durch den Folkwang-Museums-Verein angesiedelte Museum Folkwang in Essen. Die Zusammenschau von Werken unter anderem antiker und nicht-europäischer Kulturen mit Gemälden und Skulpturen der europäischen Avantgarde ist für das Museum Folkwang somit von Anfang an konstituierend und kulminiert in dem Begriff des »Folkwang Impulses« (Dorsz 2012: 10). Dadurch, dass die Installation *Helm/Helmet/Yelmo* die Ausstellungspraxis von Osthause aufgreift und nach ihrer zeitgenössischen Funktion befragt – indem sie zum einen außereuropäische Dinge der Folkwang-Sammlung zeigt, zum anderen aber auch sich selbst als zeitgenössische skulptural-architektonische Intervention im Raum exponiert – ist sie als Kontinuität des ›Folkwang Impulses‹ zu verstehen.

Durch diesen Verweis und das bewusste Anknüpfen an die Geschichte des spezifischen Zeigens im Museum Folkwang entsteht ein konnektives Moment in Bezug auf modern-museale Zeigepraktiken, die eng an die Person Osthause geknüpft sind. In dieser Lesart erscheint *Helm/Helmet/Yelmo* auf affirmative Weise dem Museum zur eigenen Selbstreflexion zu verhelfen und in seinem Status als variabel bespielbarer Setzkasten, gegenwärtigen musealen Bedürfnissen zu entsprechen, möglichst flexibel und in einem eng getakteten zeitlichen Turnus neue Ausstellungen zu initiieren, um so der schnelllebigen Event- und Aufmerksamkeitsökonomie des expeditorischen Bereichs gerecht zu werden, ebenso wie seiner institutionellen Verantwortung in Bezug auf das eigene Wissen-Macht-Dispositiv⁶⁵.

Während einerseits an die musealen Traditionen, hier im spezifischen Fall an die Zeigepraktiken des Museum Folkwang und seinen Gründer Osthause angeknüpft wird und auf einer übergeordneten Ebene auch die Sammlungs- und Aneignungspraktiken von modern-musealen Museen aufgegriffen werden, worauf in Kapitel 4.3.2 näher eingegangen wird, gibt es andererseits auch diskonnektive Momente, in denen sich *Helm/Helmet/Yelmo* von tradierten Zeigeweisen des modernen Museums löst und viel eher auf vormoderne Zeigepraktiken von Wunderkammern rekurriert, was in den folgenden Unterkapiteln thematisiert wird.

64 Vgl. Einleitungstext zum Langzeitprojekt *Weltweit sammeln* auf der Homepage des Museum Folkwang: <https://www.museum-folkwang.de/tr/mobile-version-new/sammlungen/archaeologie-weltkunst-kunstgewerbe/weltweit-sammeln/einleitung-weltweit-sammeln.html> (Zugriff: 03.07.2020).

65 In Anknüpfung an Michel Foucault und seine Beschäftigung mit dem Verhältnis von Wissen und Macht vor allem in den 1970er-Jahren kann das Museum als Institution mit seinen spezifischen Strukturen als »Wissens-Macht-Dispositiv« beschrieben werden, insofern, als dass das Museum »ein Wissen vermittelt, das nicht von den komplexen Macht- und damit Unterordnungsverhältnissen zu lösen ist, die von den institutionalisierten Diskursen produziert und reproduziert werden« (Marchart 2005: 35).

4.3.2 Modern-museale Zeigepraktiken – Der Helm als Symbol kolonialer Aneignungskontexte

Betrachtet man die ikonografische und formalästhetische Ebene von *Helm/Helmet/Yelmo* – die Form des (Motorrad-)Helms – so wird jenseits vormoderner Zeigepraktiken von Wunderkammern auch auf das moderne Museum als Ort von Macht(-demonstrationen) rekurriert. Im Kontext der *architecture parlante*⁶⁶, einer Architektur, die symbolhaft und visuell-kommunikativ auf ihren eigenen Nutzen verweist, greift die Kontur des Helms einerseits die schutzgebende Funktion der Institution des Museums auf, die ebenso wie ein Helm den Kopf des Motorradfahrers oder der Motorradfahrerin schützt, die Sammlungsdinge vor Zerstörung, Verlust und Vergessenheit bewahrt. Andererseits ließe sich die Symbolik des Helms vor dem Hintergrund der historischen Sammeltätigkeit von Karl Ernst Osthause und ihrem zeitlichen Zusammenfallen mit der deutschen Kolonialgeschichte in Afrika von 1891 bis 1919 auf die repräsentative Funktion von Uniformen beziehen, zu denen oftmals eine Kopfbedeckung gehört, im militärischen Bereich überwiegend die Form des Helms (Pickelhaube, Adrian-Helm, Brodie-Helm, PASGT-Helm usw.). Folgt man dieser Kohärenz, so stellt der Helm die Frage nach der teilweise ungeklärten Provenienz von Dingen in europäischen Sammlungen – auch der Folkwang-Sammlungen. Denn es ist wahrscheinlich, dass die oftmals auf gewaltsamen Wegen durchgeführte »Akkumulation wertvoller Objekte aus der Fremde« (Savoy 2018: 38) im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts auch die außereuropäischen Dinge der Sammlung Karl Ernst Osthause mit konstituierte. So müssen die außereuropäischen Bestände der Folkwang-Sammlung auch mit dem Kontext der Sammelmethoden von *ethnographica* durch deutsche Museen in der Zeit von 1884 bis 1914 in Verbindung gebracht werden, deren Beschaffungswege Sheila Heidt wie folgt unterteilt: Erstens wurden sie von privaten Sammler:innen angekauft, zweitens über Handelshäuser und Kunsthändler:innen erworben und drittens gelangten sie durch Afrika-Expeditionen und deren Eingänge (z.B. durch Leo Frobenius und Max Buchner) in die europäischen Sammlungen.⁶⁷ Somit fußt der Ursprung vieler Museumssammlungen – vor allem ethnologischer Art – auf den in Afrika vollzogenen Enteignungen kultureller Artefakte und sind demnach eng mit dem Gewaltdispositiv des modernen Kolonialismus verbunden (vgl. Heidt,

66 Der ursprünglich mit Claude Nicolas Ledoux assoziierte Begriff *architecture parlante* bezeichnet eine Architektur, die ihre eigene Funktion oder Identität durch ihre äußere Form andeutet und durch ihr Erscheinungsbild kommuniziert (vgl. u.a. Hollmann 2020: 18–25; Vonseelen 2012).

67 Vgl. den Vortragstext von Sheila Heidt (2013) *Afrikanische Objekte aus kolonialen Kontexten Appropriationsstrategien, Diskurse und rechtliche Aspekte* im Rahmen der Veranstaltung *Weltweit >sammeln. Und dann?* am 08.11.2018 im Museum Folkwang (vgl. Heidt, zit.n. Laukötter 2013: 240).

zit.n. Laukötter 2013: 12), was spätestens mit der medial präsenten Restitutionsdebatte um die Benin-Bronzen ins gesellschaftliche Bewusstsein gelangte (vgl. u.a. Hicks 2020; Penny 2019). Durch den Helm als Symbol für militärische und koloniale Gewaltnarritive und das Zeigen eben jener Artefakte aus den Archäologie-, Weltkunst- und Kunstgewerbe-Sammlungen des Museum Folkwang, deren Provenienz teilweise ungeklärt und möglicherweise von gewalt samen Aneignungsprozessen geprägt ist, verfügt *Helm/Helmet/Yelmo* über einen institutionsreflektierenden Impetus. Dabei wird zudem der Grundkonflikt der aktuellen Restitutionsdebatte und die mit ihr einhergehenden Diskurse um die Aufgaben (europäischer) Museen aufgegriffen, die sich im Spannungsfeld von Aneignung und Bewahrung bewegen, mit denen sich auch das Museum Folkwang auseinandersetzt.

