



Nina-Marie Schüchter

WUNDERKAMMERN ALS KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Sammeln, Ordnen und Zeigen
im Anthropozän

[transcript] Image

Nina-Marie Schüchter
wunderkammern als künstlerische Praxis

Nina-Marie Schüchter (Dr. phil.), geb. 1991, ist Kunsthistorikerin und seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Dort lehrt und arbeitet sie im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst sowie der visuellen Kultur. 2024 promovierte sie zum Phänomen der frühneuzeitlichen Wunderkammer in zeitgenössischer künstlerischer Praxis. Zu ihren Lehr- und Forschungsschwerpunkten zählen (frühneuzeitliche) Wunderkammern, das Verhältnis von Kunst und Anthropozän, feministische Kunstgeschichte sowie Gender- und Hierarchiediskurse im Kontext von Abstraktion.

Nina-Marie Schüchter

wunderkammern als künstlerische Praxis

Sammeln, Ordnen und Zeigen im Anthropozän

[transcript]

Die Publikation wurde als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereicht. Ausgezeichnet wurde sie mit dem Hans Süssmuth-Preis 2024, verliehen von der Gesellschaft von Freunden und Förderern der HHU e.V. (GFFU), und dem Förderpreis des Kreises der Freunde des Instituts für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf e.V.



Gefördert durch den Open-Access-Fonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Nina-Marie Schüchter

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Janet Laurence, »Deep Breathing – Resuscitation for the Reef«, 2016.

Installationsansicht: Australian Museum, Sydney. Image courtesy the artist

Korrektorat: Jasmina Nöllen

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-7559-7 | PDF-ISBN 978-3-8394-7559-1

<https://doi.org/10.14361/9783839475591>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2365-1806

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

1. Wunderkammern heute	7
1.1 Die Wunderkammer als ...	19
1.1.1 ... inszenatorisch-kuratorische Strategie	24
1.1.2 ... historisch-rekonstruiertes Raumensemble	28
1.1.3 ... Phänomen in künstlerischer Praxis	32
1.2 Sammeln, Ordnen und Zeigen im Anthropozän	39
1.2.1 Latenz sammeln	46
1.2.2 Verstrickung ordnen	51
1.2.3 Skalierung zeigen	53
2. Sammeln	59
2.1 Ding-Mensch-Konnexionen im Anthropozän Sammeln in künstlerischer Praxis	62
2.1.1 Normative Dinge – Das Archiv als paradigmatischer Sammeltypus der Moderne	78
2.1.2 Singuläre Dinge – Dimensionen des Sammelns in Wunderkammern	89
2.2 Georges Adéagbo: <i>L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...!</i> – <i>Le théâtre du monde ...!</i> (2002/2004–2005)	97
2.2.1 Dinge in Bewegung – Sammeln im Kontext kultureller Austauschprozesse	104
2.2.2 Das Wissen versammelnde und Wissen konstruierende Welttheater	109
2.2.3 Terrestrisch-Werden in Adéagbos <i>L'explorateur et les explorateurs</i>	114
2.3 Tod Williams und Billie Tsien: <i>Wunderkammer</i> (2012)	118
2.3.1 »We filled the box with people« – Kollektives Sammeln	125
2.3.2 Dinge als Akteure im architektonischen Schaffensprozess	129
2.3.3 Terrestrisch-Werden in Williams' und Tsiens <i>Wunderkammer</i>	133
2.4 <i>wunderkammern</i> als Terrestrisch-Werden	134
3. Ordnen	137
3.1 Ästhetik des Vernetzens Ordnen in künstlerischer Praxis	144
3.1.1 Reinigendes Ordnen – Über Hierarchisierungen in den Künsten	155
3.1.2 Kontaminierendes Ordnen – Die Relevanz des Spielerischen in Wunderkammern	164

3.2	Amelie von Wulffen: <i>Ohne Titel</i> (2020)	171
3.2.1	Entgrenzungen und multimodale Kontaminationen	177
3.2.2	Fäkale Ästhetik als emanzipatorisches Signum des <i>Poop Feminism</i>	183
3.2.3	Multimodales Kontaminieren in von Wulffens <i>Ohne Titel</i>	186
3.3	Camille Henrot: <i>The Pale Fox</i> (2014–2015)	188
3.3.1	Vom Screen in den Raum – <i>Grosse Fatigue</i> und <i>The Pale Fox</i>	194
3.3.2	Interferenzen tradierter und marginalisierter Schöpfungsnarrative	198
3.3.3	Multimodales Kontaminieren in Henrots <i>The Pale Fox</i>	201
3.4	<i>wunderkammern</i> als multimodales Kontaminieren	203
4.	Zeigen	207
4.1	Modi des Gezeigt-Werdens Sich-Zeigens in künstlerischer Praxis	211
4.1.1	Modern museale Zeigepraktiken – Die gläserne Vitrine als paradigmatisches Display	222
4.1.2	Vormoderne Zeigepraktiken – Das Verhältnis von Ergon und Parergon am Beispiel des Kabinettschranks	229
4.2	Janet Laurence: <i>Deep Breathing – Resuscitation for the Reef</i> (2015–2016/2019)	236
4.2.1	Das Präparat als Nukleus und Mikro-Rahmung	244
4.2.2	Modern-museale Zeigepraktiken – Reminiszenzen an die gläserne Vitrine	251
4.2.3	Vormoderne Zeigepraktiken – polyfokale Perspektiven auf das Artensterben	252
4.3	Los Carpinteros: <i>Helm/Helmet/Yelmo</i> (2014)	255
4.3.1	<i>Helm/Helmet/Yelmo</i> als <i>contact zone</i> und Kontinuität des ›Folkwang Impulses‹ ...	260
4.3.2	Modern-museale Zeigepraktiken – Der Helm als Symbol kolonialer Aneignungskontexte	264
4.3.3	Vormoderne Zeigepraktiken – Re-Aktualisierung des Kabinettschranks	265
4.4	<i>wunderkammern</i> als institutionsreflektierendes Situieren	277
5.	Die künstlerische Praxis des <i>wunderkammerns</i>	283
	Literaturverzeichnis	291
	Abbildungsverzeichnis	339
	Dank	343

1. Wunderkammern heute

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

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

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

Jenseits von Fragen nach Größe, Finanzierung und kulturpolitischer Leitidee des neuen Museums in Berlins Mitte stand die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer⁵ im Zentrum der Debatten. Horst Bredekamp, der zusammen mit Neil MacGregor und Hermann Parzinger zu den Gründungsintendanten des Humboldt Forums gehört, verweist seit Beginn der Planungsphase immer wieder auf die Relevanz der ehemals im Schloss untergebrachten historischen Kunstkammer. Mit dem Humboldt Forum eröffne sich die Möglichkeit, so Bredekamp, »dass die Kunstkammer in zeitgemäßer Form an ihren alten Standort zurückfindet« (Bredekamp 2016: 266). Aus Sicht des Planungsteams stelle die ehemalige Kunstkammer⁶ demzufolge die »Keimzelle« (Bredekamp/Eissenhauer 2013: 50) des Humboldt Forums dar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Grundannahmen, Thesen und Zielsetzungen

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

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

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

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

19 Vgl. hierzu Kapitel 1.1.3 dieses Buchs.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Methodik und Aufbau des Buchs

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

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

1.1 Die Wunderkammer als ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1.1 ... inszenatorisch-kuratorische Strategie

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

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

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

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

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

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

34 Zum White Cube als Signum der Moderne führt Elena Filipovic aus: »The underlying fiction of this whitewashed space is not only that ideology is held at bay, but also that the autonomous works of art inside convey their meaning in uniquely aesthetic terms. The form for this fiction quickly became a standard, a universal signifier of modernity, and eventually was designated the ›white cube‹.« (Filipovic 2014: o. S.)

35 Charlotte Klonk weist darauf hin, dass bereits in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Beispiele für Museen zu finden sind, die Farbe und Dekoration in ihre Ausstellungsräume integrieren. Auch eher konservativ ausgerichtete Institutionen wie das New Yorker Metropolitan Museum of Art oder die Renwick Gallery des Smithsonian American Art Museum experimentieren mit farbigen Wänden oder Tapeten. In der Galerie 805 des Metropolitan Museum of Art sind die ausgestellten Landschaftsgemälde etwa auf lachsfarbenen Wänden aufgehängt. Die Wände besitzen darüber hinaus eine weiße Stuhlschiene mit Dekor (vgl. Klonk 2009: 192–193).

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem mystisch aufgeladenen weißen Ausstellungsraum. In den 1960er- und 1970er-Jahren beginnen Künstler:innen, den White Cube selbst zum Thema zu machen und kritisch zu hinterfragen (vgl. Brüderlin 2013: 91). Auseinandersetzungen mit der Leere des Ausstellungsraums lassen sich jedoch bereits in den 1950er-Jahren etwa in Form von Yves Kleins Arbeit *Le Vide* (1958) finden, in der er den leeren Ausstellungsraum ins Zentrum rückt und diesen zum Thema macht. Durch die künstlerische Intervention der Entleerung tritt der White Cube in das bewusste Wahrnehmungsfeld der Besuchenden und gewinnt an Präsenz (vgl. Brüderlin 2013: 93–94).

36 Eine Vielzahl an Publikationen der letzten Jahre untersuchen Ausstellungsbeispiele, die jene immer wieder formulierte, quasi-natürliche Verbindung von White Cube als Ausstellungsdisplay und dem Zeigen von moderner Kunst widerlegen. Zu nennen ist hier etwa Charlotte Klonks Studie *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (vgl. Klonk 2009). Vgl. darüber hinaus auch Voss 2015.

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Vgl. hier Dittel 2010.

39 Vgl. hier die Homepage des Online-Wissensportals *Wunderkammer* des Staatlichen Museums für Naturkunde Karlsruhe (SMNK): <https://kreativ.mfg.de/digitalewegeinsmuseum2/die-projekte/online-wissensportal-wunderkammer/> (Zugriff: 08.06.2024).

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

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

1.1.2 ... historisch-rekonstruiertes Raumensemble

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1.3 ... Phänomen in künstlerischer Praxis

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

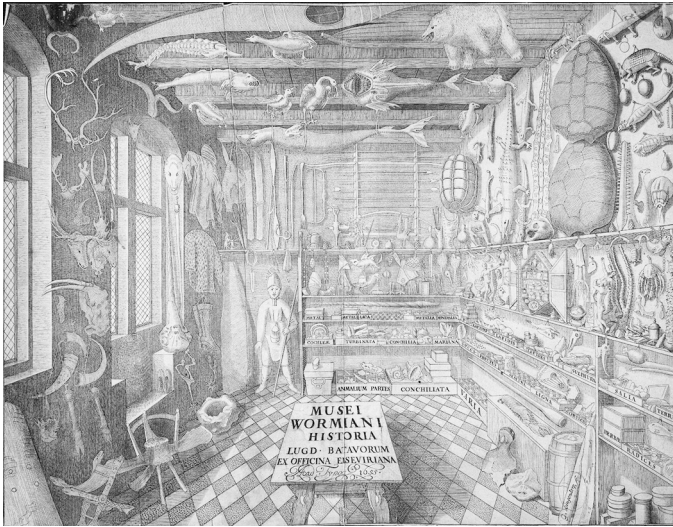
46 In diesem Kontext ist die sprachliche Differenzierung von Objekt, Artefakt und Ding wichtig. Während Dinge ein gewisses Maß an Unbestimmtheit mitbringen, Artefakte vor allem als kulturelle Produkte, also vom Menschen Hergestelltes, bezeichnet werden, gehen Objekte mit der problematisch gewordenen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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 Ein weiteres Beispiel ist das Ausstellungsprojekt *Assoziationsraum Wunderkammer* (24.04.–16.08.2015), das die Franckeschen Stiftungen zu Halle in Kooperation mit der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle entwickelten. Kuratiert von Nike Bätzner waren in der Ausstellung internationale künstlerische und gestalterische Positionen zu sehen, die sich mit dem Thema Wunderkammer beschäftigten und mit historischen Dingen aus dem Kunst- und Naturalienkabinett der Franckeschen Stiftungen zu Halle korrespondierten.

51 Obwohl Harald Szeemann bereits in den 1960er-Jahren mit dem Begriff der »Individuellen Mythologie« arbeitete, wurde die Bezeichnung erst 1972 zum Label für stark subjektive und autobiografische künstlerische Arbeitsweisen.

52 Zur identitätskonstituierenden und -stiftenden Funktion von Dingen innerhalb von Kunstwerken vgl. Nachtergaele 2012, Kittner 2009, Krause-Wahl 2007 und Hoffmann-Curtius/Wenk 1996.

53 Ein Beispiel, in dem vor allem die kunstschaftende Person als Sammler:in in Erscheinung tritt und sich mit vertrauten Dingen umgibt, ist das *Museum der Unschuld* von Orhan Pamuk in Istanbul, das 2012 in Anlehnung an seinen 2008 erschienenen Roman eröffnet wurde. Das Museum stellt Dinge aus, die im Roman Erwähnung finden. Im Klappentext des gleichnamigen Katalogs wird das *Museum der Unschuld* als Wunderkammer beworben, dort heißt es: »Orhan Pamuks ›Museum der Unschuld‹ ist eine phantastische Wunderkammer für alle Liebhaber Istanbuls und der Werke des türkischen Nobelpreisträgers.« (Pamuk 2012: Klappentext)

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

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

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

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

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

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

1.2 Sammeln, Ordnen und Zeigen im Anthropozän

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63 Vgl. hier auch Bajohr 2020.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ästhetik des Anthropozäns

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.1 Latenz sammeln

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.2 Verstrickung ordnen

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.3 Skalierung zeigen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Sammeln

»Die wahre, sehr verkannte Leidenschaft des Sammlers ist immer anarchistisch, destruktiv. Denn dies ist ihre Dialektik: Mit der Treue zum Ding, zum Einzelnen, bei ihm Geborgenen, den eigensinnigen subversiven Protest gegen das Typische, Klassifizierbare zu verbinden.«¹
(Walter Benjamin, 1930)

In diesem Kapitel wird das Sammeln (*Was*) beleuchtet, bevor in den beiden folgenden Hauptkapiteln das Ordnen (*Wie*) und Zeigen (*Wo/Wodurch*) als zentrale künstlerische Praktiken untersucht werden. Anhand der beiden Arbeiten *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!* (2002/2004–2005) von Georges Adéagbo und *Wunderkammer* (2012) von Tod Williams und Billie Tsien werden im Folgenden grundlegende Überlegungen entwickelt, die sich als Spezifikum des *wunderkammerns* entfalten. Wie in Kapitel 1.2.1 bereits beschrieben, stehen das Sammeln und das Wissen um das Anthropozän in einem ambivalenten Verhältnis, denn Dinge anzuhäufen bedeutet immer auch, sie zu konsumieren und Ressourcen zu verbrauchen. Sammeln kann jedoch auch bedeuten, Dinge zu bewahren und diese wiederzuverwenden. Die benannte Ambivalenz besteht daher aus dem Spannungsfeld des unreflektierten Konsums durch den Verbrauch von Ressourcen einerseits und des bewahrenden Gestus im Sinne von nachhaltiger Nutzung andererseits. Vor dem Hintergrund dieses Spannungsfelds stellt sich die Frage danach, was es für Künstler:innen bedeutet, mit dem Wissen um das Anthropozän zu sammeln, was eine Konfrontation mit knapper werdenden planetaren Ressourcen und den Mentalitäten der ›Wegwerfgesellschaft‹ einschließt. Welches Potenzial besitzt die ästhetische Form der Wunderkammer in diesem Kontext? Was wird gesammelt und zu welchem Zweck werden Dinge zusammengetragen? Welche Sammelparameter prägen die künstlerische Praxis des *wunderkammerns*?

1 Benjamin 1991b: 216.

Der Bezug zu historischen Wunderkammern wird dabei in den untersuchten Arbeiten bewusst von den Künstler:innen selbst hergestellt. Im Titel *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!* findet sich der Begriff des Welttheaters wieder, der als ideeller und konzeptueller Rahmen für frühneuzeitliche Wunderkammern maßgebend war. Er nimmt Bezug auf ihre elementare Idee der Repräsentation der gesamten Welt in einem Raum (vgl. Schankweiler 2012a: 191). Auf diese verweist Kerstin Schankweiler in ihrer Untersuchung von Adéagbos künstlerischer Praxis: »Wie eine programmatische Setzung schließt die Formel ›Le théâtre du monde‹ den Titel gleichsam zusammenfassend ab. Adéagbos Titel spielt damit auf den Ausstellungsraum als Bühne an, auf der die Welt zur Aufführung kommt.« (Schankweiler 2012a: 192) In Williams' und Tsien's Arbeit ist der Verweis noch eklatanter durch den emphatisch gewählten Titel *Wunderkammer*.

Sammeln in künstlerischer Praxis zeigt sich heute in vielgestaltiger Weise: »Einerseits legen Künstlerinnen und Künstler Sammlungen an, die unabhängig von ihrem künstlerischen Schaffen existieren oder als privat zu erachten sind, andererseits entstehen Sammlungen, die eine Methode künstlerischer Praxis konstituieren oder gar selbst zum Kunstwerk werden.« (Lo Pinto/Schafhausen/Schmitz 2015: 107) Besonders die letzten beiden Aspekte spielen in den Arbeiten von Adéagbo sowie Williams und Tsien eine zentrale Rolle. Während sich das Sammeln bei Adéagbo durch die täglichen, immer ähnlich vollziehenden Wiederholungen des Sammelprozesses als eine grundlegende Methode seiner künstlerischen Praxis, aber auch seines alltäglichen Lebens, beschreiben lässt, wird in der Arbeit von Williams und Tsien eher ein einmaliger Sammelprozess offenkundig, der im Biennale-Kontext ausgestellt, selbst zum Kunstwerk wird und die (kreative) tägliche Arbeit von Architekt:innen und Künstler:innen reflektiert. Um die spezifischen künstlerischen Praktiken des Sammelns von Adéagbo, Williams und Tsien zu konkretisieren, ist es für die folgende Untersuchung essentiell, die den beiden Arbeiten zugrunde liegenden Sammelparameter zu eruieren, um das spezifisch *wunderkammernde* in ihnen herauszuarbeiten. Im Vorfeld der Werkanalysen wird die Vielgestaltigkeit der Sammelweisen in der Gegenwartskunst aufgezeigt. Hier erscheint das künstlerische Sammeln beispielsweise als akkumulierende Geste, bei der es vor allem um die Ästhetik der Fülle geht (z.B. bei Karsten Bott und Song Dong) oder um Praktiken des Recyclings und des Weiterlebens sowie Reaktivierens von Dingen (z.B. bei Pierre Adler, Andre Eugene, Reginald Sénatus und Kader Attia).