Seit 2019 ist dem Bereich der Provenienzforschung im Museum Folkwang erstmals unter dem Titel *Sammlungsgeschichten* ein eigener Ausstellungsraum gewidmet, in dem die Strategien der Herkunfts forschung offengelegt und kuratorisch vermittelt werden. Darüber hinaus werden an vielen Werken in den Räumen der Sammlungspräsentation sog. *Provenienzketten* angebracht, die den aktuellen Stand der Herkunfts forschung des jeweiligen Kunstwerks anzeigen. Damit reiht sich das Museum Folkwang in eine Bewegung musealer Selbstbefragung ein, die parallel zur Restitutionsdebatte ›sensible Sammlungen‹ (vgl. Berner/Hoffmann/Lange 2011) in den Blick nimmt. Auf einer übergeordneten Ebene verweist die Lesart des Helms – in seiner militärischen Bedeutung im Zusammenhang musealer Kontexte – somit auf die Provenienzforschung von Raubkunstkontexten und der damit zusammenhängenden Restitutionsdebatte, über die in europäischen Kulturinstitutionen gegenwärtig rege diskutiert wird (vgl. Bodenstein 2020: o. S.). Der alltägliche Gegenstand des (Motorrad-)Helms lässt sich demzufolge in seiner Mehrdeutigkeit im Sinne einer ironischen Geste, gleichwohl auch als politischer Kommentar deuten, was auf viele Arbeiten des Künstlerkollektivs zutrifft (vgl. Steiner 2010: 288).⁶⁸

4.3.3 Vormoderne Zeigepraktiken – Re-Aktualisierung des Kabinett schranks

Die Arbeit *Helm/Helmet/Yelmo* greift nicht nur die spezifischen Zeigepraktiken von Karl Ernst Osthaus auf, die mit der Geschichte des Museum Folkwang eng verknüpft sind, sondern verweist gleichwohl durch die Möglichkeit der assoziativen Rezeption der Dinge, die der begehbar Helm ermöglicht, auf Zeigepraktiken der frühneuzeitlichen Sammlungsräume, in denen *artificialia*, *naturalia*, *scientificia*, *curiosita* und *exotica* räumlich miteinander in Kontakt traten. Dieser Bezug ist nicht nur materiell, re-

68 Immer wieder lassen sich Los Carpinteros von alltäglichen Dingen wie Betten, Fahrradhelmen, Uhren, Stereoanlagen usw. inspirieren: »Such elements are transformed by the artists' imagination, in turn of provoking reconsideration of the nature and function of the objects themselves.« (Steiner 2010: 288)

zeptionsästhetisch, strukturell und ideell werkimmanent begründbar, sondern wird auch durch das Museum selbst in die Traditionslinie der historischen Wunderkammern gestellt. In der Beschreibung zur Ausstellung ... *sogar der Fachmann staunt! – Werke aus der Sammlung Olbricht* (2022) wird dieser Zusammenhang formuliert und wie folgt begründet:

»Im Zuge der Digitalisierung und Globalisierung unserer Lebenswelt erleben wir heute erneut einen immensen Zuwachs an Informationen und Bildern, die sich ganz unterschiedlichen Wissenstraditionen, künstlerischen Techniken und gesellschaftlichen Vorstellungen verdanken. Als ein Modell für einen offenen und spielerischen Umgang mit diesem ›Weltwissen‹ besitzt das Prinzip der Kunst- und Wunderkammer daher erneut große Aktualität [...]. Die Installation *Helm/Helmet/Yelmo* befördert diese Einladung auf besondere Weise: Die Struktur des Helms gibt keine Leserichtungen oder Kontexte vor.«⁶⁹

Die Beschreibung gibt zum einen Aufschluss über die Potenziale der Zeigepraktiken, die sich in frühneuzeitlichen Wunderkammern materialisierten, nämlich sog. ›Weltwissen‹ greifbar und darstellbar zu machen. Zum anderen wird der Bogen in die Gegenwart gespannt und die Wunderkammern als ›Modell‹ für unseren heutigen Umgang mit Bildern und Informationen – die sich durch die tiefgreifenden globalen Veränderungen simultanisieren und pluralisieren – vorgeschlagen. Dieses ›Modell‹ wird in *Helm/Helmet/Yelmo* ästhetisch erprobt. Der spielerische Umgang und die assoziative Rezeption der gezeigten Dinge (Inhalt) wird durch die Struktur (Form) der skulpturalen Architektur des begehbarer Helms ermöglicht. Der Bezug von *Helm/Helmet/Yelmo* zu frühneuzeitlichen Wunderkammern ist dabei auf unterschiedlichen Ebenen zu beobachten: materiell, rezeptionsästhetisch, strukturell und ideell, was in den folgenden Unterkapiteln thematisiert wird. Ikonografisch und formalästhetisch werden durch die signifikante Gestalt des Helms ›andere‹ Bilder aufgerufen, die viel eher an das Museum als Institution und an zwei seiner traditionellen Kernaufgaben anknüpfen: das Sammeln und Bewahren.

Materieller Bezug | Holz und Licht

Durch die Kombination aus Holz und Glas rekurriert *Helm/Helmet/Yelmo* materiell auf die oft aufwendig verzierten und intarsierten Kabinettsschränke mit verglaster Front, die in frühneuzeitlichen Wunderkammern zu finden waren. Die sich im Zuge des 18. Jahrhunderts von aufwendig gestalteten Sammlungsmöbeln zu gläsernen Gehäusen mit einer immer reduzierteren Formensprache entwickelnden

⁶⁹ Vgl. den beschreibenden Text zur Ausstellung ... *sogar der Fachmann staunt! – Werke aus der Sammlung Olbricht* (2022) auf der Homepage des Museum Folkwang: <https://www.museum-folkwang.de/de/ausstellung/sogar-der-fachmann-staunt> (Zugriff: 15.06.2024).

Schränke sind, wie in Kapitel 4.1.2 gezeigt, als Inbegriff vormoderner Zeigepraktiken aufzufassen. *Helm/Helmet/Yelmo* kann durch die Fusion von Holz und Glas und die materiale Präsenz im Raum – denn der Rahmen tritt nicht wie bei modern-musealen Zeigemodi quasi-neutral hinter den Dingen und Kunstwerken zurück (vgl. Kapitel 4.1.1) – als zeitgenössische Übersetzung frühneuzeitlicher hölzerner Kabinettschränke mit ihrer aufgefächerten Struktur im Innern beschrieben werden (vgl. Spenlé 2011). Dafür spricht auch die Lichtinszenierung, die Ähnlichkeiten mit der Lichtsituation frühneuzeitlicher Wunderkammern aufweist und ebenfalls als materieller Verweis auf eben diese interpretiert werden kann. Die sich in kleinen Räumen befindenden Sammlungen waren oftmals nur spärlich mit Fenstern ausgestattet und besaßen dadurch wenig Bezug zur Außenwelt. Das Licht im Falle von *Helm/Helmet/Yelmo* vermittelt zudem durch die Höhe des Helms eine sakrale Wirkung im ansonsten abgedunkelten Raum. Der Helm scheint dadurch förmlich aus sich heraus zu leuchten, was eine mystische und enigmatische Wirkung hervorruft, die auf das paradigmatische Motiv des Wundersamen der frühneuzeitlichen Sammlungen rekurriert (vgl. u.a. Daston/Park 2002; Daston 1991).