Das künstlerische Sammeln in *wunderkammernder* Praxis fokussiert keine vermeintlich wertvollen Dinge, sondern vereint gefundene Gegenstände, Produkte des Alltags oder Erinnerungsstücke, die Abnutzungen, Gebrauchsspuren und eine eigene Historizität aufweisen.² Ähnlich wie die wundersamen Dinge in frühneuzeitli-

2 Das heutige Interesse an singulären Dingen, die sich Eindeutigkeiten widersetzen, zeigt sich angesichts der Vielzahl an Publikationen, die sich vor allem mit ihrer Diversität und Ambi-

chen Wunderkammern tragen sie unerklärliche, exzentrische, eigentümliche und ambige Momente in sich. Es sind darüber hinaus auch von den Künstler:innen oder den partizipierenden Personen bearbeitete und veränderte Dinge zu finden, die, wie in den historischen Sammlungen, in ihrer Zusammenkunft als Sammlung einen heterogenen Eindruck vermitteln (vgl. Kapitel 2.1.2). Das Sammeln bei Adéagbo verweist vor allem auf kulturelle Austauschprozesse. Die Fülle der Dinge aus außereuropäischen Kontexten deutet auf die zunehmend vernetzte Welt im Anthropozän hin, die immer noch von kolonialen Strukturen bestimmt ist und sich durch ihre soziale Komplexität einer Darstellung entzieht. In der Arbeit von Williams und Tsien wird das Sammeln zur kollektiven Handlungsweise, wodurch kreative Prozesse und die *agency* von Dingen eine wichtige Rolle spielen. Gesammelte Dinge erscheinen hier als wichtige Akteure in der täglichen Arbeitspraxis der an der Ausstellung partizipierenden Architekt:innen und Künstler:innen.

Diese spezifische Form des Sammelns, die in der Arbeit *L'explorateur et les explorateurs* von Adéagbo und *Wunderkammer* von Williams und Tsien zu beobachten ist und die Praxis des *wunderkammerns* mit konstituiert, wird in diesem Kapitel als Terrestisch-Werden herausgearbeitet. Dieser Begriff, der auf Bruno Latour zurückgeht und in Kapitel 2.1 entfaltet wird, nimmt die radikalen Änderungen ernst, die sich mit dem Wissen um das Anthropozän einstellen und die herkömmlichen Lebensweisen und Gewissheiten sowie das Bewusstsein für Dinge und (An-)Sammlungen³ von Dingen transformieren. Dieses Bewusstsein zeigt sich in unterschiedlichen Bereichen: So gibt es heute etwa eine größere Sensibilität dafür, dass europäische museale Sammlungen zum Teil auf kolonialen Aneignungspraktiken und damit einhergehender Gewaltkontexte basieren, wie in der Restitutionsdebatte – beispielsweise um die Benin-Bronzen – diskutiert wird.⁴ Museen setzen sich in diesem Zusam-

guität auseinanderzusetzen und auf ihre dingliche Handlungsmacht verweisen. Diese proklamierte Bruno Latour bereits in den 1990er-Jahren, indem er Dinge als aktive Akteure in sozialen Netzwerken charakterisierte (vgl. Latour 1996, Latour 1999). Dabei sind es genauso auch die scheinbar banalen, alltäglichen oder bisher ungesesehenen und ungehörten Dinge, die zunehmend in den Fokus rücken. Hier zu nennen sind etwa üble Dinge (vgl. Oberreither 2022), entwerferische Dinge (vgl. Oder 2021), eigensinnige Dinge (vgl. Hahn 2020), unerhörte Dinge (vgl. Albrecht 2019), wilde Dinge (vgl. Schröder/Threuter 2017), vertraute und fremde Dinge (vgl. Cole 2016), beseelte Dinge (vgl. Dörrenbacher/Plüm 2016), beiläufige Dinge (vgl. Zybok 2015), wunderbare Dinge (vgl. Trümpler/Blume/Hierholzer/Regazzoni 2014), böse Dinge (vgl. Volkers 2013) oder lebendige Dinge (vgl. Kimmich 2011).

3 Justin Stagl differenziert zwischen Sammlung und Ansammlung in seinem Text *Homo Collector* (1998) wie folgt: Aus »der Pflege, Konservierung und Darbietung der Sammelobjekte« ergibt sich die Notwendigkeit, die Dinge »zu arrangieren«. Durch »das Arrangement unterscheidet sich eine ›Sammlung‹ [...] von einer ›Ansammlung‹« (Stagl 1998: 43).

4 Zu kolonialen Gewaltdiskursen und Restitutionsdebatten im Kontext der Benin-Bronzen vgl. u.a. Hicks 2020.

menhang verstärkt mit ihrer eigenen Historie und Sammlungsgeschichte auseinander und erforschen ihre kolonialen Verstrickungen.⁵

Ein ebenso gesteigertes Bewusstsein für Dinge ist im sozio-ökonomischen Bereich des Konsums zu beobachten, in dem es um die »Aneignung, Nutzung und Entsorgung von Gütern«⁶ geht. Das maßlose Anhäufen von (billigen) Konsumgütern, die oftmals in ausbeuterischen Kontexten produziert werden und sowohl menschlichen als auch nicht-menschlichen Akteuren schaden, hat mit zunehmender Technisierung und globaler Vernetzung bedenkliche Ausmaße angenommen. Das auf diesen Missstand hinweisende und vielfach zu hörende Plädoyer für Nachhaltigkeit kritisiert den mit maßlosem Konsum zusammenhängenden, wachstumsorientierten Fortschrittsgedanken der Moderne, der in diesem Kontext als nicht mehr tragfähiges Zukunftsmodell erscheint (vgl. u.a. Club of Rome 2022; Moore 2016). Mit dem Bewusstsein, in der Gegenwart des Anthropozäns zu leben, können Dinge somit nicht mehr »unschuldig« erscheinen.⁷ Durch die beschriebenen Bedeutungsebenen sind sie stets auch von Latenz bestimmt.

2.1 Ding-Mensch-Konnexionen im Anthropozän | Sammeln in künstlerischer Praxis

Das Sammeln als Handlung ist eng mit der Kulturgeschichte des Menschen verknüpft, was in der Idee des *Homo Collectors*⁸ kulminiert und Aleida Assmann, Moni-

5 Die Kunsthalle Bremen war 2017 das erste Kunstmuseum in Deutschland, das sich mit seinem kolonialen Erbe in Bezug auf die eigene Sammlung beschäftigte und daraus die Ausstellung *Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit* konzipierte (vgl. Greve 2019: 17). Seitdem sind viele Museen dieser Selbstreflexion gefolgt. Neben Projekten in der Ausstellungspraxis wurden viele theoretische Ansätze entwickelt, die sich mit dem Begriff der postkolonialen Museologie auseinandersetzen. Diesen skizziert Anna Greve wie folgt: »Postkoloniale Museologie nimmt Museen im Kontext einer verflochtenen Weltkulturrengeschichte in den Blick. Zudem geht es nicht nur um Objekte aus außereuropäischen Gegenden oder interkulturelle Ansätze, sondern vornehmlich um veränderte Perspektiven auf den klassischen Kanon der sog. europäischen Kunst- und Kulturgeschichte.« (Greve 2021: 331–332) Vgl. neben Greve 2021, Greve 2019 u.a. auch Di Blasi 2019, Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld 2017, Kazeem/Martinez-Turek/Sternfeld 2009 und Muttenthaler/Wonisch 2006.

6 Vgl. Homepage des Umweltbundesamts: <https://www.umweltbundesamt.de/themen/wirtschaft-konsum/konsum-umwelt-zentrale-handlungsfelder#bedarfsfelder> (Zugriff: 06.06.2024).

7 Vgl. hier auch die Ausführungen von Elena Filipovic zum Nicht-Unschuldig-Sein von Räumen in ihrem Text *The Global White Cube* (2014) (vgl. Filipovic: o. S.).

8 Justin Stagl konkretisiert die Figur des *Homo Collectors* wie folgt: »So schafft sich der *Homo Collector* das ihm ursprünglich entgegengetretene Chaos der Welt zu einem *Kosmos* um, in dem er sein Leben fristen kann. Man kann dies auch so ausdrücken, daß [sic!] er sich in der Aneignung der Welt zugleich *selbst erschafft*.« Zur Vorstellung des Menschen als *Homo Collec-*

ka Gomille und Gabriele Rippl dazu veranlasst, »das Sammeln als etwas zum Menschen gehörendes« (Assmann/Gomille/Rippl 1998: 8) zu kategorisieren. In tradierten Narrativen der Entwicklungsgeschichte des Menschen fehlt das weiblich konnotierte Sammeln jedoch meist gänzlich oder ihm wird lediglich eine Nebenrolle zugesprochen, wohingegen der männliche Jäger als Heldentypus, mit einem Speer bewaffnet, die Erzählungen dominiert.⁹ Das Jagen wird dadurch als die weit wichtigere anthropologische Praktik markiert. Ursula Le Guin knüpft in ihrer *Tragetaschentheorie des Erzählens* an Elizabeth Fishers Gedanken in *Women's Creation* (1979) an, in dem sie eine Tragetaschentheorie der menschlichen Evolution entfaltet (vgl. Fisher 1979). In ihrer Alternativerzählung der menschlichen Entwicklung nimmt die Tragetasche bzw. ein Behältnis, in dem Gesammeltes Platz findet, als erstes Werkzeug des Menschen einen exponierten Stellenwert ein und eröffnet dadurch eine anthropologische Geschichte jenseits des männlich dominierten Speers: »Das erste Werkzeug war wahrscheinlich ein Behältnis [...]. Vielen Theorien zufolge handelte es sich bei den ältesten kulturellen Erfindungen um Behältnisse zum Transport von Gesammeltem und um eine Art Tragetuch oder Tragenetz.« (Fisher 1979: 58) Le Guin plädiert, in Anknüpfung an Fisher, ähnlich wie auch Donna Haraway¹⁰, für das Erzählen *anderer* Geschichten, wodurch lange verborgene Narrative sichtbar gemacht werden können, was Le Guin im Falle des weiblich konnotierten Sammelns wie folgt formuliert:

»Wir kennen sie zur Genüge, wir alle haben bereits alles nur Erdenkliche über all die Stöcke und Speere und Schwerter gehört, jene langen, harten Dinger, mit denen man schlagen, stechen und hauen kann, aber wir haben noch nicht von jenem Ding gehört, in das man Dinge hineintun kann, dem Behälter für das Behaltene. Diese Geschichte ist neu. Sie hat Neuigkeitswert.« (Le Guin 2021: 15)

Le Guin entwirft, an diesen Gedanken anknüpfend, eine Erzähltheorie, die sich auf Sammelbehältnisse als Ursprung aller kulturellen Handlungen konzentriert und das Schreiben in der Tradition der »Tragetasche« verortet. Daraus entwickelt sie eine neue Gewichtung der Erzählelemente und -stränge und fokussiert das Prozesshafte als narrative Struktur:

tor vgl. Wyss 2014, Blom 2004, Sommer 2000, Schloz 2000 und Stagl 1998. Zur architektur-schaffenden Person als *Homo Collector* vgl. Froschauer 2019: 12–13.

- 9 Die Annahme, Jäger seien immer männlich gelesene Personen und Sammlerinnen ausschließlich weiblich gelesene Personen gewesen, widerlegte 2018 ein Team von Forschenden und destablierte damit die gefestigte Vorstellung von einer binär strukturierten geschlechtsspezifischen Aufgabenteilung in prähistorischen Jäger-Sammler-Gesellschaften (vgl. Wei-Haas 2020: o. S.).
- 10 Die Wichtigkeit des Erzählens von *anderen* Geschichten schildert Donna Haraway sehr eindrücklich im Film *Story Telling for Earthly Survival* (2016) von Fabrizio Terranova.

»Wird das Erzählen hingegen in der Tradition von Tragetasche/Mutterleib/Kiste/Haus/Medizinbündel betrachtet, dann können Konflikt, Wettbewerb, Stress, Ringen etc. als notwendige Elemente eines großen Ganzen betrachtet werden, das sich nicht einfach entweder als Konflikt oder als Harmonie beschreiben lässt, da sein Zweck weder Auflösung noch Stagnation, sondern schlichtweg die Aufrechterhaltung eines Prozesses ist.« (Le Guin 2021: 19)

Durch das Versammeln verschiedenster Dinge wird eine Multiperspektivität eröffnet, mittels der, so ließe sich Le Guins Zitat weiterdenken, Pluralität statt Monokausalität und Ambivalenzen statt Eindeutigkeiten produziert werden. In Bezug auf die im Folgenden im Fokus stehenden Arbeiten *L'explorateur et les explorateurs* von Adégarbo sowie *Wunderkammer* von Williams und Tsien ist es daher wichtig, die sich in ihnen ablesenden Sammelpraktiken zu untersuchen, um die Art des *anderen* Geschichtenerzählens – im Sinne von Fisher, Haraway und Le Guin – anhand von Bildern und Dingen zu entfalten.

Um diese grundlegende anthropologische Bedeutung des Sammelns zu verstehen, die auch heute noch tief verwurzelt in unserer Alltagswelt ist, sind die Ausführungen von Manfred Sommer hilfreich. In seiner Publikation *Sammeln. Ein philosophischer Versuch* (2000) differenziert er zwischen ökonomischem bzw. akkumulierendem und ästhetischem Sammeln. Er beschreibt damit einhergehende Sammelintentionen und -konsequenzen, die sich – und so ließe sich Sommers Theorie erweitern – gegenwärtig zunehmend verschieben, vor dem Hintergrund der anders gearteten Ding-Mensch-Konnexionen im Anthropozän.

In einem ersten Schritt folge ich Sommer: Er beschreibt die Sammelstätigkeit als akkumulierende Geste, die sich von der Briefmarke bis zum Ansammeln von Nahrung, die das (Über-)Leben des Menschen gewährleistet, erstreckt und intentional oder nicht intentional vollzogen werden kann. Diese spaltet sich, je nach (Sammel-)Intention, in das ökonomische und ästhetische Sammeln auf. Es tritt zum einen als »Ökonomie des Verschwindens« (Sommer 2000: 15), zum anderen als »Ästhetik des Bewahrens« (Sommer 2000: 15) in Erscheinung. Diese Differenzierung impliziert eine unterschiedliche zeitliche Dimension: Für das ökonomische Sammeln bedeutet das Konsumieren von zusammengetragenen Dingen ihren gleichzeitigen Verlust. Für das ästhetische Sammeln geht der Wille zur Konservierung mit der Überdauerung von Dingen einher, verknüpft mit dem Versuch, die Zeitspanne in ihrer endlichen Existenz auszudehnen. Als exemplarisches Beispiel für ökonomisches Sammelgut führt Sommer »Zweige zum Feuermachen, Pilze zum Essen, Geld zum Ausgeben« (Sommer 2000: 33) an, da sie den Kriterien der »Dienlichkeit, Nützlichkeit, Brauchbarkeit« (Sommer 2000: 33) entsprechen. Als ästhetische Sammlung par excellence gilt, nach Sommer, die Kunstsammlung, die das »Sammeln in Reinform« (Sommer 2000: 83) verkörpert. Denn in ihr wird Sehenswertes vereint, »das gar nicht existieren würde, wenn wir nicht schaulustige Wesen wären; Dinge also,

die nicht allein sehenswert sind, sondern die eigens und ausschließlich um unserer Schaulust willen hergestellt wurden« (Sommer 2000: 83).

Da Sommers Publikation bereits 2000 erschienen ist, beinhaltet sie keine Reflexion über das Sammeln im Anthropozän. Gegenwärtig, so meine These, lässt sich die Grenze der beiden von Sommer konturierten Ebenen des Sammelns nicht mehr deutlich ziehen. In den Bereich des ästhetischen Sammelns diffundieren zunehmend Aspekte des ökonomischen bzw. akkumulierenden Sammelns, und andersherum. Der Blick auf Dinge erscheint somit nicht mehr ›unschuldig‹ im Anthropozän und seiner grundlegenden Verstrickungslogik von Welt. Dinge tragen vor diesem Hintergrund stets eine gewisse Latenz in sich. Sie sind verstärkt mit sozialer, politischer, historischer und ökonomischer Bedeutung durchzogen und verweisen auf übergeordnete Kontexte. Dinge sind niemals nur wertfreie und persönliche Güter, sondern »soziale Wesen« (Trentmann 2020: 24), die durch und durch mit Bedeutung aufgeladen sind und »das Geprägte von Klasse, Rasse und Geschlecht« (Trentmann 2020: 24) in sich tragen. Dementsprechend können sie als »zusammengefaltete Diskurse« (Droit 2006: 24) begriffen werden. Als Extension des persönlichen oder institutionellen Selbstverständnisses sind sie immer auch Statement und Verweis.

Ein Beispiel dafür ist der museale Bereich: Museen befragen in den letzten Jahren zunehmend ihre eigenen Sammlungsdinge nach Aneignungs- und Erwerbungskontexten, die sich teilweise als unrechtmäßig und gewaltsam herausstellen. Zudem werden Kunstwerke auf ihren rassistischen und Minderheiten marginalisierenden Aussagewert befragt. Auch museale Sammlungsdinge sind in diesem Sinne nie orts- oder geschichtslos, sondern tragen ihre dingliche Biografie fortwährend mit sich. In diesem Falle ließe sich die von Sommer getätigte Differenzierung zwischen ökonomischem und ästhetischem Sammeln nicht mehr trennscharf denken. Denn sowohl die gesammelten Dinge als auch die musealen Sammelkontexte sind kontaminiert von ökonomischen und ästhetischen Elementen, die ihre dingliche sowie institutionelle Existenzweise bestimmen. Dadurch wird ersichtlich, dass sich der Blick geändert hat und sich die Grenzen zwischen ökonomischem und ästhetischem Sammeln im Anthropozän zunehmend fluide darstellen. In beiden Sammelformen vermischen sich kulturelle, politische und umweltbezogene Implikationen, die ein rein auf Konsum ausgelegtes sowie ein rein auf ästhetisches Empfinden ausgerichtetes Sammeln tangieren. Folglich geht es nicht um eine ontologische Veränderung, sondern um eine Veränderung des Blicks auf die Welt in einem epistemischen Sinne. Die Perspektive hat sich durch das Wissen um das Anthropozän geändert, wodurch sich eine Epistemologie der Vernetzung sowie das Bewusstsein um eine grundlegende Kontamination von Welt eröffnet hat.

Sammeln zwischen unreflektiertem Konsum und nachhaltigem Bewahren

Vor diesem Hintergrund wird das Sammeln im Spannungsfeld von unreflektiertem Konsum und nachhaltigem Bewahren untersucht, das in der Vernetzungslogik des Anthropozäns in Dingen stets latent mitschwingt. Dinge können somit einerseits ein Verweis auf nicht ressourcensparende Produktionsbedingungen sein und auf Umwelt und Mensch ausbeutende Warenketten, deren Struktur so vereinzelt und fragmentiert ist, dass die Herkunft von Produkten oftmals nicht mehr nachzuvollziehen ist. Andererseits können sie aber auch einen nachhaltigen Lebensstil und einen bewussten Konsum andeuten, der versucht, die kapitalistischen Negativauswirkungen zu vermeiden. So oder so zeigen Dinge als Konsumgüter einen gewissen Lifestyle und sozialen Status der konsumierenden Person an. Zudem implizieren Dinge und ihre Herkunft latent die komplexen Strukturen anthropozäner Verstrickungen, in die sie ihre Besitzer:innen involvieren, was Eva Horn überzeugend wie folgt zusammenfasst: »So findet sich der Mensch nicht mehr als Gegenüber, sondern gleichsam im *Inneren der Dinge* wieder.« (Horn 2019a: 126)

Anfang des 19. Jahrhunderts wird Konsum zur Lifestylebeschäftigung und verkörpert dementsprechend auch soziale Distinktion und das Streben nach gesellschaftlichem Prestige (vgl. Berk 2020: 16). Dieses Phänomen wird auch als »conspicuous consumption« (Veblen 1970: 33) umschrieben.¹¹ Walter Benjamins *Passagen-Werk*, das aus unterschiedlichen Texten, Kommentaren und Zitaten historischer Quellen besteht, untersucht die Alltagswelt der Moderne. In seinen Analysen fokussierte Benjamin die vielgestaltigen Ausformungen der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, vor allem auch die Orte des Konsums. Paradigmatisch erscheinen ihm in diesem Kontext die Pariser Passagen, die Vorformen der heutigen Warenhäuser, in denen Konsum und Luxus zelebriert wurden. Durch die seit dem 19. Jahrhundert von Industrialisierung und Technisierung ermöglichte Massenproduktion entwickelte sich eine immense Akkumulation von Dingen, die als Massenkonsum beschrieben wird.¹² Dazu kommt, dass infolge der globalisierten Infrastrukturen auch eine Demokratisierung des Konsums zu verzeichnen ist. Infolgedessen lässt sich gegenwärtig ein Höchststand des persönlichen Konsums und Besitzes an Dingen verzeichnen (vgl. Trentmann 2020: 25). Auch heute sind es in erster Linie die Beziehung und Identifikation zu und mit den Dingen – als »Speicher von Gefühlen, Identitäten und Handlungen« (Trentmann 2020: 25) – die ihren Kauf legitimieren. Während im 20. Jahrhundert das kapitalistische Wirtschaftssystem in den westlichen Ländern unbegrenztes Wachstum versprach und aus scheinbar unendlichen

11 Nach Pierre Bourdieu spielen Dinge bei der Performanz sozialer Differenz prinzipiell eine zentrale Rolle, was in das individuelle Konsumverhalten mithineinspielt (vgl. Bourdieu 2023).

12 Vgl. hier auch Maase 2007.

Ressourcen zu schöpfen schien, etablierte sich seit den 1970er-Jahren¹³ eine kritische gesellschaftliche Reflexion dieser Denkweise, was Anne Berk folgendermaßen akzentuiert: »Das heutige, auf die ständige Steigerung von Produktion und Konsum ausgerichtete Wirtschaftsmodell lässt die Folgen der Ressourcenplanung und die entstehenden Abfallströme außer Acht. Damit ist das Wachstumsmodell unhaltbar.« (Berk 2020: 19)

Mit dem Wissen um das Anthropozän müsste man meinen, dass das Bewusstsein für eben diese Endlichkeit des unbegrenzten Wachstums die gesellschaftliche Sensibilität für den Konsum von Dingen beeinflusst hat, dennoch lässt sich eine nie dagewesene Fülle an Dingen beobachten, die Frank Trentmann wie folgt beschreibt:

»Unser Hunger nach Dingen ist unersättlich. Niemals in der Geschichte hatten Menschen so viele Sachen wie heute. Die Häuser und Wohnungen in Europa quellen über. In den USA erobert der persönliche Besitz die Garagen. Und selbst in Schwellenländern wie Indien ist der Konsum unübersehbar – von Haushaltsgeräten über gefälschte Accessoires und Modeartikel bis hin zu den in den Landschaften allgegenwärtigen Plastikverpackungen.« (Trentmann 2020: 20; vgl. Trentmann 2017)

Die massenhafte, gesellschaftliche Präsenz von Dingen kann dabei auch in einem individuell bedenklichen Sammeln münden, wie José van Beers und Kees Hoogduin in ihrem Buch *Problematische verzamelaars* (2012) untersuchen. Hier zeigen sie auf, dass gegenwärtig etwa 20 Prozent der Niederländer:innen zu einem zwanghaften und übermäßigen Sammeln von Dingen neigen. Ein Phänomen, das ebenso mit dem Begriff des Messie-Syndroms zu fassen ist (vgl. Beers/Hoogduin 2012).¹⁴

Gegenwärtig gibt es viele Künstler:innen, die an unterschiedliche Sammeltraditionen anknüpfen und diese in ihre künstlerische Praxis integrieren. Zudem kann das Sammeln als per se zur künstlerischen Arbeit zugehörige Idee aufgefasst werden: Denn »Künstler sind von Anfang an Sammler von Bildern und Objekten. Die Akkumulation unterschiedlichster Dinge ist ein Bestandteil des Ateliers, ein Reservoir, in dem sowohl Ideen wie Arbeitsmaterialien gespeichert sind« (Rieger 2009:

13 Zu nennen ist in diesem Kontext der Club of Rome, ein sich bereits 1968 formierender interdisziplinärer Verbund aus Wissenschaftler:innen, der die Ursachen und Konsequenzen des ständigen Wachstums der Weltbevölkerung untersucht. Die 1972 veröffentlichte Studie *Die Grenzen des Wachstums*, die im Auftrag des Club of Rome von Wissenschaftler:innen des Massachusetts Institute for Technology (MIT) durchgeführt wurde, wies bereits in den 1970er-Jahren auf die verheerenden Auswirkungen des unbegrenzten Wachstums für die Zukunft der Menschheit hin.

14 Vgl. hier auch Pritz/Vykoukal/Reboly/Agdari-Moghadam 2009, Neziroglu/Bubrick/Yaryura-Tobias 2008 und Rehberger 2007.

256). Auch findet die Konsumtion von Dingen und die Schattenseiten der Massenkongsumgesellschaft eine künstlerische Reflexion, bei der das Sammeln eine zentrale Rolle einnimmt. So etwa bei Karsten Bott, der in seiner Arbeit *Von jedem eins* (1988, fortlaufend) Alltagsgegenstände zusammenträgt und sie miteinander arrangiert. Bott sammelt Alltagsdinge, die repräsentativ für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts sind. Mittels einer Ästhetik der Fülle macht er den Massenkonsum im Raum körperlich spürbar. Durch diese konzeptuelle Strategie – von jedem Ding nur eines in die Arbeit aufzunehmen – wird die schiere Masse an (unnützen) Dingen, die produziert und tagtäglich verbraucht werden, offenkundig: »Museen sammeln Kaiserkrone und vergoldete Irgendwas. Aber es geht um was ganz anderes, nämlich um unser Leben, um das, was wir um uns herum haben.« (Bott, zit. n. Berk 2020: 117) Eine ähnliche künstlerische Strategie verfolgt Song Dong, der die Kunsthalle Düsseldorf 2015 in ein riesiges Warenlager verwandelte. Seine 2005 erstmalig in Peking ausgestellte und später unter anderem im Museum of Modern Art (MoMA) in New York gezeigte Arbeit *Waste Not – wu jin qi yong* (2005, fortlaufend) (Abbildung 6) besteht aus einem Holzhaus und über 10.000 Alltags- und Haushaltsgegenständen seines Elternhauses, die er im Ausstellungsraum zusammentrug und der Kategorie der Ähnlichkeit folgend – nach Art und Farbe – ordnete.

Abbildung 6: Song Dong und Zhao Xiangyuan, »Waste Not – wu jin qi yong«, 2005, fortlaufend. Installationsansicht: Kunsthalle Düsseldorf. Courtesy Song Dong und Tokyo Gallery + BTAP. Foto: Katja Illner



Die in prekären Verhältnissen lebenden Eltern waren auf das Sammeln von Dingen angewiesen und behielten sie als Überlebensstrategie. Die titelgebende Phrase *wu jin qi yong* beschreibt diese, nicht nur Dongs Eltern betreffende Philosophie, die

ein spezifisches Verhältnis zur materiellen Dingwelt beschreibt (vgl. Hung 2015: 157): »In the Chinese dictionary, the explanation of wu jin qi yong reads: anything that can somehow be of use, should be used as much as possible. Every resource should be used fully, and nothing should be wasted.« (Dong 2015: 161) Nach dem Tod des Vaters entwickelte sich die Sammelpraxis seiner Mutter jedoch zu einer manischen Obsession, wodurch sich die »ökonomische Überlebensstrategie in eine seelische«¹⁵ transformierte und die Ansammlung der Dinge anwuchs. Dong beschreibt das folgendermaßen: »Finally, she suffered from an emotional breakdown and drove her ›waste not‹ habit to extremes.« (Dong 2015: 162) Die Vielzahl an Dingen repräsentiert daher einen nie zu befriedigenden Wunsch nach Kompensation für Trauer und Schmerz. Dongs Mutter, Zhao Xiangyuan, entwickelte, so wie van Beers und Hoogduin es beschreiben, eine bedenkliche Form des Sammelns, die ein zwanghaftes und übermäßiges Sammeln von Dingen impliziert und den Massenkonsum in seiner radikalen Ausprägung offenbart.¹⁶

Dinge sammeln kann dem gegenüberstehend aber auch bedeuten, sie zu bewahren, sie zu recyceln, zu reparieren und so der Neuproduktion von Dingen entgegenzuwirken, im Sinne von zirkulären statt linearen Produktionsketten. So wird das Bewahren von Dingen etwa auch betrieben, um der ökologischen Prekarität vorzubeugen¹⁷: »Produzent*innen sind angehalten, ihre Produkte so langlebig, reparaturfreundlich, ressourcen- und energieeffizient wie möglich zu gestalten, um Konsument*innen nachhaltigen Konsum zu ermöglichen.«¹⁸

Dass der massenhafte Konsum lange ein vermeintliches Privileg war und in anderen Kulturen das Bewahren, Recyceln und Reparieren als kulturelle Praxis tief verankert ist, zeigen etwa die Arbeiten der im Gropius Bau in Berlin zu sehenden Ausstellung YOYI! *Care, Repair, Heal* (16.09.2022–15.01.2023). Die ausgestellten Arbeiten setzen sich mit verschiedenen Konzepten von Reparatur, Heilung und Fürsorge auseinander, die sich grundlegend von westlichen Herangehensweisen unterscheiden. Dabei wird deutlich, dass pflegende sowie reparierende Praktiken Aufmerksamkeit

-
- 15 Vgl. beschreibender Ausstellungstext auf der Homepage der Kunsthalle Düsseldorf: <https://www.kunsthalle-duesseldorf.de/ausstellungen/song-dong/> (Zugriff: 06.06.2024).
- 16 Vgl. beschreibender Ausstellungstext auf der Homepage der Kunsthalle Düsseldorf: <https://www.kunsthalle-duesseldorf.de/ausstellungen/song-dong/> (Zugriff: 06.06.2024). Zum Zusammenhang von Konsum und Warenästhetik vgl. auch Haug 1971 und Drügh 2011.
- 17 In diesem Kontext sind Interessengemeinschaften zu nennen, wie etwa die *Right to repair: Commission introduces new consumer rights for easy and attractive repairs*, die sich für gemeinsame Vorschriften zur Förderung der Reparatur von Waren einsetzt, um durch reparaturbedingte Ressourceneinsparungen die Ziele des Europäischen Green Deal unter anderem durch die Verringerung von Abfall zu unterstützen.
- 18 Diese Aussage findet sich auf der Homepage des Umweltbundesamts wieder: <https://www.umweltbundesamt.de/themen/wirtschaft-konsum/kompetenzzentrum-nachhaltiger-konsum> (Zugriff: 06.06.2024).

und Kapazitäten erfordern und sich linearen Logiken des kapitalistischen (westlichen) Zeitregimes widersetzen. Dies zeigt sich einerseits ganz physisch anhand des Recyclings, der Pflege und der Aufwertung von alltäglichen oder beschädigten Materialien, wie etwa in den Assemblagen von Pierre Adler, Andre Eugene und Reginald Sénatus (Redji) zu sehen ist, die unter anderem aus Autoteilen, Metallabfällen und Nägeln bestehen. Andererseits sind es immaterielle Wunden, Risse und Frakturen, die es zu reparieren, heilen und umsorgen gilt, was etwa in den Werken von Kader Attia augenscheinlich wird. In diesen wird Reparatur und Heilung nicht nur materiell gedacht, sondern auch mit immateriellen Wunden in Verbindung gebracht. Anhand der durch koloniale und imperialistische Praktiken verursachten Traumata und Verletzungen eröffnet er Fragen, die mit Wiedergutmachung sowie der Unmöglichkeit von Reparatur zusammenhängen.

Die kritische Auseinandersetzung mit der heute zunehmend aufgeladenen begrifflichen Trias von *Care*, *Repair*, *Heal* ist jedoch nicht neu. Seit den 1980er-Jahren setzen sich feministische Wissenschaftler:innen kritisch mit dem Begriff *Care* auseinander, der sich vor allem als emotionale und bedingungslose weibliche Fürsorgetätigkeit etablierte. Dieser Lesart setzen Feminist:innen ethische, politische, soziale und kulturelle Konsequenzen entgegen, um Fürsorge-Infrastrukturen sichtbar zu machen und das herkömmliche Bild von *Care* durch eine neue Ethik zu ersetzen (vgl. Tronto 2020). *Care* wird hier viel weitgreifender verstanden und umfasst, folgt man Joan Tronto, »alles, was wir tun, um unsere ›Welt‹ zu erhalten, fortzuführen und zu reparieren, damit wir so gut wie möglich in ihr leben können. Diese Welt umfasst unseren Körper, uns selbst und unsere Umwelt, alles, was wir in einem komplexen, lebenserhaltenden Netz zu verweben suchen« (Tronto 2020: 103, zit.n. Jaeger-Erben/Hielscher 2022: 101). *Care* ist somit auch als Fürsorge für die Umwelt zu verstehen und zeigt sich in Praktiken des Reparierens, was mit Melanie Jaeger-Erbens und Sabine Hielschers Vorschlag kongruiert: »Wir wollen ein Konzept von *Care* anwenden, welches das Sich-Kümmern um Dinge und das Sich-Kümmern von Menschen umeinander im Kontext von Reparaturen miteinander verbindet.« (Jaeger-Erben/Hielscher 2022: 100)

Reparieren als Teil von *Care*-Arbeit aufzufassen, soll nach Jaeger-Erben und Hielscher vorrangig »die Aufmerksamkeit auf die moralischen, sozialen und politischen Aspekte der Reparatur« richten. So »wird *Caring* auch als Modus des Seins in der Welt und als eine Form der Hinwendung zur Welt beschrieben, in der der Aufbau von Beziehungen und die Konvivialität zwischen Menschen und Dingen oder Technologien wichtiger sind als die Kontrolle über Dinge« (Jaeger-Erben/Hielscher 2022: 100; vgl. Arora/Dyck/Sharma/Stirling, 2020). Die Form der Hinwendung zur Welt ist dabei als wechselseitig strukturiert zu verstehen und impliziert neben dem Geben auch das Empfangen. *Caring* bedeutet vor diesem Hintergrund, in Interaktion mit der Welt zu treten und die von ihr ausgehenden Signale entgegenzunehmen und auf diese zu reagieren, was von Bernhard Walden-

fels als »Responsivität« (Waldenfels 1994), von Hartmut Rosa als »Resonanz« (Rosa 2016) beschrieben wird.