Rezeptionsästhetischer Bezug | Räumliche Intimität und polyfokales Sehen

Trotz der Höhe des Helms vermag er in seinem Inneren den Besuchenden ein Gefühl von Intimität zu vermitteln, ganz ähnlich der räumlichen Situation von Wunderkammern, wie sie beispielsweise der Kupferstich des *Museum Wormianum* (1655) der Kopenhagener Kammer des Ole Worm wiedergibt (Abbildung 40). Imaginiert man diese räumliche Situation, so waren die Betrachtenden in einem wenige Quadratmeter großen Raum von an den Wänden und der Decke positionierten Dingen umgeben, wodurch ein fast immersiver Charakter entstand. Ähnlich wie die Anordnung der *naturalia* im *Museum Wormianum* sind auch in *Helm/Helmet/Yelmo* die Dinge in verschiedenen Höhen positioniert und bedingen ungewöhnliche Bewegungs- und Körperpraktiken der Rezeption, die an der räumlichen Situation des Helminneren orientiert sind. Die Dinge, die entgegen tradierter musealer Zeigepraktiken nicht nur auf Augenhöhe in den Waben zu finden sind, sondern auch in Bodennähe und in Reichweite der Helmdecke, erfordern einen verstärkten Körpereinsatz, etwa das Hocken oder Strecken. Dieser notwendige Körper- und Bewegungseinsatz stellt einen Bezug zu vormodernen Zeigepraktiken her, wie anhand des *Museum Wormianum* offenkundig wird.

*Abbildung 40: Frontispiz von Ole Worms »Museum Wormianum«, 1655.
Kupferstich von G. Wingendorp. © The Trustees of the British Museum*



Die kleinplastischen *Varia*, die in einer jeweils für sie vorgesehenen verglasten Wabe ausgestellt werden, lassen eine fokussierte Betrachtung jedes Dings als Singularität zu. Jedoch stellen sich durch die räumliche Nähe fast automatisch Korrespondenzen zu umliegenden Waben und Ausstellungsstücken her, die jedoch nicht kuratorisch geleitet, sondern individuell und assoziativ funktionieren. Die Anordnung folgt also einer nicht linearen Systematik und keiner vorgegebenen Dramaturgie. Dadurch entwickeln sich überraschende Ähnlichkeiten, Kontraste, historische Parallelen und Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede von Techniken oder Materialien. Die Dinge im *Helmet/Yelmo* fungieren somit auf den ersten Blick als Schaustücke, weniger als Nutzgegenstände, da sie für die Besuchenden nicht aus den Waben herausnehmbar sind. Obwohl die Dinge in ihren jeweiligen Waben verbleiben, wird angesichts der räumlichen Intimität des Helms eine forschende, nahezu mikroskopisch-sezierende Interaktion zwischen Betrachter:in und Ding ermöglicht. Aus dieser geht der Eindruck hervor, man könne die Dinge aus den Vitrinen drehend und wendend untersuchen, ganz im Sinne des forschenden Gedankens, der auch frühneuzeitlichen Wunderkammern zugrunde lag (vgl. u.a. Findlen 1994). Während dort die Ausstellungsstücke auch als Wissens-Dinge⁷⁰ zu forschenden Zwecken aus den Schränken herausnehmbar und bewegbar waren, sind sie in

70 Vgl. in diesem Kontext auch den Begriff des epistemischen Dings von Hans-Jörg Rheinberger (vgl. Rheinberger 2015).

modernen Museen meist stillgestellt und der haptischen Rezeption entzogen.⁷¹ Die intime Atmosphäre, in der die Betrachter:innen und das Ding innerhalb des Helms in Kontakt treten, konterkariert in gewisser Weise diese Stillstellung. Durch die Intimität zu den gezeigten Sammlungsstücken bekommt nicht nur das Ding an sich einen neuen Stellenwert, sondern auch die Beziehung zwischen Betrachter:in und den gezeigten Sammlungsstücken. Hans-Jürgen Lechtreck kritisiert in diesem Kontext den Begriff des Objekts, da er eng verknüpft sei mit der »Annahme einer stabilen Subjekt-Objekt-Beziehung« (Lechtreck 2014: 6), wie sie in der westlichen Moderne prägend war. Diese stabile Subjekt-Objekt-Beziehung werde, so Lechtreck, durch die Nähe zu den Dingen und der Tatsache, dass sich die Betrachtenden »sowohl vor als auch in der Vitrine« (Lechtreck 2014: 6) befinden, relativiert: Denn durch die umschließende Helmform ist es für die Besuchenden einerseits möglich, in den Helm zu treten und von den einzelnen Vitrinen in ihrer Gesamtheit umschlossen zu sein, andererseits lassen sich die verglasten Waben auch von einem Standpunkt außerhalb des Helms betrachten. Das moderne Museum konstituierende Verhältnis von Subjekt und Objekt wird somit innerhalb des Helms dekonstruiert und bietet so eine neue Art des Zeigens, Sehens und Situierens an, was auch durch die Materialität des Glases bedingt wird. Denn die gläsernen Wände bilden nicht nur die innere, sondern auch die äußere Begrenzung des Helms. Betrachtende können somit aus einer doppelten Blickperspektive entweder in den Helm oder aus dem Helm hinaus schauen. Durch diese Doppelwandigkeit ist die Helmoberfläche ähnlich wie eine Membran strukturiert. Durch die Spiegelung des Glases und die Reflexion, die auch das Innere des Helms (also das blickende Selbst) wiedergibt, entsteht eine dritte Wahrnehmungsebene: Die Rezeption von ausgestelltem Ding, Außenraum und Helminnern simultanisiert sich. So entsteht der Eindruck, es gebe nicht nur ein Vor-den-Kulissen, sondern auch ein Hinter-den-Kulissen.⁷²

71 Diesem Umstand wird mit partizipativen und interaktiven musealen Programmen und Strategien zunehmend begegnet (vgl. u.a. Gesser/Gorgus/Jannelli 2020; Gesser 2012). Zum Kurationieren als antirassistische Praxis vgl. Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld 2017 und Bayer/Terkessidis 2017.

72 Das Offenlegen von institutionell Verborgenem passt gut mit dem musealen Trend zusammen, Leinwandrückseiten im Rahmen von Ausstellungen zu zeigen, da die Rückseite von Leinwänden oftmals viel über die Besitz- und Ausstellungsgeschichte eines Kunstwerks verrät und gerade museale Institutionen zunehmend ihre eigenen Sammlungen und die Provenienzen der Sammlungsbestände insbesondere in Bezug auf das Thema Raubkunst befragen. Dies lässt sich als eine Geste der institutionellen Transparenz auffassen. Beispiele sind unter anderem die Sonderpräsentation *Vice Versa. Kehrseiten der Malerei* (2015), die im Sammlungsbereich der Alten Meister des Städels Museums Gemälde aus dem 14. bis 18. Jahrhundert und ihre Hinteransichten präsentierte, und die Ausstellung *Parcours: Die Rücken der Bilder* (15.10.2004–17.04.2005) in der Hamburger Kunsthalle, die eine ähnliche Strategie verfolgte.