In Anbetracht der neuen Perspektive auf Ding-Mensch-Konnexionen im Anthropozän, die sich aus dem Spannungsfeld von zwei Polen – dem Bild des unreflektierten Konsums durch materielle Akkumulation einerseits und das des bewahrenden Gestus im Sinne von Nachhaltigkeit andererseits – ergibt, ließe sich die Frage danach stellen, was es für Künstler:innen bedeutet, mit dem Wissen um diese stets latente Bedeutungsperspektive zu sammeln. Künstlerisches Sammeln im Anthropozän bedeutet, der Komplexität von Welt und den Veränderungen, die in den Dingen mitschwingen, eine Kontur zu geben, was bei Bott, Dong, Adler, Eugene, Sénatus (Redji) und Attia in vielfältiger Weise zu finden ist. Das Sammeln erscheint hier einerseits als akkumulierende Geste, bei der es vor allem um die Ästhetik der Fülle geht, um auf das gesellschaftliche Konsumverhalten hinzuweisen. Andererseits als Praktik des Recyclings, mittels der, im Sinne eines Weiterlebens und Reaktivierens von Dingen, das Streben nach Bewahrung und Reparatur deutlich wird.

Was dagegen eine *wunderkammernde* Praxis vermag, ist das Abbilden der Komplexität von Gegenwart (vgl. Kapitel 1.2.1). Mittels der versammelten heterogenen Dinge, die nicht dem Sammelparameter der Ähnlichkeit folgen, wird auf Verstrickungen von lokalen und globalen Dimensionen anhand eines »Parlaments der Dinge«¹⁹ verwiesen. Denn das Wissen um das Anthropozän eröffnet die Perspektive, es mit vielen versteckten Mechanismen, Phänomenen und Prozessen zu tun zu haben, die gerade in ihrer Latenz und Unterschwelligkeit hyperkomplex erscheinen: »Sie sind zu nah, um sie objektivieren zu können, zu groß, um sie abbilden zu können, zu komplex, um sie erzählen zu können.« (Horn 2019a: 126) Diese Arbeit an Latenz wird in den Arbeiten von Adéagbo sowie Williams und Tsien insofern erkennbar, als dass die Arbeiten nicht versuchen, dieses Spannungsfeld und somit das Unsichtbare, das nicht Greifbare zu kaschieren, sondern das Unterschwellige und das nicht Fassbare in seiner Ambivalenz dezidiert markieren und ihm eine Kontur verleihen.²⁰ Es geht somit um nicht weniger als um ein neues Ding-Bewusstsein zwischen lokalen und globalen Dimensionen, was im folgenden Kapitel anhand von Bruno Latours Konzept des Terrestrisch-Werdens diskutiert wird.

19 In der Publikation *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie* (2001) konkretisiert Bruno Latour sein Anliegen, »die Stimmen der nicht-menschlichen Wesen« (Latour 2001: 101) in öffentlichen und politischen Diskursen miteinzubeziehen und anzuhören. Stefan Hirschauer beschreibt dieses Zu-Wort-Kommen-Lassen von nicht-menschlichen Akteuren auch als »Voicing der Dinge« (Hirschauer 2001: 446).

20 Dies wurde im Kapitel 1.2.1 mit Hans Ulrich Gumbrechts Denkfigur des blinden Passagiers (vgl. Gumbrecht 2011: 10) und Krzysztof Pomians Semiophoren-Konzept (vgl. Pomian 2007: 81) veranschaulicht.

Terrestrisch-Werden in künstlerischer Praxis

Über Dinge in Bewegung gibt es in den letzten Jahren zahlreiche Untersuchungen, deren zeitlicher Rahmen sich von der Frühen Neuzeit bis heute erstreckt. Der Fokus auf das Reisen, Bewegen und Dynamisieren von Dingen spiegelt sich etwa in folgenden Publikationstiteln eindrücklich wider: *Objects in Contact Zones* (vgl. Troelenberg/Schankweiler/Messner 2021), *Things on the move* (vgl. Gleixner/Lopes 2021), *Globale Dinge* (vgl. North 2021), *Travelling Objects* (vgl. Mayer/Tammaro 2018), *Migration der Dinge* (vgl. Tittel 2017) und *Mobilisierung der Dinge* (vgl. Schankweiler 2012a). Diese Titel sowie die zugehörigen Publikationen verweisen auf den räumlichen Positionswechsel von Dingen, auch über territoriale und geografische Grenzen hinweg, und ihre Reise von einem Ort zum anderen, was sich in Begriffen wie Transfer, Reisen, Migration und Mobilisation materialisiert.

Die Dynamisierung des Standorts von Dingen ist auch für das künstlerische Sammeln in Adéagbos *L'explorateur et les explorateurs* sowie Williams' und Tsiens *Wunderkammer* zentral. Die Praktik des Sammelns ist stets mit gewissen Bewegungsformen verbunden, die sowohl das Gesammelte als auch die Sammelnden betreffen. Unabhängig von der Motivation der sammelnden Entität (intentional oder nicht-intentional, aktiv oder passiv, ökonomisch oder konsumistisch bzw. kulturell) werden Dinge in Bewegung gebracht und in einen neuen räumlichen Kontext manövriert: »Was die [...] Arten des Sammelns [...] miteinander gemein haben, ist die *Sammelbewegung*. Wenn *sich* etwas sammelt, bewegt es sich. Wenn *ich* etwas sammle, bewege ich mich.« (Sommer 2000: 19) Der Sammelprozess besteht dabei aus dem Zusammenspiel der Handlungsmacht der sammelnden Person und der *agency* des Dings. Die Bewegung ist somit nicht etwas, was dem Ding einfach »passiert«. Infolge des dinglichen Affizierungspotenzials, das Macht auf den oder die Sammelnde ausübt, wird mittels der Interaktion zwischen Ding und affizierter Entität der Prozess des Sammelns initiiert. Eben jene beschriebene Bewegung wird durch das anschließende Aneignen, Mitnehmen und die daraus resultierende räumliche Verschiebung des Standorts impliziert. Das Sammeln wird im Folgenden daher nicht als einseitiger, sondern wechselseitig strukturierter Prozess verstanden, an dem das Ding ebenso wie die sammelnde Entität mit ihrem jeweiligen Aktivitäts- und Passivitätspotenzial beteiligt ist. Das lässt sich für den Bereich der Kunst – ebenso für die Alltagswelt – mit folgender simpler Gleichung pointieren: »Der Schlüssel [...] ist Gegenseitigkeit: Bilder können auf uns einwirken, ebenso wie wir auf sie einwirken können.« (Bal 2006: 9)

Das Sammeln ist demzufolge auch als performativer Prozess aufzufassen, der die »Macht der Dinge« (Fischer-Lichte 2012: 161) bzw. die »Performativität der Dinge« (Fischer-Lichte 2014) in sich vereint. Bilder und Dinge als handlungsmächtige Entitäten aufzufassen, entspricht sowohl performanztheoretischen Ansätzen (vgl. u.a. Krämer 2011; Fischer-Lichte 2012, 2014) als auch netzwerktheoretischen Ansät-

zen, die Anfang der 1980er aus der Forschung von Bruno Latour, Michel Callon, John Law und Madeleine Akrich hervorgingen und vor allem durch die von Latour geprägte Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) bis heute virulent durch die unterschiedlichen Disziplinen zirkuliert. Die Aufhebung der dichotomischen Trennung von aktivem Subjekt und passivem Objekt – das zentrale Anliegen der ANT – sieht Sybille Krämer ebenfalls in performativen Prozessen realisiert (vgl. Krämer 2011: 69–71; Schrape 2014: Anm. 52, 26).²¹ Latour entwickelt den Gedanken der Aktivität von nicht-menschlichen Entitäten, vor allem mit Rückbezug auf die Ideen von James Lovelock und Lynn Margulis. Beide vertraten die Auffassung, dass die Umwelt sowie menschliche und nicht-menschliche Wesen ein gemeinsames System bilden bzw. es gemeinsam erst hervorbringen, was sich in der Gaia-Hypothese manifestierte. Mit ihrer Programmatik von Gaia, einer planetarischen Entität, die alle Lebensprozesse inkludiere, demonstrierten Lovelock und Margulis ihre These, dass dem belebten Bereich der Erde – Lovelock nennt diesen »biosphere« – ein biologisches Kontrollsystem inhärent sei, das »biological cybernetic system« (Lovelock 1972: 579). Dieses vermag die physikalischen und chemischen Bedingungen der Atmosphäre im Gleichgewicht zu halten und eine permanente Regulierung vorzunehmen, um die notwendige spezifische Zusammensetzung der Atmosphäre für alle Lebewesen zu gewährleisten.

Daraus folgt, so Latour, dass sich »die ERDE« (Latour 2017: 126) nicht nur bewege, sondern sich verhalte und auf Einflüsse reagiere, die unter anderem durch die menschliche Spezies verursacht werden (vgl. Latour 2017: 126). Gaia besitzt daher nicht ohne Grund den »Name[n] einer archaischen, proteushaften, monströsen und schamlosen Göttin« (Latour 2017: 153).

Bereits ihr Name weist nichts von einem unbelebten, ausschließlich zur Kulisse dienenden Lebensraum auf.²² »Lovelock hat das Verständnis der Erdphänomene nicht dadurch vereinfacht, dass er der Erde ›Leben‹ einhauchte oder sie zu einem ›lebenden Organismus‹ stilisierte, sondern, ganz im Gegenteil, dadurch, dass er aufhörte zu leugnen, dass die Lebewesen an der Gesamtheit der bio- und geochemischen Phänomene aktiv teilhaben.« (Latour 2018: 90) Während mit der Vorstellung, unsere Umwelt bestehe im Gesamten aus leblosen »galileischen Objekten« (Latour 2018: 89) und sei aus diesem Grund als auszubeutende Ressource aufzufassen, ein

21 Diese Auffassung ist auch in Bezug auf die museumswissenschaftliche Forschung – also institutionell angebundene Sammlungen – relevant. Auch hier wird zunehmend von der »Performativität der Objekte« (Lorey 2020: 9) ausgegangen und die Vorstellung vertreten, »[...] dass Dinge nicht nur Informationen transportieren, sondern ebenso Situationen schaffen und somit Erfahrungen produzieren, zu denen sich ihr Publikum in Bezug setzen kann« (Lorey 2020: 9). Vgl. auch Thiemeyer 2015.

22 Die Gedanken dieses Absatzes wurden bereits im Aufsatz *Lebendige Materie: Die keramischen Arbeiten von David Zink Yi* der Autorin in der Zeitschrift KERAMOS publiziert (vgl. Schüchter 2021c).

passives Bild von »Natur« gezeichnet wird, verhält es sich mit den »lovelockianischen Agentien« (Latour 2018: 91) diametral anders. Sie sind alles andere als teilnahmslos, sondern konträr dazu aktiv und wirken unter anderem auf chemische, biochemische und geologische Weise (vgl. Latour 2018: 91). Damit ändert sich das Verständnis sowie die Erfahrung von Orten und Räumen, genauso wie die Bedingungen von Lokalität und Globalität, was Latour prägnant in folgendem Satz zusammenfasst: »Alles muss aufs Neue kartografiert werden.« (Latour 2018: 43) Diese Neukartierung, die das Wissen um das Anthropozän und die mit ihm einhergehenden anthropogenen Veränderungen des Erdsystems mit sich bringt, wird in den beiden Arbeiten *L'explorateur et les explorateurs* von Adéagbo und *Wunderkammer* von Williams und Tsi-en anhand der gesammelten Dinge nachvollziehbar. Indem Dinge in Bewegung gebracht werden, eröffnen sich Fragen nach den Zusammenhängen von Lokalität und Globalität. Doch wie sind diese im Anthropozän zu denken?

Der verheißungsvolle Begriff der Globalisierung, der auf »den zunehmenden Umfang und die Intensivierung von Verkehrs-, Kommunikations- und Austauschbeziehungen über nationale Grenzen hinweg« (Habermas 1998a: 3) verweist, lässt sich als Fortschrittsnarrativ der Moderne konstatieren. Durch das Wissen um das neuartige In-der-Welt-Sein im Anthropozän, das mit der Verarbeitung einer hyperkomplexen Gegenwart einhergeht, in der alles mit allem verwoben ist, haben sich die Vorzeichen geändert. Das Versprechen einer konsequenzlosen Ausbeutung von Ressourcen und dem Glauben an die Möglichkeit des stetigen Wachstums von Kapital oder CO₂-basierter Mobilität wurde revidiert. Die globale räumliche Vernetzung spielt dabei eine wichtige Rolle. Als ursprüngliche Verheißung ist diese jedoch mittlerweile nicht mehr nur von utopischen Narrativen geprägt, der scheinbaren *space compression* (vgl. Harvey 1989: 260), die sich etwa in der virtuellen Aufhebung von Distanz äußert oder dem Bild der Welt als homogenes Ganzes fernab von territorialen und nationalen Grenzverständnissen (vgl. Gelshorn 2014: 178), sondern ruft auch regressive Prozesse der Abgrenzung hervor. Zur positiv besetzten »Plus-Globalisierung« (Latour 2018: 41) ist eine »Minus-Globalisierung« (Latour 2018: 41) hinzugekommen, so Bruno Latour, wodurch dem zuvor eher als rückständig wahrgenommenen Lokalen eine andere Bedeutung zukomme (vgl. Roedig 2018: o. S.). Dies fassen auch Martina Löw, Volkan Sayman, Jona Schwerer und Hannah Wolf in ihrer kritischen Revision des Globalisierungsbegriffs wie folgt zusammen:

»Das Narrativ der Globalisierung hat seine universalisierende Macht als westlich geprägte, hegemoniale räumliche Meta-Metapher eingebüßt. Sein Geltungsanspruch muss sich in Konkurrenz zu lokalen, translokalen, regionalen, nationalen oder auch planetaren bis hin zu religiösen Raumbezügen gesellschaftlicher Prozesse behaupten.« (Löw/Sayman/Schwerer/Wolf 2021: 13–14)

So lässt sich die Globalisierung viel eher als ein dialektisch strukturierter Prozess verstehen, der einander gegenläufige Entwicklungen hervorruft, was Jürgen Habermas als »bemerkenswerte Dialektik von Einebnung und schöpferischer Differenzierung« (Habermas 1998b: 112) konturiert. Die schöpferische Differenzierung, von der Habermas spricht, kann aus der wechselseitigen Beziehung von globalen Entwicklungen, lokalen Erfahrungsräumen und Wissensstrukturen sowie dem Austarieren der Ambivalenz von »universaler Standardisierung und partikularer Eigenwertigkeit« (Weiler 2002: 248) hervorgehen. So sind Lokalität und Globalität nicht als Antagonisten aufzufassen, was Roland Robertson begrifflich mit dem Wort Glokalität²³ fasst, sondern durch die Globalisierung werden auf Lokalität bezogene Phänomene wie ›Heimat‹ und ›Tradition‹ erst reaktiviert. Somit ist das Lokale nicht nur ein Bestandteil des Globalen, sondern auch ein Resultat dessen (vgl. Robertson 1995: 202). Der Begriff der Glokalität – der aus einer Fusion von ›global‹ und ›lokal‹ besteht – trägt jedoch auch eine Täuschung in sich, auf die Peter Sloterdijk hinweist:

»Die von dem Weltsoziologen Roland Robertson unters Weltvolk gebrachten Hybridausdrücke *glocal*, *glocalize*, *glocalization* sind von der gleichen Machart, auch sie spiegeln die den gängigen Globalisierungsdiskursen innewohnenden Täuschungen wider. Der Irrtum besteht, kurz gesagt, darin, das Lokale und das Globale aufeinander zu beziehen wie den Punkt und das Feld. Wo das geschieht, wird das Lokale unvermeidlicherweise so gefaßt [sic!], als wäre es mit dem Globalen gleichgeartet, die Ortsansässigen jedoch wollten dies in der Regel nicht wahrhaben. Das Lokale wird wie ein Fleck in einem regelmäßigen Raumnitter gedacht.« (Sloterdijk 2006: 400–401)

Diese kritische Reflexion des Worts Glokalität ernst nehmend, folge ich der Argumentation von Sloterdijk und knüpfe damit an den von Latour angebotenen Alternativbegriff des Terrestrischen an. In seiner Publikation *Das terrestrische Manifest* (2018) entwickelt Latour einen »dritte[n] Attraktor« (Latour 2018: 106), der jenseits von Lokalem und Globalem zu verorten ist. Diesen dritten Attraktor, den er das Terrestrische²⁴ nennt, erklärt er folgendermaßen: »Der Attraktor des *Terrestrischen* – klar

23 Der Begriff des Lokalen umschreibt in diesem Zusammenhang das spannungsreiche Verhältnis zwischen lokalen und globalen Entwicklungen und fasst sprachlich die damit einhergehenden »dynamischen Rückkopplungsprozesse« (Lehmann 2014: 217). Die Bezeichnung ›Globalisierung‹ setzt sich aus den Begriffen Globalisierung und Lokalisierung zusammen und verweist somit auf die enge Verknüpfung und die wechselseitige Beziehung der beiden Phänomene. Vgl. in diesem Kontext Löw/Sayman/Schwerer/Wolf 2021, Reutlinger 2020, Beck 1998, Bauman 1997, Robertson 1998 und Robertson 1995. Zur Bedeutung der Grenze und Grenzziehungen im 21. Jahrhundert vgl. auch Mau 2021.