Diese Pluralisierung des Blicks produziert gleichermaßen auch eine Dynamisierung des Blicks, die durch das vergleichende Sehen hervorgerufen wird. Durch die architektonischen Bedingungen von *Helm/Helmet/Yelmo* und die räumliche Nähe der Waben zueinander stellt sich diese Pluralisierung und Dynamisierung zwangsläufig ein, denn der Blick mäandert von einer Wabe zur nächsten. Die Methodik des vergleichenden Sehens, die sich seit dem 19. Jahrhundert – besonders durch stilhistorische Vergleiche und die Entwicklung neuer Medien – als kunsthistorische Praxis herausbildete, hat sich auch fernab des kunsthistorischen Felds als »feststehende Formel und topischer Bezugspunkt (populär)wissenschaftlicher und künstlerischer Praktiken« (Bader 2010: 19) etabliert.⁷³ Das vergleichende Sehen ist jedoch eng mit der kunsthistorischen Methodik des paarweisen Vergleichs verknüpft, die sich in der Technik der Dia-Doppelproduktion und der Systematik von Heinrich Wölfflin, Kunstformen von Renaissance und Barock gegenüberzustellen, manifestierte. Der multiperspektivisch aufgebaute Helm befördert ein vergleichendes Sehen, er bietet aber ähnlich wie die komplexen Raumarrangements der historischen Wunderkammern nicht nur paarweise Vergleiche, sondern eine Fülle an Korrespondenzen an. Ein polyfokaler Vergleich, der ein »Netz des assoziativen und grenzüberschreitenden visuellen Austausches« (Bredekamp 2007: 124) und eine »spielerische[] Bricolage« (Bader 2010: 37) ermöglicht. Es ist nicht mehr die kunsthistorisch etablierte Methode des paarweisen Vergleichs, die hier aktiviert wird, sondern es wird ein polyfokales Netzwerk aus multiplen Assoziationen eröffnet, in dem sich vielgestaltige bildliche »Prozesse der Emergenz« (Grave 2022: 82; vgl. auch Greve/Schnabel 2011) entfalten. Denn, »[w]enn unser Blick durch ein Bild schweift, vollziehen sich Emergenzen von Differenzierungen und Relationen, auf deren Grundlage erst die Identifikation von Motiven und Bedeutungen möglich wird, die ihrerseits ebenfalls reversibel und wandelbar sind« (Grave 2022: 82). Durch die Vielzahl an Bildern in *Helm/Helmet/Yelmo* potenzieren sich auch die visuellen Emergenzen.

⁷³ Angelika Epple und Walter Erhart verweisen in ihrer Einführung des Sammelbands *Practices of Comparing – Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice* (2020) auf die postkoloniale Forschung, die Kritik an der historischen Verwendung des Vergleichs als quasi-neutrales Instrument westlicher Hegemonie und Herrschaft in Frage gestellt hat und das Vergleichen auch als primär eurozentrisches Phänomen auffasst. Durch den direkten Vergleich und das Herausstellen der Unterschiede in dichotomer Weise wird ein *Othering* von Personen oder Kollektiven produziert, wodurch das ›Andere‹ erst imaginierbar wird. Epple und Erhart plädieren daher dafür, den Fokus nicht auf den Vergleich selbst zu legen, sondern vielmehr auf die Praktiken des Vergleichens, um ein besseres Verständnis für die Entstehung von Unterschieden, aber auch von Ähnlichkeiten zu bekommen. Zudem fassen sie das Vergleichen als eine relationale Praktik auf, die sich auch verbindend und konnektiv denken lässt und nicht nur Unterschiede akzentuiert (vgl. Epple/Erhart 2020: 16–21). Entsprechender Fokusierung folgt auch dieses Buch.

Struktureller Bezug | wunderkammernde Vernetzungen: Wabe – Biene – →Bien-/Helm – Kopf – Gehirn

Die Waben haben jenseits der Möglichkeit zur Intimität – als gläsern-hölzerne Ge häuse – eine dehierarchisierende Funktion: Keines der Dinge wird durch sie besonders exponiert, gleichwohl geht von ihnen auch ein normierender Charakter aus, einer Synopse ähnlich, der nur das Zeigen von Dingen gewisser Dimensionen zu lässt und damit größere Sammlungsgegenstände von der Präsentation ausschließt (Abbildungen 41 und 42).

Abbildungen 41 und 42: Los Carpinteros, »Helm/Helmet/Yelmo«, 2014. Installationsansicht: Museum Folkwang. © Los Carpinteros. Foto: Jens Nober



Die sechseckige Wabenform ruft durch ihre rasterähnliche Struktur jenseits ihrer Größe auch die Assoziation an Bienen hervor. Die Form der einzelnen Vitrinen in *Helm/Helmet/Yelmo* weist damit sowohl auf die Wabe als Geburts- und Lebensraum des Bienenvolks als auch auf die Produktionsstätte von Honig hin. In der Arbeit wird neben der Vitrinenform vor allem durch das orange-gelbe, honigfarbene Licht, in das der Helm gehüllt ist, der Bezug zur Biene und zum »hochwertige[n] Nahrungsmittel Honig« (Abend 2020: 5) und seiner »beeindruckenden Kulturgeschichte« (Abend 2020: 5) hergestellt: »Bereits seit der Steinzeit wurde die süße Kostbarkeit von Menschen verzehrt, wie es Höhlenmalereien um 3000 v. Chr. bekunden. In vielen Kulturen ist das ›flüssige Gold‹ symbolisch aufgeladen und steht unter anderem für Unsterblichkeit, Reichtum und Fülle und wurde Gottheiten und Fruchtbarkeitsgeistern als Speise dargeboten.« (Abend 2020: 5; vgl. Cooper 1986, 81–82) Sandra Abend zufolge lässt sich das Motiv des Honigs in Zusammenhang mit den rituellen und spirituellen Kontexten der ausgestellten Dinge bringen, die vor allem für religiöse Rituale oder Zeremonien angefertigt wurden. Darüber hinaus verweist die Symbolik der Wabe auch auf die spezifische Gesellschaftsformation der Biene. Das Bienenvolk, das sich aus Einzelorganismen in arbeitsteiliger Organisation zusam-

mensetzt, kann im Kollektiv auch als Superorganismus »Bien« (Wichmann 2018: 70) – als Tier mit vielen Körpern – gedacht werden.

Durch die netzwerkartig strukturierte Entität von ›Bien‹ werden ökologische Prozesse, zum einen die Transformation von Blütenstaub zu Honig, zum anderen aber auch das Denken und Wissen im und mit dem Kollektiv, aufgerufen. Kollektivitäten »sind in ihrer Dimension Zusammenhänge wiederholter Interaktion zwischen Akteuren und Entitäten verschiedensten Typs, wobei unter Interaktion ganz allgemein bloß das Eintreten in gemeinsame, mehrere Akteure bzw. Entitäten einbegreifende Prozesse zu verstehen ist« (Falb 2015: 21), was sie mit den Grundannahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und den damit einhergehenden Handlungspotenzialen von Tieren bzw. tierlicher *agency* assoziiert (vgl. Wirth/Laue/Kurth/Dornenzweig/Bossert/Balgar 2015).

Abbildung 43: Yaron Steinberg, »The Brain City Project«, 2011. © Yaron Steinberg. Foto: Jannik Hammes



Auch die Deutung des Helms als Schutzvorrichtung für den Kopf, respektive für das Gehirn, als »Schaltzentrale, Supercomputer [und] Ich-Behausung« (Adam/Hauptmeier/Haynes/Pleiger 2022: 9) knüpft an das Bild des interkonnektiven⁷⁴ Netzwerks an, was sich im Vergleich zu der Arbeit *The Brain City Project* (2011) (Abbildung 43) von Yaron Steinberg auf emphatische Weise zeigt. *The Brain City Project* besteht ähnlich wie *Helm/Helmet/Yelmo* aus einem architektonischen Gebilde, das

74 Interkonnektivität konturiert in diesem Kontext die vielgestaltigen Verknüpfungen und Vernetzungen der Dinge untereinander.

aus vielen ähnlich großen Einheiten strukturiert wird. Im Falle von Steinbergs Arbeit sind es unzählige kleine Schachteln, die sich zur Form eines Kopfs formieren, worauf auch der Titel der Arbeit Bezug nimmt. Ähnlich wie bei *Helm/Helmet/Yelmo* ist *The Brain City Project* von innen und außen gestaltet und einsehbar, jedoch nicht begehbar, da der Kopf über dem Boden schwebt. Steinbergs Arbeit besitzt ebenfalls eine spezielle Lichtführung. Der Ursprung des Lichts ist eine kleine Schirmlampe, die in der Mitte des Innenraums angebracht ist und ihn spärlich beleuchtet, ähnlich der Lichtsituation eines Keller- oder Lagerraums. Betrachtet man den ›Kopf‹ von außen, so entsteht, ebenso wie bei *Helm/Helmet/Yelmo*, der Eindruck, der ›Kopf‹ würde aus sich heraus leuchten. Das Licht versucht, durch die Schlitze zwischen den Schachteln zu dringen, und kreiert eine geheimnisvolle Atmosphäre. Auf der Längsachse des Kopfs im Innenraum ist eine Modelleisenbahnschiene angebracht, die einen kleinen Zug in kreisenden Bewegungen von Schachtel zu Schachtel fahren lässt. Dieses Setting, als Imagination der Funktionsweisen des menschlichen Gehirns, greift der Katalogtext zur Ausstellung *Das Gehirn. In Kunst & Wissenschaft* (28.01.–26.06.2022) in der Bundeskunsthalle folgendermaßen auf:

»Yaron Steinberg vergleicht sein Gehirn mit einer heimelig beleuchteten Stadt, durch die eine Modelleisenbahn als ›Botenstoff‹ von Haus zu Haus – oder Schachtel zu Schachtel – fährt. So oder ähnlich stellen wir uns manchmal vor, dass es in unserem Kopf aussehen könnte. Vor allem, wenn wir verzweifelt nach etwas suchen, das wir vergessen haben: Wo in unserem Kopf können wir finden, was wir einmal wussten?« (Adam/Hauptmeier/Haynes/Pleiger 2022: 28)

Das hier formulierte Anliegen Steinbergs, die Komplexität und Eigenschaften des Gehirns in seiner Arbeit erfahrbar zu machen sowie seinen individuellen Vorstellungen eine Gestalt zu geben, wird beim Blick in und auf den ›Kopf‹ offenkundig. Vor allem durch die sich scheinbar selbst bewegende Modelleisenbahn wird deutlich, dass die Prozesse im Gehirn⁷⁵ keiner federführenden Instanz folgen, sondern viel eher wie der Superorganismus ›Bien‹ funktionieren:

»Das Gehirn organisiert sich selber, wie ein Schwarm – wie von Geisterhand geordnet, fügt sich alles zusammen. Dazu passt auch das Bild des Gehirns als ein Netzwerk. Das Netzwerk hebt hervor, dass unser Denken nicht logisch, sondern eher assoziativ ist. ›Sonne – Hitze – Schwimmbad – Eis‹ ist so eine Assoziationskette, eine Reise durch das Netz der gedanklichen Zusammenhänge.« (Adam/Hauptmeier/Haynes/Pleiger 2022: 104)

75 Das Motiv des Gehirns verweist ebenfalls auf die Assoziationskette ›Gehirn – Erinnerung – Gedächtniskultur – kollektives Gedächtnis. Zum kollektiven Gedächtnis vgl. u.a. Erll 2011, Erll 2005 und Erll 2004.

Das Denken in und mit netzwerkartigen Strukturen, als Merkmal der künstlerischen Praxis des *wunderkammer*, wurde bereits in Kapitel 3 eingehend untersucht und findet in *Helm/Helmet/Yelmo* durch das Waben-Motiv und die damit verbundene schwarmintelligente Lebensform der Biene bzw. ›Bien‹ sowie die ikonische Form des Helms als schützende Vorrichtung für den menschlichen Kopf und der hierdurch assoziierten Schaltzentrale und Ordnungssystematik des Gehirns eine Entsprechung. Mittels der assoziativen Vernetzungen Wabe – Biene – ›Bien‹ und Helm – Kopf – Gehirn entsteht ein reziprokes Verweisgeflecht, das sich mit *Mise en abyme*⁷⁶ begrifflich konkretisieren lässt. Die bildliche Spiegelung der Makro- in der Mikrostruktur, auf die der Begriff *Mise en abyme* als »Einlagerungs- und Spiegelungsfigur« (Gauger 2019: 7) hindeutet, eröffnet weitere Referenzketten von *Helm/Helmet/Yelmo*, etwa die von: Museumsarchitektur – Ausstellungsraum – Helm als raumschaffender Architektur – vitrinenartiges Gehäuse. So ergibt sich eine räumliche Verweisstruktur ähnlich jener, die in historischen Wunderkammern zu finden waren.

Ideeller Bezug | ›von allem etwas‹ – Die Sammlung Olbricht in und mit *Helm/Helmet/Yelmo*

Einen weiteren Bezug zu den spezifischen Zeigepraktiken historischer Wunderkammern stellt die Ausstellung *Gediegene und Kurioses – Los Carpinteros, Ouyang und Lieblingsstücke aus der Sammlung Olbricht* (2016) dar, die prototypisch eine Wunderkammer vor Augen führen sollte, indem sie das kuratorische Konzept des »Eklektizismus« (Olbricht 2016: 18) in und mit *Helm/Helmet/Yelmo* ausstellte. Mit dem Zeigen der Sammlung Olbricht – nach Selbstaussage einer der umfangreichsten Privatsammlungen Europas –, der das Sammelziel zugrunde lag, mit Dingen aus dem frühen 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart die Besucher:innen in Staunen zu versetzen, wird die Privatsammlung explizit als Wunderkammer inszeniert und in die Tradition der frühneuzeitlichen von Heterogenität geprägten Sammlungen gestellt.⁷⁷ Die Inszenierung der Dinge – durch den Sammler Thomas Olbricht – folgte der Zeigeprämisse »sehenswert«, gleichzeitig wurde aber auch ›von allem etwas‹ präsentiert (vgl. Sommer 2000: 81–82). Die Diversität der Dinge resultiert aus ihren unterschiedlichen Formen, Formaten, Materialien und Herkunftsorten, was der begleitende Katalog proklamiert (vgl. Olbricht 2016). So waren beispielsweise typische frühneuzeitliche Wunderkammer-Dinge in der Ausstellung unter anderem versteinerte Muscheln (17./18. Jahrhundert), Elfenbein Gefäße (um 1660), exotica wie Elefantenvögel-Eier aus Madagaskar (vor 1700) neben zeitgenössischen

76 Zum Begriff der *Mise en abyme* vgl. auch Gauger 2019. Zu Verdoppelungsmotiven in der Malerei vgl. Stoichita 1998.

77 Vgl. den Homepagetext des *me Collectors Room Berlin*: <https://www.me-berlin.com/wunderkammer/> (Zugriff: 02.02.2020).

künstlerischen Arbeiten arrangiert. Exemplarisch zu nennen sind die Arbeiten *Fliege* (1999) von Katharina Fritsch und *Pope* (2006) von Thomas Schütte. Daneben befanden sich Dinge aus den Bereichen Design und Popkultur, skulpturale Arbeiten des 20. Jahrhunderts, z.B. die *Lauernde Katze* (1928) von Ewald Mataré und Tierpräparate aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Die Inszenierung folgte somit der Maxime der ästhetischen Vielfalt und zeigte sich in Form eines weltordnenden ›Sammelsuriums‹ (vgl. Sommer 2000: 81–82).