24 Peter Sloterdijk spricht passend zum Begriff des Terrestrischen von der ›terrestrischen Globalisierung‹, die er wie folgt ausdeutet: »Die terrestrische Globalisierung (praktisch vollzogen durch die christlich-kapitalistische Seefahrt und politisch implantiert durch den Kolonia-

geschieden von der ›Natur‹ und nicht den ganzen Planeten meinend, sondern nur die dünne Schicht der Kritischen Zone – vereint die gegensätzlichen Figuren von Boden und Welt.« (Latour 2018: 107) Dementsprechend ermöglicht der Boden »Bindung« und »die Welt Entbindung« (Latour 2018: 107). Latour führt den Begriff des Terrestrischen ein, um »nicht mehr von Menschen, Humanwesen, zu sprechen, sondern von Terrestrischen, von Erdverbundenen (earthbound)« (Latour 2018: 101). Mit dem Terrestrisch-Werden zielt Latour auf eine Verbindung mit der Erde und ihren Dingen in der *Critical Zone* ab, der Haut von Gaia, die den Lebensort der Terrestrischen markiert. Hierfür nutzt er das Bild eines Landeanflugs, um zu verdeutlichen, in welcher Lage sich die Menschheit derzeitig befinde. Das Globale und das Lokale sind beide nicht mehr ›ansteuerbar‹, da beide in der Logik des Anthropozäns nicht mehr existent sind: »Selbst heute noch erstrahlt das Globale, macht frei, löst Begeisterung aus, lässt wegschauen, emanzipiert es und vermittelt es den Eindruck ewiger Jugend. Nur existiert es nicht. Sicherheit, Ruhe, eine Identität gibt dagegen das Lokale. Aber auch das existiert nicht.« (Latour 2018: 106) Die verheißungsvolle Globalisierung, die die Moderne versprach, entwickelt sich, nach Latour, zunehmend zu einer »Minus-Globalisierung« (Latour 2018: 41), die nur noch das Wohlergehen eines kleinen elitären Kreises sichert. Das dadurch wieder attraktiv werdende Lokale ist jedoch ebenfalls mit negativen Implikationen belastet, etwa dem Pochen auf die Wichtigkeit von Grenzen, Traditionalismen und die Abschottung von innen heraus, was zu einem »Minus-Lokalen« (Latour 2018: 41) führt (vgl. Henkel 2022: 143–144). Während sich sowohl das Globale als auch das Lokale in der Gegenwart durch die von Latour benannten negativen Implikationen als nicht mehr ›ansteuerbar‹ erwiesen haben, bleibt lediglich das Terrestrische als mögliches gesellschaftliches Reiseziel und flugtechnische Landemöglichkeit:

lismus der alteuropäischen Nationalstaaten) bildet, wie zu zeigen ist, den vollständig überschaubaren Mittelteil eines Dreiphasenprozesses [...]. Dieses fünfhundertjährige Mittelstück der Sequenz ist als das ›Zeitalter der europäischen Expansion‹ in die Geschichtsbücher eingegangen. Den meisten Historikern fällt es leicht, den Zeitraum von 1492 bis 1945 als einen abgeschlossenen Ereigniskomplex anzusehen – es ist das Zeitalter, in dem das aktuelle Wertesystem Konturen annahm. Ihm geht, wie bemerkt, die kosmisch-uranische Globalisierung voraus, jenes mächtige erste Stadium des Kugeldenkens, das man – in Würdigung der Vorliebe der klassischen Seinslehre für sphärische Figuren – die morphologische Globalisierung (besser: die onto-morphologische) nennen könnte. Ihm folgt die elektronische Globalisierung nach, mit der die Heutigen und ihre Erben es zu tun haben werden. Die drei großen Stadien der Globalisierung unterscheiden sich demnach in erster Linie aufgrund ihrer symbolischen und technischen Medien: Es macht einen epochalen Unterschied, ob man eine idealisierte Kugel mit Linien und Schnitten ausmisst [sic!], ob man eine wirkliche Kugel mit Schiffen umfährt oder ob man Flugzeuge und Funksignale um die atmosphärische Hülle eines Planeten zirkulieren lässt.« (Sloterdijk 2006: 21–22) Vgl. auch Sloterdijk 2015.

»Wir erfahren uns gleichsam als Passagiere eines Flugzeugs, das Richtung Globales abgehoben hat, und denen der Pilot nun ankündigt, dass er umkehren muss, da die Landung auf diesem Flughafen nicht mehr möglich ist, und die zudem mit Schrecken vernehmen (»Ladies and gentlemen, this is the captain speaking again«), dass auch die Notpiste, das Lokale, unzugänglich ist.« (Latour 2018: 42)

Die Idee des Terrestrisch-Werdens deutet sich bei Latour bereits in seinem Buch *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (1991) an. Hier setzt er sich mit dem Bild der Natur in der Moderne auseinander und stellt fest, dass nach moderner Auffassung das Natürliche als ein äußerer Rahmen verstanden wird, als etwas vom Menschen Unabhängiges und Separiertes. Diese Vorstellung impliziere das konsequenzlose Bedienen am planetaren Ressourcenpool, ohne eine Gegenreaktion zu fürchten. Die Natur lässt sich in dieser modernen Auffassung durch mechanistische Naturgesetze bestimmen, wodurch sie kontrollierbar und beherrschbar erscheint. Dem gegenüber steht der Mensch als kulturelles Wesen, das von der Natur unabhängig existiert und sich von der passiven Umwelt als aktive Entität emanzipiert.

Um dieses moderne Verständnis von Natur bildlich zu fassen und mit seinen (unmodernen) Annahmen in Anschluss an die Erkenntnisse von James Lovelock und Lynn Margulis zu kontrastieren, findet Latour, neben dem Terrestrischen, eine zweite »analytische Figur« (Henkel 2022: 144) und zwar die Unterscheidung von »Universum-Natur« und »Prozess-Natur« (Latour 2018: 88). Der Begriff »Universum-Natur« umschreibt die Perspektive auf die Erde aus dem Universum betrachtet. Also eine große runde Einheit, die neben anderen Planeten im Sonnensystem etwas Objekthaftes besitzt (vgl. Latour 2018: 88, 94). Der Begriff »Prozess-Natur« deutet vielmehr eine Perspektive an, die »die Erde als einzigartig sieht, bestehend aus Agentien oder Akteuren, die an der Gesamtheit der bio- und geochemischen Phänomene aktiv teilhaben, lebendig und widerständig sind« (Henkel 2022: 144; vgl. Latour 2018: 89–90). Das Zurechtfinden in der Welt des Terrestrischen erfordert, so Latour, einen Blickwechsel, der den Fokus auf die »Prozess-Natur« statt die »Universum-Natur« legt.

Nachdem im vorherigen Kapitel das Terrestrisch-Werden als Perspektivierung für ein neues Weltverhältnis konturiert wurde, aus dem sich ein anderer Umgang mit Dingen, ein neues Ding-Bewusstsein zwischen lokalen und globalen Dimensionen ergibt, wird im Folgenden gefragt, welchen Stellenwert das Sammeln in Bezug auf diese neue Perspektivierung von Welt, Ding und Mensch einnehmen kann. Um das Sammeln zunächst in seiner historischen Dimension zu reflektieren, werden im Folgenden sowohl moderne als auch vormoderne Formen des Sammelns untersucht. Das Archiv als paradigmatische Sammelinstitution der Moderne wird in diesem Kontext herausgestellt und in heuristischer Weise von vormodernen Sammelpraktiken frühneuzeitlicher Wunderkammern differenziert.

In der anschließenden Analyse der Arbeiten wird in diesem Zusammenhang offenkundig, dass sich diese von Sammelparametern des modernen Archivs abheben, indem sie an die Sammeltraditionen frühneuzeitlicher Wunderkammern anknüpfen. Durch das Rekurren auf Sammelpraktiken der historischen Wunderkammern wird in den beiden Arbeiten die Auseinandersetzung mit der Komplexität der Gegenwart und dem Status von Dingen und ihrer stets mit ihnen verbundenen Latenz im Anthropozän augenscheinlich, wodurch die künstlerische Praktik des Sammelns hier als Form des Terrestrisch-Werdens im Sinne Latours erscheint.

2.1.1 Normative Dinge – Das Archiv als paradigmatischer Sammeltypus der Moderne

Der Begriff des Archivs ist komplex. Aus den vielen künstlerischen, kuratorischen und theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Archiv seit den 1990er-Jahren bzw. spätestens seit dem beginnenden 21. Jahrhundert resultierte das Deklarieren eines neuen *turns* in der Kunstgeschichte, der *archival turn*.²⁵ Wie auch bei anderen ausgerufenen *turns* sind die mit ihm verknüpften Auffassungen, Definitionen, Dimensionen, Vorstellungen und Verwendungsweisen vielfältig. Das zeigen bereits die drei adjektivischen Formen, die sich im Deutschen aus dem Begriff des Archivs herleiten lassen: »archivisch« bezieht sich auf das Archiv als Institution oder das Archivwesen im allgemeinen [sic!], »archivalisch« bezieht sich auf das Archivgut selbst [...], »archivarisch« bezieht sich auf die Tätigkeit in Archiven.« (Reiman 2004: 20, zit. n. Hess 2022: 61) Alle drei Adjektive beschreiben jeweils für sich komplexe Bereiche, die ihre eigenen Praktiken, Vorstellungen, Tradierungen und Entwicklungen mit sich bringen.

Etymologisch leitet sich der Begriff des Archivs vom spätlateinischen *archivum* (einer Nebenform des lat. *archĭum*) ab, was eine »Sammlung von Schriftstücken, Urkunden, Akten, Aufbewahrungsort einer solchen Sammlung« charakterisiert. Das lateinische *archivum* entstammt wiederum dem griechischen Wort *archeion*, das ein Regierungsgebäude oder eine Behörde umschreibt.²⁶ Ursprünglich ist das Archiv also dezidiert an einen Ort oder eine Institution geknüpft, was auch mit dem heute immer noch verwendeten Gebrauch des Worts korrespondiert. Auf diesen verweist Monika Rieger in ihrem Text *Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler* (2009): »Im allgemeinen Sprachgebrauch bezeichnet der Begriff ›Archiv‹ eine Institution

25 Zum Kontext des *archival turn* vgl. u.a. Callahan 2022, Bühner/Lauke 2016, Schultz-Möller 2014, Rieger 2009 und Enwezor 2008.

26 Vgl. »Archiv«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Archiv> (Zugriff: 05.06.2024).

zur systematischen Erfassung, Erhaltung und Betreuung administrativer, juristischer und politischer Dokumente sowie den Raum oder das Gebäude, in dem dies stattfindet.« (Rieger 2009: 253) Knut Ebeling trifft in diesem Kontext die wichtige Unterscheidung zwischen dem institutionellen und dem philosophischen Archiv: »Das Archiv als Begriff (*archive*) und die Archive als Institution (*archives*), das sind zwei verschiedene Körper des Archivs, die man weder verwechseln noch gegeneinander ausspielen sollte.« (Ebeling 2007: 36)

In der poststrukturalistischen Philosophie wird das Archiv »methodisch konzeptualisiert« und geht mit »einem ersten Perspektivwechsel fern der Institution Archiv« (Bührer/Lauke 2016: 9) einher. Hier zu nennen sind etwa Michel Foucault (vgl. Foucault 2018) und Jacques Derrida (vgl. Derrida 1997), die sich beide intensiv mit archivischen Fragen auseinandersetzten. In Bezug auf die Kunstgeschichte wurde der Begriff des Archivs vor allem theoretisch bearbeitet und weitergedacht, etwa durch das Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Interarchive* (vgl. Bismarck/Feldmann/Obirst/Stoller/Wuggenig 2002) oder Personen wie Hal Foster (vgl. Foster 2004), Georges Didi-Huberman (vgl. Didi-Huberman 2007) und Okwui Enwezor (vgl. Enwezor 2008). So ist der Begriff mittlerweile auch als »Modell der Kulturgeschichte, Raum wie Konzept, Arbeitsort und Methode« (Bührer/Lauke 2016: 10) aufzufassen.

Verweilen wir jedoch zunächst bei der Institution des Archivs, um die vielschichtigen Bezüge innerhalb der Kunstgeschichte besser zu verstehen. Imaginiert man von der Institution des Archivs ein Bild, dann ist dieses bei den meisten höchstwahrscheinlich mit der Farbe Grau, vielen Reihen von gleichförmigen Aktenschränken mit Ordnern, Schachteln, staubigem Teppichboden und einem numerischen (oder auf Buchstaben basierenden) Verweissystem verknüpft, das zunächst kryptisch erscheint und in dem man sich erst einfinden muss. Kurzum, das Bild enthielte sicherlich folgende Komponenten: »Schrift, Bürokratie, Akten und Verwaltung« (Rieger 2009: 253). Spinnen wir dieses imaginative Spiel weiter und bleiben bei dieser tradierten ästhetischen Form des Archivs, so könnten die Bildinhalte auf eine der folgenden Funktionen verweisen: kollektive Wissensspeicherung, Verwahrung, systematische Ordnung, Verzeichnung und Verfügbarmachung. Diese gelten als die zentralen Funktionen von Archiven (vgl. Rieger 2009: 254).

Abbildung 7: Candida Höfer, »Sächsisches Staatsarchiv Dresden I 1999«, 1999. © Candida Höfer, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2025



Um die Ästhetik des Archivs nicht nur zu imaginieren, sondern sie auch bildlich zu argumentieren, ist die Betrachtung der Arbeit *Sächsisches Staatsarchiv Dresden I 1999* (Abbildung 7) von Candida Höfer hilfreich. Sie setzt sich mit der Institution des Archivs im künstlerischen Medium der Fotografie auseinander und reflektiert so auch die mit ihm verbundenen, im kulturellen Gedächtnis eingeschriebenen Bilder. In Höfers Fotografie sehen wir einen Ausschnitt eines (Archiv-)Raums. Dem Titel der Arbeit ist zu entnehmen, dass es sich um das Sächsische Staatsarchiv in Dresden handelt, was mit den zusehenden Räumlichkeiten kongruiert. Der linke Bildteil ist durch deckenhohe Regalreihen gegliedert, die wiederum durch waagerechte Regalbretter strukturiert sind. Auf diesen finden sich vergilbte Bücher und Dokumentenkladden fein säuberlich aufeinander gestapelt wieder. An den Vorderkanten der Regalböden sind kleine gelbe und graue Schilder mit Ziffern und Buchstaben zu finden, die scheinbar jedes Bündel mit einer individuellen Markierung versehen. Auf der rechten Bildseite ist eine Fensterfront auszumachen, durch die natürliches Licht in den ansonsten künstlich beleuchteten Raum fällt. Zwei Stühle sind zu erkennen sowie ein Kopiergerät und auf dem Boden gestapelte Pappschachteln. Die im Verhältnis leere rechte Bildhälfte verstärkt die Präsenz und Fülle der Archivalien in den

Regalen in der linken Bildhälfte. Das in bräunlich, gräulichen und gelblichen Tönen gehaltene Bild gibt ebenfalls jene zuvor beschriebene Imagination eines ›typischen‹ Archivs wieder. Die Ästhetik der Gleichförmigkeit und Dingfülle sowie das akkurate Ordnungssystem, in das die Archivalien eingegliedert wurden, ist auch in Höfers Fotografie erkennbar. Durch den Winkel, den sie für die Fotografie wählte, verstärkt sie eben diese Elemente noch zusätzlich. Zudem wird hier die Absenz des Menschen im Raum des Archivs offenkundig. Dieser bildliche Eindruck deutet auf die Zugänglichkeit von Archiven hin. Die umfassenden Wissensspeicher sind in der Regel nur nach Anmeldung und mit einem expliziten Anliegen zugänglich. Das liegt vor allem auch daran, dass das Archiv »kein Präsentations- sondern ein Verwahrungsort« (Lorey 2020: 13) ist.

Im Sächsischen Staatsarchiv ist in unterschiedlichsten Medien Wissen über die sächsische Wirtschaft bis 1990 gespeichert. Zu den Speichermedien gehören Urkunden, Amtsbücher, Akten, Fotografien, Gemälde, Zeichnungen, Pläne, Risse, Dokumentar- und Werbefilme sowie Tonaufzeichnungen.²⁷ Wie bei jedem anderen Archiv geht der Bewahrung des Wissens der Informationstransfer in ein Speichermedium – in Schrift, Bild oder Ton – voraus, was sich als erstes grundsätzliches Kennzeichen der institutionellen Merkmale des Archivs festhalten lässt. Speicherungswürdiges unterliegt jedoch einer strengen hierarchischen Ordnung, die »aus dem Gegensatz zwischen den aufgehobenen – im Archiv anwesenden – und den weggeworfenen – den im Archiv abwesenden – Dingen entsteht. Während in jedem Archiv ersichtlich ist, welche Objekte vorhanden sind, ist es unmöglich festzustellen, was fehlt« (Rieger 2009: 25). Somit besitzt das Archiv vor allem auch ein »durchlöcherter Wesen« (Didi-Huberman 2007: 7, 9), das nur Vollständigkeit nach außen hin zu suggerieren vermag, nach innen aber von Lücken charakterisiert ist. Aus den Leerstellen, Aussparungen und dem nicht gesammelten Wissen ergibt sich etwa folgende Frage: »Ist eine Lücke im Archiv der Nachweis eines originären Schweigens oder eines Verschweigens?« (Ernst 2002: 25) Diese Frage hängt auch mit der grundlegenden Funktion der Institution des Archivs zusammen, die im Falle des ›aktiven‹ Archivs staatliche Machtbeglaubigung und politische Legitimation bedeuten kann, im Falle des ›passiven‹ Archivs wird das vormals ›aktive‹ Archiv zum historischen Wissensspeicher, der auf Vergangenes verweist.

Neben den Ansprüchen auf Vollständigkeit und der grundlegenden Relevanz von Speichermedien kennzeichnet das Archiv darüber hinaus, im Vergleich zum Sammeltypus der frühneuzeitlichen Wunderkammern, dass es nicht nur von einer sammelnden Person hervorgebracht wird. Es ist viel eher als »Sammlung[] ohne Sammler« (Stähli 1998: 57) zu beschreiben bzw. als Sammlung, die etwa mit einer

27 Diese Informationen finden sich auf der Homepage des Sächsischen Staatsarchivs: <https://www.industriekultur-in-sachsen.de/erleben/akteure-erlebnisorte/details/saechsisches-staatsarchiv/> (Zugriff: 06.06.2024).