Das wiederholte Fungieren von *Helm/Helmet/Yelmo* als Ausstellungsdisplay für das Zeigen der Bestände der Privatsammlung Olbricht lässt sich bis zu ihrer Auflösung 2020 als affirmative Form – im Sinne der Sichtbarmachung seiner Wunderkammer in einer Wunderkammer – auffassen, die im Ankauf des Helms im selben Jahr gipfelte. Der wechselseitig bestärkende Prozess besteht zum einen darin, dass das Museum Folkwang vom Ankauf des Helms und seiner Dauerleihgabe und von der Prominenz der Privatsammlung profitiert(e), zum anderen konnte Olbricht an einem institutionell etablierten Ort seine Privatsammlung ausstellen und durch den Rahmen von *Helm/Helmet/Yelmo* das Narrativ der eigenen Wunderkammer beglaubigen und authentifizieren. Durch die Auflösung der Privatsammlung Olbricht und das Übergehen eines Teils der Dinge in die Sammlung des Museum Folkwang – sowie der Ankauf von *Helm/Helmet/Yelmo* durch den Privatsammler – erfährt die Wunderkammer von Olbricht eine Musealisierung und wird dadurch zum Bedeutungs- und Erinnerungsträger.

Die »expositorische Evidenz« (Schwarze 2019: 81), die sich im Raum – ohne textliche Informationen – an das Dinghafte des Gegenstands und seine materielle Existenz knüpft, ist ein entscheidendes Merkmal vormoderner Zeigepraktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern.⁷⁸ Das Potenzial von Bildern, visuelle Bedeutungs- und Sinnerzeugung zu produzieren und keiner logisch-sprachlichen Stringenz zu folgen sowie keine zusätzlichen textlichen Erläuterungen für ihre Evidenz zu benötigen, lässt sich mit Gottfried Boehms Überlegungen zur Logik der Bilder verknüpfen: »Die Logik der Bilder basiert auf die eine oder andere Art auf einem Überhang: Das Faktische lässt sich als das, was es ist, *anders* sehen. Das Zeigen des Bilds [...] zielt auf diesen visuellen Anschein, den wir mit Worten wie Wirkung, Plausibilität, Kognition oder Evidenz umschreiben.« (Boehm 2010: 53) Für die kuratorische Praxis

⁷⁸ Das lässt sich mit Elke Anna Werners folgender Schlussfolgerung akzentuieren: »Die Strukturen und Verfahren einer vorlogischen, nicht-prädikativen Sinnstiftung sind vielmehr einer Wissensform zuzuordnen, die mit Michael Polanyi als ›implizites Wissen‹ oder mit Carlo Ginzburg als ›stummes Wissen‹ gefasst wird, einer Wissensform, die im Unterschied zum propositionalen Wissen nicht auf rationalen Entscheidungen und begrifflich-definitorischen Zuordnungen beruht, sondern auf intuitiven, körpergebundenen und prozessorientierten Wahrnehmungen und Erfahrungen.« (Werner 2019: 19)

und die Logik von expositorischen Settings hat auch Harald Szeemann mit dem Begriff der Evidenzhängung⁷⁹ diese von Boehm formulierte spezifische Sinnproduktion von Bildern und Bildensembles beschrieben. In einem Interview mit Heinz-Norbert Jocks führt Szeemann diese aus, indem er vor allem das dramaturgische Inszenieren als spezifisches Vermitteln und Szenografieren von (Bild-)Wissen expliziert: »Es sind auch dramaturgische Einfälle, mit denen ich der Ausstellung einen anderen Atem gebe. Die Dialektik ist wie die Distanz zwischen zwei Dingen oder wie die Wahrung der Autonomie ein dramaturgisches Mittel. Auch die Abfolge von einem zum nächsten Künstler gehört dazu. [...] Es gibt Evidenzhängungen.« (Jocks 2001: 65)

In *Helm/Helmet/Yelmo* findet sich kein Einsatz von kontextualisierenden Texten und Labels wieder, sondern die Arbeit folgt der »produktiven Unordnung« (Felixmüller 2018: 11) eines weltordnenden »Sammelsurium[s]« (Sommer 2000: 81) frühneuzeitlicher Wunderkammern, in dem sich die Evidenz der Bilder an die materielle Präsenz der Dinge knüpft. Mittels interkonnektiver Korrespondenzen können sich so visuelle Emergenzen entfalten. *Helm/Helmet/Yelmo* tritt darüber hinaus aufgrund seiner materialen Dominanz im Raum nicht hinter den gezeigten Dingen zurück, ähnlich dem frühneuzeitlichen Kabinetschrank, sondern inkorporiert die gezeigten Dinge förmlich, lässt sie zum Teil seiner selbst werden und bleibt dadurch selbst als Rahmen und Rahmung sichtbar. Durch die materiellen (Holz und Licht), rezeptionsästhetischen (räumliche Intimität und Möglichkeit zum polyfokalen, überblickhaften Sehen), strukturellen (interkonnektiver Gedanke des Netzwerks) und ideellen Bezüge (die Sammlung Olbricht als paradigmatische Wunderkammer in und mit *Helm/Helmet/Yelmo*) materialisieren sich in der Arbeit wunderkammernde Zeigepraktiken. *Helm/Helmet/Yelmo* tritt gleichzeitig mit seiner ikonischen Form des Helms als Symbol des Machtdispositivs kolonialer Aneignungskontexte in Erscheinung und verweist durch seine ikonografischen und formalästhetischen Bezüge zum modernen Museum auf Zeigepraktiken, die mit eben diesem verknüpft sind. Dabei wird nicht nur das Kunstmuseum als Institution im Allgemeinen aufgegriffen, sondern im Speziellen auch auf die Zeigetraditionen des Museum Folkwang und seinen Gründer Karl Ernst Osthaus verwiesen, wodurch *Helm/Helmet/Yelmo* auch als Kontinuität des ›Folkwang Impulses‹ gelesen werden kann. Die wiederkehrende Ausstellungsstrategie besteht unter anderem darin, die Sammlungen – Archäologie, Weltkunst und Kunstgewerbe – des Museum Folkwang innerhalb von *Helm/Helmet/Yelmo* auszustellen und auf diese zurückzugreifen, um so eine Art interkulturelle, interzeitliche und interdisziplinäre *contact zone* zu etablieren. So wird durch *Helm/Helmet/Yelmo* und seine als Ausstellungsdisplay fungierenden Waben auch den sog. *Varia*, den kleinformatigen und wenig

79 Zum Begriff der Evidenzhängung und zu Harald Szeemanns Verständnis von Ausstellungen vgl. u.a. Werner 2019, Bismarck 2018, Heesen 2016 und Szeemann 2005.

gezeigten Dingen der Sammlung, eine gesteigerte Wertigkeit zugesprochen. Zudem kann das Museum mit Hilfe der künstlerischen räumlichen Intervention von Los Carpinteros – als Raum im Raum – seiner ›sensiblen Sammlung‹ (vgl. Berner/Hoffmann/Lange 2011) eine Sonderposition innerhalb der Sammlungspräsentation zuschreiben und ergänzend zu der Anbringung der *Provenienzketten* seiner institutionellen Verantwortung und der eigenen Reflexion als kultureller Akteur Ausdruck verleihen.