Institution, einer Stadt oder einem Staat eng verbunden ist und somit von einem anonymen Kollektiv initiiert wurde und nicht an spezifische Personen gebunden ist. Um das gesammelte und gespeicherte Wissen abrufbar zu machen, lässt sich im Archiv eine Orientierungs-Infrastruktur ausmachen, ein Klassifikationssystem, das durch Chronologie und Linearität bestimmt ist und eine vormals unstrukturierte Anordnung in eine aufgeräumte Systematik transformiert. Neben dem Archiv sind es auch die Institutionen des Museums und der Bibliothek²⁸, die als paradigmatische Sammlungsformen der Moderne aufgefasst werden können (vgl. Assmann/Gomille/Rippl 1998: 8). In allen Spielarten sind die soeben beschriebenen archivischen Praktiken und Charakteristika zu beobachten, die immer noch wirksam sind. Das Sammeln, Anordnen und Verfügbar machen von historischem Wissen wird bis heute von unterschiedlichen Institutionen geleistet – »klassischen« Archiven, Museen und Bibliotheken (vgl. Rieger 2009: 254).²⁹

Schauen wir uns an dieser Stelle das Museum etwas genauer an. Dem Museum liegt, wie auch anderen Archiven, der gesellschaftliche Auftrag des Sammelns inne, nämlich »Objekte vor dem Verfall zu schützen und für kommende Generationen zu bewahren«³⁰, was als paradigmatische Institution des Sammelns per defi-

28 Je nach Bibliothekstyp (öffentliche, wissenschaftliche Bibliothek, National- oder Regionalbibliothek) kommt zur Gebrauchsfunktion (dem zeitweisen Zurverfügungstellen von Büchern an Leser:innen) auch eine Archivfunktion hinzu, d.h. Bestände werden nicht nur temporär, sondern dauerhaft aufbewahrt, um sie für die Nachwelt zu erhalten. Klaus Gantert weist in diesem Kontext insbesondere auf die Archivfunktion der National- und Regionalbibliotheken hin. In diesen werden die Publikationen des jeweiligen Landes oder einer spezifischen Region gesammelt, dauerhaft bewahrt und archiviert (eine besondere Rolle nehmen jenseits des Bibliothekstyps insbesondere Handschriften und alte Drucke ein, die eine sorgfältigere Aufbewahrung und Pflege erfordern) (vgl. Gantert 2016: 10). Darüber hinaus wird mittels der Archivfunktion von Bibliotheken vor allem »mit alten, kostbaren und künstlerisch wertvollen Buchbeständen auch die Geschichte des Buchs und der Wissenschaften« (Gantert 2016: 3) dokumentiert. In Abgrenzung zu »klassischen« Archiven werden in Bibliotheken in der Regel keine »aus amtlicher Geschäftsführung entstandenen Geschäftstexte, Akten und Urkunden sowie private, nicht zum Zweck der Veröffentlichung verfasste Aufzeichnungen« (Gantert 2016: 4) gesammelt.

29 Klaus Gantert differenziert in seiner Publikation *Bibliothekarisches Grundwissen* (2016) fünf Institutionen des öffentlichen Informationswesens: (1) Bibliotheken, (2) staatliche, kommunale und kirchliche Archive, (3) Einrichtungen des Fachinformationswesens (FIZ) und Dokumentationseinrichtungen, (4) Informations-Einrichtungen der öffentlichen Verwaltung (z.B. städtische oder staatliche Bürgerinformationszentren und Beratungsstellen mit Informationsdiensten für bestimmte Zielgruppen) und (5) Museen (vgl. Gantert 2016: 7–8).

30 Der Deutsche Museumsbund konturiert neben dem Forschen, Ausstellen und Vermitteln von Inhalten auch die archivischen Praktiken des Sammelns und Bewahrens als zentrale Aufgaben aller Museen. Vgl. hierzu die Homepage des Deutschen Museumsbunds unter dem Stichwort »Museumsaufgaben«: <https://www.museumsbund.de/museumsaufgabenn/> (Zugriff: 06.06.2024).

nitionem zu seinen Hauptaufgaben gehört. Im Museum »bilden [die gesammelten Dinge] gemeinsam ein wohlgeordnetes Ganzes, das sich räumlich darstellen läßt [sic!] als ein Plan, ein Schema, ein Tableau, eine Matrix« (Sommer 2000: 82). Dabei ist »[i]n diesem System [...] für alles, was es gibt, eine Stelle vorgesehen: ein Fach, ein Kasten, ein Feld« (Sommer 2000: 82). In erster Linie ist die Sammelstrategie des Museums gekennzeichnet durch das Streben nach Vollständigkeit. Das fehlende Teil in einer Reihe von ähnlichen Gegenständen wird fokussiert. Die notwendige Spezialisierung, die damit einhergeht, wird auch im Text *Sammler* (2000) von Eckhardt Köhn augenscheinlich, in dem er mittels eines Zitats von Lothar Brieger das universale Sammeln, das in den Wunderkammern zu beobachten war, dem spezialisierten Sammeln gegenüberstellt, das er als Kennzeichen des modernen Museums konturiert:

»Der alte Universalsammler [...] ist in unserer Zeit zu einer Unmöglichkeit geworden. Wer überhaupt etwas erreichen, seine Sammlung zu einem ernsten Wert [...] bringen will, muß [sic!] sich unter allen Umständen spezialisieren. Das will sagen, er muß [sic!] sich durchaus auf ein Gebiet der Kunst werfen und in ihm nach möglicher Vollständigkeit der Kenntnisse und des Besitzes streben.« (Brieger 1918: 10, zit.n. Köhn 2000: 698)

Museale Sammelstrategien bedeuten demnach nicht von allem etwas, sondern von einem kleinen Gebiet möglichst vollständige Bestände zu akkumulieren. Das Museum³¹ – als moderne Sammlungsform – ist somit dem Archivischen zuzuordnen, während das *wunderkammernde* Sammeln anderen Sammellogiken folgt und vor allem das Zusammentragen von singulären Phänomenen und Dingen fokussierte. Die vormodernen Sammelpraktiken, die sich in frühneuzeitlichen Wunderkammern materialisierten, wurden jedoch nicht einfach abgelöst, sondern existierten auf exzentrische Weise weiter und »entwickeln komplexe Spielarten

Auch in den ethischen Richtlinien für Museen vom Internationalen Museumsrat ICOM besagt einer der Grundsätze: »Museen tragen eine besondere Verantwortung für Pflege, Präsentation, Zugänglichkeit (auch im Depot) und Erforschung der gesammelten elementaren Zeugnisse, die sich in ihren Sammlungen befinden.« (ICOM – Internationaler Museumsrat 2010: 17)

31 In diesem Kontext ist die Erklärung von Boris Groys zum Stellenwert des Museums in der Moderne in Bezug auf das Streben nach Neuem wichtig: »Die zentrale Position des Museums in der modernen Kultur erklärt deshalb, warum das Neue und das Andere in der Moderne – und vor allem in der modernen Kunst – vorgezogen werden. Indem das Museum die Artefakte der Vergangenheit aufbewahrt hat, hat es das Bedürfnis erzeugt, das Neue und das Andere zu entdecken, zu sammeln und den schon existierenden Sammlungen einzuverleiben. Das museale Sammeln ist der eigentliche Motor für die kulturelle – und vor allem künstlerische – Innovation in der Moderne, weil dieses Sammeln ständig eine Nachfrage nach den neuen Kulturprodukten erzeugt.« (Groys 1997: 54–55)

des Weiter- und Nachlebens« (Assmann/Gomille/Rippl 1998: 8–9).³² Damit hängt zusammen, dass sich Wissen stets verschiebt und »es neben der offiziellen Kultur und den von ihr institutionalisierten Formen der Wissensspeicherung alternative Weisen der Organisation, Erweiterung und Verlagerung im Wissenshaushalt einer Gesellschaft gibt« (Assmann/Gomille/Rippl 1998: 9). Diese Koexistenz ließe sich auch mit den vorherrschenden »gereinigten« Praktiken in der Moderne erklären. Nach Bruno Latour vereint der Begriff »modern« zwei unterschiedliche Ensembles von Praktiken, jene der Übersetzungsarbeit und jene der Reinigungsarbeit, die getrennt voneinander gedacht und betrachtet werden müssen (vgl. Latour 1995: 20). Während durch Übersetzung hybride Konstellationen aus Natur und Kultur entstehen, werden durch »Reinigung« zwei getrennte ontologische Sphären generiert, die Menschen und nicht-menschliche Wesen voneinander separieren. Die gereinigten, voneinander separierten Bereiche von Kultur und Natur sind nach Latour eine moderne Illusion, da sie seiner Meinung nach, konträr dazu, von grundlegenden Kontaminationen und Hybridisierungen bestimmt sind. Diesen wichtigen, für seine theoretischen Grundannahmen, fundamentalen Gedanken fasst er in der viel zitierten Maxime »Wir sind nie modern gewesen« (Latour 1995) zusammen. Es lassen sich demnach parallel existierende, kulturell disparate Formen des Sammelns in der Moderne ausmachen. Vormoderne Sammelpraktiken existieren weiter, werden jedoch von der Präsenz der drei institutionalisierten Sammelformen des Archivs, der Bibliothek und des Museums abgelöst und verdrängt³³, wie Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl konstatieren: »Für die Moderne ist [...] die Delegation der Wissensverwaltung an Institutionen (Archiv, Museum, Bibliothek) konstitutiv. Der moderne (Privat-)Sammler markiert daher eine exzentrische Position: Er verwaltet als Einzelner kulturelles Wissen, und zwar häufig solches Wissen, das exzentrisch zum Offizialwissen steht.« (Assmann/Gomille/Rippl 1998: 13) Auch Sarah Wagner widerlegt die bislang in der Forschung weitverbreitete Meinung, Wunderkammern seien im Zuge der Aufklärung komplett aufgelöst worden (vgl. Wagner 2023: 21). Mit der Untersuchung unterschiedlichster Kammern entkräftet sie die Annahme: »Diejenigen, die überdauerten, seien im 19. Jahrhundert in eine Art Dornröschenschlaf verfallen oder aufgrund mangelnder Aufmerksamkeit in Vergessenheit geraten.« (Wagner 2023: 21) Parallel zu den Museumsgründungen in

32 Der Begriff der Exzentriz bedeutet etymologisch außerhalb des Zentrums, sich an der Peripherie befindend. Zum Zusammenhang von Exzentriz und Sammeln vgl. Assmann/Gomille/Rippl 1998.

33 Alle drei Institutionen werden in diesem Buch als paradigmatische Sammlungsformen der Moderne begriffen, die alle durch archivische, »reinigende« Praktiken hervorgebracht werden. Zwar wird der Fokus im Folgenden auf die Differenzierung von Archiv und Wunderkammer gelegt, dennoch sind auch das Museum und die Bibliothek nicht ausgeklammert, sondern hängen als öffentliche Institutionen des Informationswesens eng mit modernistischen Ordnungslogiken zusammen.

der Moderne weist sie eine Musealisierung der Wunderkammer nach und somit auch ihrer Sammelpraktiken (vgl. Wagner 2023: 21–47).

Das Archiv in künstlerischer Praxis

Um zu verstehen, in welcher Weise sich Künstler:innen auf das Archiv³⁴ und seine vielschichtigen Bedeutungsweisen in ihrer Kunst beziehen und an welche Wissens- und Sammeltraditionen sie anknüpfen, ist die Publikation *Art + Archive. Understanding the Archival Turn in Contemporary Art* (2022) von Sara Callahan hilfreich. In dieser untersucht sie das Aufkommen des Archivs in kunstwissenschaftlichen Texten Mitte der 1990er-Jahre und sein Fortschreiben in sozialen, technologischen, philosophischen und kunsthistorischen Kontexten. Callahan interpretiert, ähnlich wie Knut Eliassen und Wolfgang Ernst, den Begriff des Archivs für den Bereich der Kunst als vielschichtig und komplex und fasst den von Hal Foster in der Kunst beobachteten »archivische[n] Impuls« (Foster 2004: 3) in Bezug darauf wie folgt zusammen:

»[T]he archive is defined and used in many different ways, and fulfils many different functions in the art field at this time. At times the contrast between archive and collection is important, but at times they are treated as synonymous. At times the archive is closely identified with how Michel Foucault defines it in his book *The Archaeology of Knowledge*, at other times it is more aligned with structures of provenance and traditional ideas of history writing. At times it is a fully metaphorical concept, at other times it refers to tactile material or the physical space where these materials are housed. At times the archive is seen as active and radical, but it is also associated with dead matter and oppressive and exclusionary procedures. And, to further complicate matters, several different understandings of the archive frequently coexist in the same artwork or text.« (Callahan 2022: 7)

Anhand von Callahans Ausführungen wird deutlich, wie mehrdeutig und weitgreifend sich der Begriff des Archivs auch in der Kunst entfaltet. So ist dort einerseits zu beobachten, dass Künstler:innen sich durch das Aufgreifen archivischer Praktiken mit utopischen Projekten und Ideen der Moderne auseinandersetzen. Das Archiv wird von ihnen weitergedacht und von herkömmlichen Konzepten und Definitionen gelöst: Sie werden vor diesem Hintergrund vielmehr als »Wissens-Netzwerke« (Hess 2022: 61) verstanden. Andererseits stellt Julia Fertig fest, »dass in den Künsten Archivbegriffe konzeptualisiert und ästhetisiert werden, die schon lange nicht mehr

34 Hier ist anzumerken, dass das Archiv der Moderne, auf welches sich Künstler:innen beziehen, vor allem auch als poststrukturalistisch konstruierte Metapher gewertet werden kann und sich etwa von Archiven unterscheidet, wie es sie schon im Mittelalter gab. Vgl. hier etwa Kluge 2014.

dem aktuellen Stand der Diskussion entsprechen und sich in erster Linie am klassisch-preußischen Archivtyp orientieren, geprägt von Bürokratie und behördlicher Provenienz, geprägt von Papierregistraturen, starrer Ordnung und sedimentierten Schichten« (Fertig 2021: 16). Diese künstlerischen Beschäftigungen mit dem Archiv sind bereits in den Collage-, Montage- und Assemblage-Praktiken der Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts zu beobachten, in denen das Sammeln von Materialien und das systematische Sortieren und Dokumentieren eine zentrale Rolle spielte:

»Dabei g[ing] es häufig um die Archivierung an sich, um das Sortieren, Erschließen und Beschriften von Dokumenten und um das Phänomen der Anhäufung, das sich ebenfalls im Archiv zeigt. In den 1960er Jahren, in denen Institutionskritik ein wichtiger Aspekt künstlerischer Aktivität war, hat die institutionelle Praxis von Museen und Archiven Künstler dazu inspiriert, diese zu einer künstlerischen Strategie zu machen: Dokumentieren und Archivieren evoziert die Vorstellung von wichtigen, offiziellen Dokumenten, die – auch wenn sie schwer zugänglich oder vergessen sind – für die Nachwelt Bestand haben.« (Rieger 2009: 256)

Schaut man sich die Diskurse rund um das Archiv seit den 1990er-Jahren an, also in dem Zeitraum, in dem das Archivische zur *archival turn* einleitenden Praxis avancierte, so ist durch die vielen theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzungen eine Erweiterung des Archivbegriffs zu beobachten. Diese Weiterentwicklung löst das Archiv von seinem im herkömmlichen Verständnis kennzeichnenden institutionellen Ort und etabliert ihn als weitgreifendes Sinnbild für sammelnde, ordnende, speichernde und bewahrende Praktiken in verschiedensten Bereichen: »Er wird heute zunehmend metaphorisch benutzt oder im globalen Sinne als Kulturtechnik und Institution der Gedächtnisbildung aufgefasst, weniger institutionell oder situativ-konkret gedacht.« (Fertig 2011: 1) Dieser erweiterte Archivbegriff ist auch auf die gesellschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Entwicklungen von archivischen Institutionen in der »postindustrielle[n] Informations- und Wissensgesellschaft« zurückzuführen, die »insbesondere seit den 1990er-Jahren durch die Öffnung staatlicher Archive in der Nachwendezeit, durch die Intensivierung der Erinnerungskulturforschung und die digitale Transformation« (Hess 2022: 61) zu beobachten ist. So wurde der Archivbegriff immer wieder auch als inflationäres »buzz word« (Eliassen 2010: 29) interpretiert, das zu einer »kulturtechnischen Universalmetapher avanciert, zu einer Begriffsmünze, die durch lauter Gebrauch bis zur Unkenntlichkeit abgegriffen ist« (Ernst 2002: 7). Fernab dieser kassandrisch anmutenden Prognose in Bezug auf den Status des Archivs sind für dieses Buch folgende Fragen zentral: Wie lassen sich künstlerische Praktiken des Sammelns, die sich in der *archive art* oder *archival art* beobachten lassen, von denjenigen differenzieren, die sich in Georges Adéagbos' sowie Tod Williams' und Billie

Tsiens Arbeiten materialisieren? Wie unterscheiden sich archivistische Praktiken von der *wunderkammernden* Praxis des Sammelns?

Wichtig in diesem Kontext ist die Idee des *Interarchives*³⁵. Der aus einem Ausstellungs- und Buchprojekt (1997–2002) hervorgegangene Begriff rahmt einerseits die vielseitigen künstlerischen Auseinandersetzungen der 1990er-Jahre, die sich mit der Praxis des Archivs befassten.³⁶ Andererseits finden sich hier theoretische Überlegungen wieder, in Bezug auf »Fragen nach der Nutzung, Ordnung und Zugänglichkeit des Archivs« (Bismarck/Feldmann/Obrist/Stoller/Wuggenig 2002: 9), die sich angesichts der Digitalisierung und Technisierung der Lebenswelt sowie der Revision moderner Institutionen stellen. Ausgangspunkt und diskursiver Rahmen war dabei der tradierte Archivbegriff, der vor allem »Archive als von Machtverhältnissen durchzogene Orte« (Bismarck/Feldmann/Obrist Stoller/Wuggenig 2002: 8) und von universalisierenden Denkmodellen geprägte Konstrukte auffasst. Die beiden mit dem Archiv verknüpften Hoffnungen, zum einen das »Überleben der Gegenwart« zu sichern und zum anderen die »größtmögliche Vollständigkeit« (Bismarck/Feldmann/Obrist/Stoller/Wuggenig 2002: 8) zu erreichen, wurden kritisch hinterfragt. Die Kritik erscheint hier angebracht, denn beide, mit der tradierten Auffassung von Archiven einhergehenden Hoffnungen bzw. Utopien, neglieren das prozessuale, lückenhafte und unvollständige Wesen des Archivs sowie die Tatsache, dass Gegenstände durch ihr Sammeln und Speichern erst hervorgebracht werden (vgl. Bismarck/Feldmann/Obrist/Stoller/Wuggenig 2002: 8). Im Begriff des *Interarchives* materialisieren sich demnach vor allem auch die Auflösung »in und durch Archive installierte Herrschaftsformen« und das in den Blick nehmen von »Momenten des Ungeordneten, Nicht-Abgeschlossenen und Ausgelassenen« (Bismarck/Feldmann/Obrist/Stoller/Wuggenig 2002: 9). Das wird etwa durch das »Unterlaufen von Ordnungssystemen, von Sicherheiten der statischen Archivideen« (Obrist 2002: 25) ermöglicht, um Archive viel eher in netzwerkartiger und prozessualer Weise zu denken, weniger als statische und unveränderbare Gebilde. Auch wenn »[d]ie definitorische Festlegung, wann es sich bei Materialkonvoluten, die KünstlerInnen zum Einsatz bringen, um ein Archiv oder vielmehr um eine Sammlung handelt, ist aufgrund der eigenständigen Erfassung und Verwendung schwer zu bestimmen, denn jeder Materialinszenierung geht zunächst eine Sammlung voraus« (Schultz-Möller 2014: 23).

35 Die Ausstellung *Interarchive* (1997–2002) wurde vom Kunstraum der Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit Hans-Peter Feldmann und Hans Ulrich Obrist entwickelt. Das Ausstellungsprojekt knüpft an die frühere Projektarbeit *Die Archive der Großeltern* (1999) an, die in Zusammenarbeit mit Christian Boltanski entstand.

36 Das Ausstellungs- und Buchprojekt *Interarchive* (1997–2002) vereint insgesamt 60 künstlerische Positionen.

Die künstlerischen und theoretischen Interventionen des *Interarchive* setzten sich, so wird es in Ausstellung und Buch deutlich, mit Praktiken auseinander, die an die moderne Institution des Archivs geknüpft sind. Infolgedessen werden archivische Praktiken adaptiert und in enger Verbindung zu diesen weitergedacht. Während das künstlerische Arbeiten, das dem *Interarchive* zugrunde liegt, insbesondere Fragestellungen fokussiert, die in den 1990er-Jahren relevant waren – wie die Auseinandersetzung mit Digitalität, Virtualität und Speicherung –, befassen sich Künstler:innen mit dem Rekurs auf Wunderkammern vor allem mit dem Leben im Anthropozän und seiner komplexen Gegenwart. Das ruft vor allem in den Arbeiten von Georges Adéagbo sowie Tod Williams und Billie Tsien andere – vom *Interarchive* divergierende – Fragen auf: Was bedeutet der Umgang mit Ressourcen für die architektonische und künstlerische Arbeit im Anthropozän? Wie können wir uns in einer zunehmend vernetzten Welt bewegen? Wie gehen wir mit Dingen um, die im Anthropozän als durch und durch kontaminiert erscheinen, von Latenz durchzogen sind und implizit immer auf komplexe Verstrickungen verweisen? Um diese Fragen künstlerisch zu reflektieren, braucht es Sammel-, Ordnungs- und Zeigestrategien, die jenseits des Archivs zu verorten sind. Die Praxis des *wunderkammern* ist daher nicht gleichzusetzen mit den künstlerischen Ansätzen rund um das *Interarchive*, sondern ist viel eher an den Grenzen des Archivischen anzusiedeln, ebenso wie es Valeska Bühner und Stephanie Sarah Lauke in ihrem Buch *An den Grenzen der Archive. Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft* (2016) beschreiben. Dort fassen sie künstlerische Praktiken, die an den Grenzen des Archivischen zu verorten sind, im Sinne einer subversiven Strategie auf, »die abseits von Authentizität, Objektivität und Neutralität dem Subjektiven, Zufälligen, Unsystematischen und Vergessen den Vorzug g[ibt]« (Bühner/Lauke 2016: 13).

Die *interarchivische* und die *wunderkammernde* Praxis besitzen somit zunächst einen ähnlichen Ausgangspunkt, nämlich sich von herkömmlichen, nicht mehr tragfähigen Denkmodellen und Wissensformen der Moderne zu emanzipieren. Im Falle der *interarchivischen* Praxis ist es das Archiv als paradigmatische Sammelform der Moderne, von dem sich Künstler:innen explizit distanzieren und den Begriff im engen Rückgriff auf archivarische Praktiken transformieren und weiterdenken. So spielt etwa die »Ästhetik der klassischen Archivaufbereitung« (Schultz-Möller 2014: 23) in künstlerischen Auseinandersetzungen eine wichtige Rolle, denn »[d]as Geheimnis der Kiste, der unentdeckte Schatz, die wissenschaftlich anmutende Reihung und die Sprödigkeit der Materialien sind Faktoren, mit denen KünstlerInnen Archive zitieren, ohne ihnen inhaltlich Folge leisten zu müssen« (Schultz-Möller 2014: 23). In *wunderkammernder* Praxis ist dieser Emanzipationsprozess ebenfalls zu beobachten, jedoch verläuft dieser eher implizit und wird durch das Anknüpfen an und das Reaktivieren von vormodernen Sammelformen vollzogen, die dem (modernen) Archiv diametral entgegenstehen.

Zusammenfassend können zum einen die Relevanz von Medien in Form von Schrift, Bild oder Ton für die Speicherung der gesammelten Informationen als grundlegendes Merkmal der archivischen Praxis in der Moderne festgehalten werden, die in einem meist chronologisch strukturierten Klassifikationssystem und einer systematischen Ordnungsstruktur eingefügt werden. Diese Struktur bildet ein spezialisiertes Themenfeld ab, das durch die gesammelten und gespeicherten Informationen so vollständig wie möglich erschlossen werden soll.

Archive sind im modernen Verständnis zudem nicht an eine spezifische Person geknüpft, sie stellen »Sammlungen ohne Sammler« dar, in denen nach scheinbar objektivierenden und universalistischen Kriterien Dinge gesammelt werden und lediglich einem anonymen Kollektiv zugeordnet werden können. Künstlerische Auseinandersetzungen, die zum *Interarchive* gezählt werden, setzen sich dezidiert mit den historisch verankerten Merkmalen des modernen Archivs auseinander, um seinen starren und normierenden institutionellen Habitus aufzubrechen und ihn zu erweitern. Die Praxis des *wunderkammerns* knüpft dagegen an eine andere Sammelform an und rekurriert auf jene in den frühneuzeitlichen Wunderkammern zu findenden Strategien, um die Komplexität von Welt im Anthropozän sammelnd darzustellen.

2.1.2 Singuläre Dinge – Dimensionen des Sammelns in Wunderkammern

Der Sammlungstypus der frühneuzeitlichen Wunderkammer vermag – anders als das Archiv, als paradigmatische (gereinigte) Sammlungsform der Moderne – die Verbindungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren sowie die Kontaminationen von vermeintlich natürlichen und künstlichen Sphären durch die gesammelten Dinge erfahrbar zu machen. Dabei werden keine Normativitäten, sondern Singularitäten – also Dinge, die unerklärlich, exzentrisch, eigentümlich und ambig erscheinen – gesammelt. Singularität lässt sich laut digitalem Wörterbuch der deutschen Sprache mit »Besonderheit«, »Kuriosum«, »Rarität« oder »Seltenheit«³⁷ gleichsetzen. Während Dinge in historischen Wunderkammern als Singularitäten der Natur bewundert wurden, bemühte man sich in der Sammlungskultur des 18. Jahrhunderts um den Vergleich der Dinge, was Lorraine Daston und Peter Galison in ihrer Publikation *Objektivität* (2007) gezeigt haben. Im 16. und 17. Jahrhundert waren viele Naturforscher:innen fasziniert »von ›regelwidrigen oder exzentrischen‹ Phänomenen und ›sonderbaren, monströsen Objekten, in denen die Natur von ihrem normalen Gang abweicht‹, wie es Bacon im *Novum Organum* (1620) anerkennend beschrieb« (Daston/Galison 2007: 71). Daston und

37 Vgl. »Singularität«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Singularität> (Zugriff: 05.05.2024).

Galison schreiben in diesem Zusammenhang Francis Bacon eine wichtige Rolle zu, da er »zum Sammeln solcher Merkwürdigkeiten der Natur aufgerufen« hat, um »eine ›Naturgeschichte des Außergewöhnlichen« (Daston/Galison 2007: 71) zu etablieren. Dies spiegelt sich auch in frühneuzeitlichen Wunderkammern wider: »Frühneuzeitliche Sammlungen schlossen 99,9 Prozent des bekannten Universums, Natürliches wie Artifizielles, aus – das heißt alles, was normal, regelgerecht oder gewöhnlich war.« (Daston/Park 2002: 320)

Um Dinge, die sich in diese Bereiche einordnen lassen, zu charakterisieren, schlagen Daston und Katherine Park folgende Clusterung vor: »Opulenz (riesige Smaragde, Gefäße aus Lapislazuli); Seltenheit (Paradiesvögel, römische Münzen); Seltsamkeit (ein monströser Haarmann; eine Gabel mit zwei Griffen); feine Handwerkskunst (ineinandergeschachtelte [sic!] Polygone aus gedrechseltem Elfenbein, Uhrwerke); und Heil- oder Zauberkraft (Bezoare).« (Daston/Park 2002: 321) Diese von Daston und Park aufgeführten, für das heutige Verständnis wundersam erscheinenden Dinge in frühneuzeitlichen Sammlungen widersetzten sich oftmals einer klaren Einordnung in eine gattungsspezifische Kategorisierung. Diese bildete sich erst im Zuge der Aufklärung heraus: »Alle Kriterien konvergierten in dem Bestreben, das Exzeptionelle, Anomale und Bizarre hervorzuheben.« (Daston/Park 2002: 321) Um das Singuläre der Dinge zu konkretisieren, werden im Folgenden Beispiele aus den Beständen der Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras vorgestellt.

Die von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol 1572 auf Schloss Ambras eingerichtete »große Kunstkammer« (Schlosser 1978: 59) stellt, neben der Rüstkammer und der Bibliothek, ein zentrales Zeugnis seiner Sammeltätigkeit dar. Ferdinand II. von Tirol konnte als Erzherzog, auch durch seine Heirat mit der aus einer Augsburger Patrizierfamilie stammenden Philippine Welser, auf ein breites Netzwerk an Sammler:innen und Kunstliebhaber:innen zurückgreifen (vgl. Thamer 2015: 50). In diesem Kontext bekam er viele Geschenke von nach Innsbruck reisenden Gäst:innen, die er in seiner Kammer platzierte. Er gab darüber hinaus viele Dinge in Auftrag, die unter anderem in lokalen Handwerksstätten angefertigt wurden. In der Nähe von Schloss Ambras ließ er eine Drechslerwerkstatt und eine Gießerei errichten, zudem eine Glashütte in der Stadt Hall. Dies zog viele Handwerker:innen und Künstler:innen an, die für den Erzherzog arbeiteten (vgl. Thamer 2015: 50). So entstanden viele handwerkliche Kreationen und dekorative Einfassungen für seltene *naturalia*, die sich zahlreich in seiner Wunderkammer wiederfinden lassen: »Durch die entsprechende Bearbeitung konnte der Wert, aber auch die entsprechende Wirkung einer Naturalia gesteigert oder ihre medizinische Heilkraft erkennbar gemacht werden.« (Rauch 2006: 12) Die seltenen gesammelten Dinge aus der Natur befanden sich dabei »in einem Spannungsfeld zwischen Pharmakologie, Wunderglauben und Naturwissenschaft, wobei magische Heil- und Wunderkräfte als besondere Attraktion galten

und der Glaube daran erst durch den naturwissenschaftlichen Erkenntniszuwachs im 18. Jahrhundert allmählich entkräftet wurde« (Rauch 2006: 12).

Die Verbindung von Wunder und Ding ist dabei ein erster wichtiger Anhaltspunkt für die Antwort auf die Frage danach, was von besonderem Sammelinteresse war. Gesammelt wurde, was Staunen und Wundern beim Erzherzog selbst, aber auch bei den Gäst:innen des Hofes hervorrief. Das Sammeln vollzog sich hier, wie bei anderen frühneuzeitlichen Kammern, individuell und nach den Interessensgebieten der sammelnden Person, wie Adrian Stähli ausführt:

»Zumindest für die frühneuzeitlichen Wunderkammern gilt, daß [sic!] die Verwirklichung der Individualität des Sammlers in der Auswahl und Aufstellung seiner Sammlungstücke sowie im Gebrauch, den er von ihnen machte, wesentlich war. Wie konventionalisiert die Prinzipien der Organisation und Selektion eines Wunderkammerinventars auch immer gewesen sein mögen, entscheidend blieb, daß [sic!] der Sammler in der Präferenz bestimmter Objekte und ihrer Präsentation individuelle Akzente setzte, die die Sammlung insgesamt als Ausfluß seiner Persönlichkeit, seiner individuellen Interessen und Forschungen, seiner ästhetischen Vorlieben, letztlich seines Weltverständnisses erscheinen lassen.« (Stähli 1998: 57)

Abbildung 8: »Schüttelkasten«, 2. Hälfte 16. Jahrhundert. Holz, Pappe, Ton, bemalt, Bleigewichte mit Draht, Moos, Mohn, Schneckenhäuser, 12,5 x 23,8 x 17,4 cm, Kunst- und Wunderkammer Schloss Ambras. Inventarnummer: 5432. © KHM-Museumsverband



Die für viele Wunderkammer-Dinge typische Fusion von ›natürlichen‹ Komponenten, Naturnachahmung, Kunsthandwerk und Technik spielt dabei eine wichtige Rolle, was anhand des sog. *Schüttelkastens* (Abbildung 8) aus der Ambraser Sammlung, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand, augenscheinlich wird. Hier offenbart sich eine eigentümliche Fusion: Fiktion, technisches Wissen und die mimetische Aneignung von organischen Formen in Kombination mit realen Natur-elementen finden sich hier miteinander kombiniert.

Der sog. *Schüttelkasten* ist ein kleines rechteckiges Holzkästchen, das einen Waldboden abzubilden scheint. Er lässt sich als Mikrokosmos beschreiben, der verschiedene Tierfiguren und Fabelwesen in sich vereint: Schildkröten, Lurche, Schnecken, Muscheln, Schlangen, Skorpione und geflügelte Drachen, die sich zum Teil in höhlenartigen Nischen verstecken. Die Figuren sind aus Lindenholz geschnitzt und farbig gefasst. Darüber hinaus sind Felsimitationen auf grünem Grund zu erkennen, die aus einem harten, mineralischen Stein gefertigt und blau-grün gestaltet sind. Neben den Imitationen von Naturformen sind aber auch *naturalia* zu erkennen, etwa getrocknetes braunes Moos, kleine Äste und leere Schneckenhäuser, die den Boden des Kastens in den Kontext einer Naturlandschaft setzen. Beim kleinsten Anstoßen des Holzkastens beginnen sich die Miniaturtiere zu bewegen. Eine ausgetüftelte Mechanik versteckt sich innerhalb des Kästchens, die das ›Wackeln‹ der Miniaturen ermöglicht.

Artefakte wie der *Schüttelkasten*, »die in Form und Material eine Kombination aus Kunst und Natur waren oder die beide ununterscheidbar machten, waren außerordentlich beliebt, denn die Grenzverschiebung rief ein besonders intensives Stauen des Betrachters hervor« (Rauch 2006: 12). Der *Schüttelkasten* ist eines jener Dinge aus der Ambraser Kunst- und Wunderkammer, das wahrscheinlich vor Ort mit lokalen Rohstoffen hergestellt wurde und durch seine Materialien auf den Standort der Sammlung in Innsbruck verweist.

Das gilt ebenso für die sog. *Handsteine*, die aus den lokalen Tiroler Bergen stammen. Der Begriff des Handsteins geht zurück auf Gesteinsproben, wie sie im Bergbau zu finden sind, und bezeichnet Steine, die so groß wie eine Handfläche sind. Auf den handgroßen Steinen waren meistens Alltagssituationen, etwa aus dem Bergbau, oder biblische Szenen, wie die Kreuzigung Christi, zu sehen. Der Stein stellte somit eine Art Bühne für religiöses oder profanes Figurenpersonal dar.³⁸ Darüber hinaus gibt es Artefakte, in denen die Ästhetik von Handsteinen durch Materialimitationen kreiert wurde. Als Beispiel ist der *Handstein mit Bergwerk und Kreuzigung* (2.

38 Die heute noch erhaltenen *Handsteine* sind unter anderem *Berg Golgotha*¹¹⁴ (um 1550), *Handstein mit Bergwerk und Kreuzigung* (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) und *Aufsatz mit Kompass* (nach 1575) sowie die *Kreuzigungsgruppe* (3. Viertel des 16. Jahrhunderts), die aus einem mit Handsteinen ausgeschmückten grottenartigen Kästchen besteht.

Hälfte des 16. Jahrhunderts) zu nennen, bei dem mittels des Beklebens eines Holzkerns mit Metallstaub, Steinchen und Silberdraht die Oberflächenstruktur von Stein nachgeahmt wurde. Ähnlich wurde beim sog. *Korallenberg* (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) verfahren.³⁹ Durch eine Gipsmodellage auf einem Holzsockel wird eine mineralische Textur simuliert. Ob aus mineralischen oder künstlichen Materialien gefertigt, zeigen die *Handsteine* genauso wie der *Schüttelkasten* eindrücklich die Fusion von vermeintlich natürlichen und künstlichen Sphären.⁴⁰ Diese Beobachtung ist bereits bei Julius von Schlosser zu finden. Die *Handsteine* in der Ambraser Kunst- und Wunderkammer zeigen, so Schlosser, »den Charakter der Kunstkammer jener Zeit besonders scharf ausgeprägt in ihrer Vereinigung des Anteils an Naturprodukten mit der Freude an deren künstlerischer Fassung und Ausgestaltung« (Schlosser 1978: 73).