4.4 wunderkammern als institutionsreflektierendes Situieren

Nachdem das Wo und Wodurch des Zeigens in den Arbeiten *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* und *Helm/Helmet/Yelmo* untersucht wurde, lässt sich abschließend festhalten, dass in beiden Arbeiten institutionelle Zeigepraktiken reflektiert werden, zum einen die des Kunstmuseums und zum anderen die des naturhistorischen Museums, wodurch der Situiertheit des jeweiligen Zeigens eine zentrale Funktion zukommt. Dabei handelt es sich um zwei institutionelle Formen, die sich im Zuge der Aufklärung als unterschiedliche Spezialmuseen herausgebildet haben. Während in der Arbeit von Janet Laurence das naturhistorische Museum (Museum National d'Histoire Naturelle und Australian Museum) und seine Zeigepraktiken, auf welche das Präparat symbolisch verweist, werkimmmanent zum Thema gemacht werden, ist es in der Arbeit von Los Carpinteros das Kunstmuseum (Museum Folkwang) und seine an Karl Ernst Osthaus geknüpften Zeigepraktiken, die eine Reflexion erfahren. In beiden Arbeiten ist eine Interferenz von modern-musealen und vormodernen Zeigepraktiken festzustellen: Einerseits durch das Interferieren modern-musealer Zeigepraktiken, wie sie aus dem modernen Museum (in diesem Fall dem Kunstmuseum und dem naturhistorischen Museum) bekannt sind und auf welche die gläserne allansichtige Vitrine in ihrer Symbolik, Medialität und Materialität verweist, und andererseits durch vormoderne Zeigepraktiken, wie sie in historischen Wunderkammern zu finden waren und die sich paradigmatisch in der Form des frühneuzeitlichen Kabinettsschranks offenbaren. In zeitgenössischen Wunderkammern ist daher immer auch eine Interferenz vormoderner und modern-musealer Zeigepraktiken zu beobachten: Vormoderne Zeigepraktiken implizieren präsente Rahmen und besitzen eine enge Verbindung von Egon und Parergon, die in ein Verweissystem aus Mikro- und Makrokosmos (*Mise en abyme*, Bild im Bild) eingebunden sind. Rahmen und Ding sind folglich nicht voneinander zu trennen, denn sie kontaminieren sich wechselseitig, wie anhand des Kabinettsschranks als paradigmatisches Zeigemöbel historischer Wunderkammern augenscheinlich wird. Dabei sind das Material Holz als zentraler Werkstoff sowie seine materialitätsbedingte Opazität entscheidend für die präsentische Qualität des Rahmens. Wie anhand des Kabinettsschranks und seiner strukturellen Ähnlichkeit

zu Wunderkammern als räumliche Rahmungen gezeigt, unterstützt der Rahmen als Ordnungsstruktur die polyfokale Rezeption der Dinge in ihrer Vernetztheit. Um sich die Ding-Ensembles erschließen zu können, sind spezifische Bewegungs- und Körperpraktiken notwendig, die etwa das Hocken, Bücken und Recken umfassen, was eine gewisse Intimität zwischen Ding und Gezeigtem erzeugt. Außerdem stellen sie einen Kontrast zum tradierten modern-musealen Zeigen dar, das sich unter anderem durch Vereinzelung und eine Positionierung der Dinge auf Augenhöhe auszeichnet. Der sinnlichen Rezeption in frühneuzeitlichen Wunderkammern, die etwa durch das Anfassen der Dinge ermöglicht wurde, lag ein forschendes Interesse zugrunde, das sich in den Sammlungen niederschlug. Zudem ist die grundsätzliche Heterogenität der Dinge – heute würden sie unterschiedlichen Disziplinen zugeordnet werden (unter anderem Kunst, Kunsthandwerk, Technik, Naturwissenschaft) – als weiteres Merkmal zu nennen. Modern-museale Zeigepraktiken implizieren dagegen die grundsätzliche Distanzierung von betrachtender Person und Ding, was anhand der gläsernen allansichtigen Vitrine als paradigmatischem Zeigemöbel des modernen Museums veranschaulicht wurde. Durch ihre dia-phanen, aber trotzdem existenten Begrenzungen konstituiert sie eine räumliche Entfernung zwischen Betrachter:in und Ding. So verweist die Symbolik, Medialität und Materialität der Vitrine nicht nur auf die Institution des Museums, sondern ist auch im Sinne Michel Foucaults mit Fragen nach spezifischen Repräsentationsmechanismen sowie Macht- und Blickregimen verknüpft, die durch institutionelle Rahmungen grundsätzlich aufgerufen werden. Ihr gläsernes Gehäuse trägt somit nicht nur zur Konstitution von Artefakten als Kunstwerken bei, schreibt ihnen Wertigkeit zu und fördert dadurch die Aufwertung der in ihr befindlichen Dinge, sondern sie trägt aufgrund ihrer Auratisierungspotenz auch zur Authentizitätsbeglaubigung spezifischer Narrative bei, insofern, als dass ihr scheinbar neutrales Glas jeglichen Kontext (z.B. Aneignungs- und Provenienzgeschichte) auszublenden vermag (vgl. Schüchter 2021b).

Die Vitrine symbolisiert aber nicht nur den begrenzenden Blick auf das ›Andere‹ und konstituiert diesen durch ihre Inszenierungsweise mit, sondern steht gleichzeitig – aufgrund ihres Gemacht-Seins aus Glas (und Stahl) – für den Fortschritt der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert, der neue architektonische, aber auch konsumistische Möglichkeiten eröffnete. Somit hängt sie mit einem modernen kapitalistischen Fortschrittsnarrativ zusammen, das mit dem Wissen um zunehmend endlich werdende planetare Ressourcen als überholt und reaktionär diskutiert wird (vgl. Schüchter 2024b). Demnach lässt sich festhalten: Die Vitrine begrenzt und konstituiert Dinge als Objekte und spricht Entitäten Identitäten zu, wie in Kapitel 4.1.1 herausgearbeitet wurde. Die ihr dabei inhärente vermeintliche Transparenz, welche durch ihr quasi-unsichtbares Glas bedingt wird, impliziert einen scheinbar neutralen und objektiven Modus, der eine normierende, synoptische, homogenisierende

und purifizierende Art des musealen Zeigens etabliert und naturalisiert hat, was sich als Merkmal modern-musealer Zeigepraktiken konturieren lässt.

Sowohl bei *Helm/Helmet/Yelmo* als auch bei *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* spielt die gläserne Vitrine eine zentrale Rolle, die jedoch in unterschiedlicher Weise in Erscheinung tritt. In *Helm/Helmet/Yelmo* ist sie in einer ›entrückten‹ Form zu finden, ähnlich wie in Shaped Canvas-Arbeiten, in denen die Grenzen des kunsthistorisch etablierten Leinwandformats als »unbewusste Präsupposition[]« (Janecke 2014: 197) ausgelotet und verändert werden. Entgrenzt wird hier die tradierte rechteckige Rahmenform der gläsernen allansichtigen Vitrine, indem die herkömmlichen vier Ecken durch sechs Ecken ersetzt werden. Zwar behält die Vitrine hier durch die Gleichförmigkeit der Wabe weiterhin ihre normierende Wirkung, doch durch die formalästhetische De-Komponierung werden neue Implikationen aufgerufen, etwa die der Wabe als Symbol für Vernetzung, Konnektivität und Kollektivität. Vor diesem Hintergrund haben es die Betrachtenden also nicht mit »Entrahmungen« (Asendorf 2005: 175), einer völligen Immersion und dem im wahrsten Sinne grenzenlosen Eintauchen in Räume und Sphären zu tun (der Auflösung von Rahmen) (vgl. Skrandies 2010), sondern viel eher mit einer De-Komponierung von tradierten Rahmenformen – in diesem Fall mit der De-Komponierung der modern-musealen gläsernen Vitrine. In *Helm/Helmet/Yelmo* wird durch die Wabenform und das Nebeneinander der einzelnen Vitrinenfächer das Ergebnis eines Rekonfigurerens und Neuordnens von modern-musealen Rahmen augenscheinlich. Durch die Kombination von vormodernen und modern-musealen Zeigepraktiken werden herkömmliche Präsentationsweisen des Museums und mit ihm einhergehende tradierte Rahmenformen aufgegriffen und dadurch ästhetisch reflektiert, was das institutionsreflektierende Situieren maßgeblich bestimmt.

In *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* wird durch die aufeinandergestapelten gläsernen Kuben und ihre mehrfache Duplizierung der ohnehin normierende Charakter der gläsernen Vitrine verstärkt. Die vermeintliche Transparenz der musealen Vitrine wird potenziert, gleichzeitig wird das Glas entgegen seiner quasi-neutralen Existenzweise mit Kontext und Bedeutung aufgeladen: Durch die Spiegelung der Videoprojektion auf den Glasoberflächen der Kuben wird die Textur von Wasser hervorgerufen. Somit werden die Betrachtenden auch an den ehemaligen Lebensraum der Meereslebewesen erinnert. Die Tiere und Korallen erscheinen hier lediglich als Relikte und Spuren innerhalb der gläsernen Rahmungen. Das Nebeneinander der verschiedenen Spezies verweist so auf die »ökologische[n] Beziehungen« (Haas/Haas/Magauer/Pohl 2021: 9) des Riffs, die durch die Konsequenzen des Klimawandels zunehmend zerstört werden. Der explizite Bezug auf das Great Barrier Reef, der in *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* durch die Ausstellungsorte, die beschreibenden Texte und die Selbstaussagen der Künstlerin hergestellt wird, eröffnet zum einen den Verweis auf einen lokalen Mikrokosmos, zum anderen wird durch die Inszenierung der Präparate im Raum eine thematische Offenheit impli-

ziert, die auf eine Omnipräsenz des Artensterbens innerhalb eines globalen Makrokosmos hindeutet, als Symptom einer Krise ohne Ereignis (vgl. Horn 2014). Dadurch werden die Auswirkungen der Klimaerwärmung, die sich auf einer für die menschliche Wahrnehmung nicht erfassbaren Makroebene (Stratum III) abspielen, in das von Eva Horn so benannte Stratum II übersetzt und dadurch erst sichtbar (vgl. Horn 2019b: 180).

Die in den beiden Arbeiten interferierenden vormodernen und modern-musealen Zeigemodi unterlaufen eine allgemeingültige, neutrale und objektive Art des Zeigens, indem sie auf den jeweils spezifischen Ort und die Institution des Museums rekurrieren und diese reflektieren. Das Situieren wird in diesem Zusammenhang, im Sinne Donna Haraways Konzept des situierten Wissens (vgl. Kapitel 4.1), als das Aufzeigen von Macht- und Blickregimen und das künstlerische Einbetten der beiden Arbeiten in den je spezifischen (Zeige-)Kontext des jeweiligen musealen Orts und seiner Geschichtlichkeit verstanden und zeigt dadurch das komplexe Zusammenspiel von zeitlichen und räumlichen Skalierungen auf (vgl. Kapitel 1.2.3). Durch die Verbindung vormoderner Zeigepraktiken von Wunderkammern und tradierte modern-musealer Zeigepraktiken entsteht eine neue Art des Zeigens und ein anderer Blick der Rezipient:innen auf das Gezeigte und dessen musealen Kontext, im Sinne der Frage: *Wo und Wodurch* wird gezeigt? Das Potenzial des *wunderkammerns* liegt somit vor allem in der Möglichkeit der freien Assoziation, wodurch individuelle und multiperspektivische Blicke auf die ausgestellten Dinge ermöglicht werden. Damit wendet sich das *wunderkammern* gegen die enge, modernistisch-wissenschaftliche Wahrnehmung von tradierten Ausstellungsweisen gerade in naturhistorischen Museen (vgl. Adamopoulou/Solomon 2016: 44).⁸⁰

Laurence und Los Carpinteros transformieren und aktualisieren demnach in ihren Arbeiten das Wunderkammer-Konzept durch das Integrieren vormoderner Zeigepraktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern. Sie reflektieren dadurch eben jene Zeigepraktiken des modernen Museums, die historische Wunderkammern und ihr zugrunde liegendes Denkmodell abgelöst haben und nehmen eine Situierung vor. Durch die Fusion modern-musealer und vormoderner Zeigepraktiken in künstlerischen Wunderkammern werden neue Möglichkeiten musealen Zeigens eruiert, »aber weniger, um sie zu verwerfen, als vielmehr um sie zu problematisieren« (Gau 2017: 363). Die Praxis von Laurence und Los Carpinteros kann vor diesem Hintergrund auch in die von Monika Rieger so benannte Kategorie des *artist's choice* eingeordnet werden (vgl. Rieger 2009: 257). Durch die aktive Auseinandersetzung mit musealen Sammlungsbeständen werden, wie anhand von *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* und *Helm/Helmet/Yelmo* gezeigt, Künstler:innen kuratorisch tätig und lassen die Reflexion institutioneller musealer Praktiken in ihre künstlerische Arbeit miteinfließen. So werden institutionelle Reflexionsprozesse innerhalb der beiden

80 Vgl. hier auch Bann 2006 und Bann 2003.

Kunstwerke sinnlich erfahrbar. Dabei geht es in erster Linie nicht um die jeweils spezifische Institution, sondern eher um die Institution des Museums in seiner historischen Dimension und auf einer Makroebene. So ist sowohl in *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* als auch in *Helm/Helmet/Yelmo* eine gewisse räumlich-ästhetische Flexibilität zu beobachten, insofern, als dass die Arbeiten auch an einem anderen Ort ausgestellt werden könnten, ohne ästhetisch dysfunktional zu werden. In diesem Sinne sind die Arbeiten »nicht so sehr *ortsspezifisch*, sondern eher *kontextsensibel*« (Gau 2017: 363), was sich auch mit dem Begriff der »Standpunktsensibilität« (Holert 2021: 44) konturieren lässt. So wird das Potenzial des Museums in der Gegenwart mittels der Neuanordnung von Sammlungsdingen, Rahmenformen und einer anderen Narration (vernetzend statt linear) von (Kunst-)Geschichte als möglicher explorativer, spekulativer, fabulierender, situierender und dispositivierender Raum *wunderkammernd* ausgelotet.

Demnach richten sich die beiden Arbeiten *Deep Breathing – Resuscitation for the Reef* und *Helm/Helmet/Yelmo* als zeitgenössische Wunderkammern nicht gegen das Museum als Institution, sondern sie rücken viel eher die mit ihm verbundenen und sich historisch etablierenden Zeigepraktiken in den Blickpunkt. Mittels des Rückbezugs auf vormoderne Zeigepraktiken, wie sie sich in historischen Wunderkammern materialisierten, und ihr In-Bezug-Setzen mit tradierten musealen Arten des Zeigens werden neue Möglichkeiten musealer Zeigens für die Gegenwart eröffnet und erprobt, was als institutionsreflektierendes Situieren konkretisiert wurde. Die Arbeiten nehmen demzufolge eine Reflexion der Institution des Museums mittels des Rückbezugs auf frühneuzeitliche Wunderkammern vor und legen – im Sinne Haraways – den Fokus auf die Verortung und Verkörperung von Wissen sowie die damit verbundene grundlegende Vernetzung von Welt, die Eva Horn theoretisch postuliert (vgl. Horn 2019a: 126). In ästhetisch-reflektierender Weise greifen Künstler:innen – zusammen mit der musealen Infrastruktur – somit tradierte museale Zeigepraktiken auf, um dadurch die multidimensionalen Verstrickungen des Museums im Anthropozän produktiv auszuloten und aktiv mitzugesten sowie unterschiedliche zeitliche und räumliche Skalierungen, die das museale Zeigen latent mitbestimmen, aufzuzeigen.