Während sich der *Schüttelkasten* und die *Handsteine* materialästhetisch auf den Ort der Ambraser Kunst- und Wunderkammer beziehen, indem lokale Materialien durch fiktive und religiöse Narrative ergänzt wurden, ist der große Bestand an Korallen ein Beispiel für sog. »exotische«⁴¹ *naturalia*, die auf einen globalen Kontext hindeuten. Die vielgestaltigen und in großer Zahl vorhandenen Korallen der Ambraser Sammlung stellen in ihrer Fülle ein Alleinstellungsmerkmal dar.⁴² Korallen, die »Überreste von Kalkskeletten, die durch Nesseltiere produziert wurden« (Grasskamp 2013: 13), finden sich in Wunderkammern, so auch in der Ambraser Sammlung, als Korallenarme, Korallenfragmente oder geschliffene Exemplare wieder. Ihre Ursprungsform wurde meist in zoomorpher oder anthropomorpher Weise verändert. Auch hier, ähnlich wie bei den *Handsteinen*, stellte das Naturmaterial die Basis für das Einbinden in fiktive oder religiöse Narrative dar. In Wunderkammern wurden Korallen⁴³ oftmals mit formalästhetischen und materiellen Transformationsprozessen in Verbindung gebracht, darüber hinaus galten sie als Kostbarkeit sowie Naturwunder zugleich.⁴⁴

39 Umfassendes Abbildungsmaterial zu den Beständen findet sich in der Online Sammlung auf der Homepage des Kunsthistorischen Museums Wien (KHM). <https://www.khm.at/objektdb/> (Zugriff: 15.08.2024).

40 Dies bezeichnet Horst Bredekamp in seinem Aufsatz *Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer* (2015) als Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Natur (vgl. Bredekamp 2015a).

41 Vgl. Anm. 46 in diesem Kapitel.

42 Anzumerken ist in diesem Kontext, dass sich in keiner anderen europäischen Sammlung derzeit so viele Korallen wiederfinden.

43 Vgl. auch Scheicher 1982.

44 Dies belegen Inventare und Korrespondenzen, wie Anna Grasskamp in ihrem Aufsatz *Metamorphose in Rot. Die Inszenierung von Korallenfragmenten in Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts* erläutert (vgl. Grasskamp 2013: 13).

Der symbolische Wert der Koralle war in der Frühen Neuzeit vor allem auch durch Ovids *Metamorphosen* geprägt.⁴⁵ Dort wird der Ursprung der Koralle auf die Enthauptung der Medusa zurückgeführt. Ihr Blut soll Zweige eingefärbt haben, so erklärt Ovid ihre rote Farbe. Auch Plinius zufolge handelt es sich bei der Koralle um eine Pflanze, die sich in Stein verwandelt und somit transformative Kräfte besitzt. Künstler:innen bot sie darüber hinaus aufgrund ihres mystischen Ursprungsnarrativs und ihrer unterschiedlich ausdeutbaren Analogien »einen kreativen Spielraum durch artifizielle Modifizierungen der Natur« (Grasskamp 2013: 24). In ähnlicher Weise beschreibt es auch Marion Endt-Jones:

»Ovids Ursprungsmythos und Plinius' Schilderungen der Koralle als Meerespflanze, die sich, sobald sie aus dem Wasser gefischt wurde, zum Gestein verhärtete, hatten sie zum Symbol der Lebenskraft schlechthin werden lassen. Als Lebewesen, das die Elemente des Wassers und der Luft sowie die Naturreiche der Pflanzen und Mineralien überbrückte, stand sie für die Verwandlung zur mineralischen Vollkommenheit und den Fortbestand alles organisch Vergänglichen.« (Endt-Jones 2015: o. S.)

Genauso wie Straußeneier, Kokosnüsse oder große Meeresschneckengehäuse waren die Korallen ein seltenes Sammelgut und wurden als sog. Raritäten bezeichnet, die nicht einfach zu beschaffen waren (vgl. Grasskamp 2013: 22). Um die Korallen für seine Sammlung zu erwerben, nutzte Ferdinand II. von Tirol etwa seine Verbindungen nach Norditalien: »1581 erwarb er Korallen im Wert von 15.000 Gulden vom Genueser Händler Baptist Sermino und bot 1590 dem Venezianer Baptist Vialla 300 Goldgulden für »sachen sachen von corallen, zinken und figuren.« (Grasskamp 2013: 21). Die Korallen sind über die paradigmatische »Verbindung von Natur und Kunst« nicht nur als »Kunstkammerstücke *par excellence*« (Sandbichler 2022: 126–127) aufzufassen – für die Kategorie der »Mischobjekte von Natur und Kunst« (Rauch 2006: 12) –, sondern sie sind ebenso Ausdruck für das Interesse an außereuropäischen, seltenen Dingen, die über Schifffahrtswege nach Europa gelangten.

45 Vgl. zur Ovid-Rezeption in der Frühen Neuzeit etwa Enenkel/Jong 2021.

Die sog. *exotica*⁴⁶ bildeten eine beliebte Sammelkategorie in frühneuzeitlichen Wunderkammern und stellten für die Rezipient:innen einen ersten Kontakt mit außereuropäischen Dingwelten dar. Dabei wurde in der Forschung zu historischen Wunderkammern häufig die grundsätzliche Gleichrangigkeit der Dinge proklamiert, etwa von Annesofie Becker, Willie Flindt und Arno Victor Nielsen. In ihrem Ausstellungskatalog *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit* (1994) ist folgende Formulierung zu lesen: »In den Kunst- und Wunderkammern herrschte keine eindeutige Hierarchie. Das Interesse des Besitzers galt in erster Linie der Seltenheit und Merkwürdigkeit des Gegenstandes.« (vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH 1994: 32) Dominik Collet wies, dieser Aussage entgegenstehend, ein vereinheitlichendes und verkürztes Bild auf außereuropäische Kulturen in frühneuzeitlichen Wunderkammern nach, das die prinzipielle Egalität der Dinge widerlegt.⁴⁷

Neben den bereits erwähnten *naturalia*, *curiosita* und *exotica* waren auch *artificia* und *scientifica*, etwa Kristallgefäße, Behälter aus Halbedelsteinen, Gold- und Silberschmiedearbeiten, Musikinstrumente mit kostbaren Verzierungen, Brettspiele, Kunstuhren, astronomische und mathematische Instrumente wie Astrolabien, Fernrohre und Guckkästen, Münzen, Waffen, venezianische Bronzen und Gemälde sowie (Spiel-)Automaten in der Kunst- und Wunderkammer von Schloss Ambras zu finden (vgl. Thamer 2015: 50–52; Schlosser 1978: 45–118). Sie sind heute immer noch in insgesamt achtzehn hölzernen Schränken untergebracht. Außerhalb der Schränke »hingen in bunter Mischung allerhand ausgestopfte Schlangen, Krokodile, Vögel, seltsame Geweihe, Mißgeburten [sic!], Knochen vorweltlicher Tiere (im Inven-

-
- 46 Der Begriff *exotica* umfasst Kunstgegenstände, die mehrheitlich aus außereuropäischen Ländern stammen. *Exotica* stellten beliebte Sammlungsgüter in frühneuzeitlichen Wunderkammern dar, waren jedoch eng mit dem Blick auf andere Kulturen verbunden, wie Virginie Spenlé folgendermaßen pointiert: »Das Exotische war [...] damals wie heute ein Konstrukt, das weniger über die Bewohner ferner Länder, ihre Umwelt, Bräuche und Sitten, sondern vielmehr etwas über die Weltvorstellungen des Betrachters und des Sammlers aussagte. Außereuropäische Naturalien und Artefakte sollte man daher nicht nur als Zeugnisse fremder Natur und Kultur betrachten. Mit der Eingliederung in einen europäischen Kontext unterzogen sie sich einer semantischen Umdeutung [...]«. (Spenlé 2012: 31) Der Begriff des Exotismus kam 1599 auf, wie Klaus von Beyme festhält, und ist, wie auch Virginie Spenlé betont, mit einer stetigen Ambivalenz verknüpft, die sich auch in frühneuzeitlichen Wunderkammern widerspiegelt: »Der Exotismus und der Orientalismus hatte immer zwei Seiten«, einerseits »die positive Seite der Faszination durch das Fremde, die Verständnis und Sympathie weckte«, andererseits »die negative Seite der Vorurteile, des Eurozentrismus, des Imperialismus, des Rassismus und des Sexismus« (Beyme 2008: 7). Zum Begriff des Exotismus vgl. auch Mayer 2010, Wolter 2005 und Koebner/Pickerodt 1987.
- 47 Dieser Aspekt wird in Kapitel 2.2.2 ausführlicher diskutiert.

tar natürlich als Riesengebein bezeichnet), die Wehr eines Sägehais usw.«⁴⁸ (Schlosser 1978: 118). Aus der Perspektive der europäischen Sammler:innen wurde somit alles von der Norm Abweichende gesammelt – kurzum: »Alles, was seltsam ist« (Blom 2004: 92) –, was sich auch in der Ambraser Sammlung zeigt.

Um dieses spezifische Interesse an Kuriositäten verstehen zu können, ist die Rekonstruktion des gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Kontexts der Zeit erforderlich. Exemplarisch lässt sich hier Lorraine Dastons Untersuchung anführen, die dieses, durch die Dinge der Wunderkammern evident werdende, gesteigerte Interesse an Kuriositäten und Abnormitäten mit einer spezifischen Konstitution der Neugierde begründet: »Die Neugierde des 17. Jahrhunderts verfolgte die Dinge [...] nicht vor allem darum, weil sie schön waren [...]. Vielmehr suchte die Neugier nach dem Seltenen, dem schön Ausgearbeiteten, dem sehr Kleinen und dem Verborgenen.« (Daston 2002: 167) Im 16. und 17. Jahrhundert vollzog sich demnach eine epistemologische Verschiebung der Neugierde: von singulären und wundersamen hin zu normativen und gewöhnlichen Phänomenen. Damit entwickelte sich ein neuer wissenschaftlicher Fokus auf die zu erforschenden Dinge. Daston spricht in diesem Kontext auch von der »Philosophie des Präternaturalen« (Daston 2001: 16), einer Wissenschaft, die das in den Blick nimmt, was jenseits der Natur liegt (*praeter naturam*):

»Zur Kategorie des Präternaturalen gehörten zweiköpfige Katzen, Regenbogenringe um den Mond, Blutregen, Krokodile und andere exotische Arten, Riesen und Zwerge, der skythische Strauch, der angeblich Lämmer als Früchte trug, in florentinischem Marmor gestaltete Landschaften, kaltes Phosphorlicht – kurz, alles, was vom gewöhnlichen Gang der Natur abzuweichen schien [...].« (Daston 2001: 16)

Im Gegensatz zum Archiv standen in Wunderkammern, wie anhand der Ambraser Bestände gezeigt, Dinge im Fokus, die unerklärlich, exzentrisch, eigentümlich und ambig erschienen. Durch Verfremdung und Kontamination verschiedener Materialien und Formen wurde sowohl Vielfalt als auch Ambivalenz evoziert, um Neugierde sowie Verunsicherung bei den Betrachtenden hervorzurufen (vgl. Thamer 2015: 50).

48 Von der Norm abweichende Körper und Körperformen, die in Kategorisierungen wie ›Riese‹, ›Zwerg‹ oder ›Haarmensch‹ in Inventaren und Gemälden frühneuzeitlicher Wunderkammern auftauchen, galten als spielerischer Ausdruck der Natur und wurden präsent in den Sammlungsräumen inszeniert, wie Ruth von Bernuth konstatiert: »Die Darstellung dieser menschlichen Wunder war den Porträts des Fürsten, seiner Familie und den Mitgliedern anderer Herrscherhäuser ›gleichwertig‹, d.h. sie hingen zusammen mit den fürstlichen Bildern in der gleichen Galerie. Erzherzog Ferdinand II. inszenierte sich auf diese Weise als Weltherrscher über eine Wunderwelt.« (Bernuth 2003: 50) Vgl. hierzu auch Rauch 2003. Zur Darstellung von körperlichen Beeinträchtigungen in Wunderkammern vgl. Schönwiese/Mürner 2005.

Vor allem die Natur-Dinge in der Ambraser Sammlung – wie anhand des *Schüttelkastens*, der *Handsteine* und der *Korallen* gezeigt – hatten oftmals einen ambigen Status, der zwischen Wunderglauben und Naturwissenschaft changierte.⁴⁹ Das Staunen und Wundern, das diese Dinge bei den Rezipient:innen hervorrufen sollten, »war[en] für die bürgerlichen Naturforscher ein genauso wichtiger Beweggrund für ihr Sammeln wie für die fürstlichen Besitzer von Kunstkammern« (Rauch 2006: 14). Dieses entsprang vor allem aus der in den Dingen stets mitschwingenden latenten Bedeutungsebene. Denn im 16. und 17. Jahrhundert war »eine allegorisch oder symbolisch geprägte Sicht der Welt« (Rauch 2006: 12) vorherrschend, die von einer verborgenen Vernetzung der Dinge ausging: »Kein natürliches Objekt wurde so empfunden, als sei es ohne Sinn; alle Gegenstände galten vielmehr als Manifestationen eines Planes oder einer versteckten Aussage.« (Rauch 2006: 12)

2.2 Georges Adéagbo: *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...! (2002/2004–2005)*

»Georges Adéagbo ist ein Sammler.« (Friedrich/König 2004: 5) Mit diesen Worten beginnt das von Julia Friedrich und Kasper König verfasste Vorwort des Katalogs, der anlässlich der Ausstellung von Georges Adéagbos Arbeit *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!*⁵⁰ (30.10.2004–20.02.2005) im Projektraum des Museum Ludwig erschien. Das Akkumulieren von Dingen der Alltagswelt⁵¹ ist jedoch nicht nur für die Arbeit *L'explorateur et les explorateurs*⁵² konstitutiv, Adéagbos künstlerische Praxis ist auch darüber hinaus maßgeblich durch Sammelprozesse bestimmt.⁵³ Adéagbo (*1942), in Cotonou (Benin) geboren, entwickelte in seiner Heimatstadt, zunächst unabhän-

49 Ein weiteres Beispiel sind die Magensteine, sog. Bezoare, die als beliebte *naturalia* zahlreich gesammelt wurden. Vgl. hier Knittel 2023 und Weber 2016.

50 Im Folgenden wird der lange Titel der Arbeit *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!* zur besseren Lesbarkeit des Texts abgekürzt mit *L'explorateur et les explorateurs*.

51 Wichtig ist in diesem Kontext auch der Hinweis von Gustav Roßler: »Wie alltäglich Gebrauchsgegenstände erscheinen, ändert sich natürlich mit der Zeit und Situation, so dass der Ausdruck ›Alltagsgegenstände‹ nur relativ zu verstehen sein kann.« (Roßler 2008: 77)

52 Eine ausführliche Beschreibung der *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!* ist in Kapitel 5 der Publikation *Die Mobilisierung der Dinge. Orts-spezifisch und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo* von Kerstin Schankweiler zu finden (vgl. Schankweiler 2012a: 99–148).

53 Seine Sammlungen gingen aus einer jahrelangen Arbeit außerhalb des Kunstkontexts hervor, weshalb seine Installationen auch außerhalb des Systems ›Kunst‹ funktionieren (vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010: 154).

gig von Kunstkontexten, eine tägliche, sich als Ritual etablierende Sammelpraxis.⁵⁴ Seit Mitte der 1990er-Jahre ist eine gesteigerte Aufmerksamkeit der westlichen Kunstwelt für seine Arbeiten zu beobachten. So wird er seit dem zu großen Ausstellungen eingeladen, wie unter anderem auf die 48. Venedig Biennale und die documenta11.

Die aus seiner Sammelpraxis hervorgehenden ortsreferentiellen, raumgreifenden Installationen vereinen gesammelte Dinge aus Adéagbos Heimatstadt Cotonou mit denjenigen, die er an den jeweiligen Ausstellungsorten seiner Arbeiten findet und zusammenträgt.⁵⁵ Durch die mit seiner Heimat verknüpften Gegenstände und Bilder bringt er eine dezidiert biografische Komponente in seine Installationen ein, die auf ihn als Künstler und Sammler verweist. Zudem verwendet er Dinge aus bereits vergangenen Ausstellungen wieder für Ding-Ensembles neuer Ausstellungsprojekte.⁵⁶ So »reflektiert Adéagbo kontinuierlich seine eigene Lebens- und Ausstellungsgeschichte« (Schankweiler 2012a: 114) innerhalb seiner Arbeiten.

Lange bevor Adéagbo Teil des westlichen Kunstsystems und -markts wurde, sammelte er Dinge, um sie in seinem Haus oder seinem Garten zu gruppieren. Durch die täglich erstellten Ding-Ensembles, wie die Fotografie vom 24. Februar 2014 exemplarisch zeigt (Abbildung 9), wird das Sammeln zum festen Bestandteil seines Alltags. Diesen im wahrsten Sinne des Worts alltäglichen Sammelprozess praktiziert Adéagbo in rituellen Wiederholungen, indem er die gesammelten Dinge auf dem Boden nebeneinander arrangiert. Dabei beginnt er mit einem Bild oder Gegenstand und lässt durch das Hinzufügen von weiteren ein Ding-Ensemble entstehen.⁵⁷ Infolge des Zusammentragens unterschiedlichster Gegenstände und Bilder, die ihm auf der Straße, in Antiquitätenläden oder Flohmärkten begegnen, entwickeln sich so immer neue assemblageartige Ensembles mit ähnlicher Anordnung, woraus jeweils ein »äußerst komplexes, labyrinthisches Geflecht und

54 Darüber hinaus gab es eine Vielzahl an Einzelausstellungen im Museum Ludwig in Köln (2004), im MAK in Wien (2009), im MUSAC in León (2011), im Moderna Museet in Stockholm (2014), im Israel Museum in Jerusalem (2016) und im Ernst Barlach Haus (2022). Zudem ist in diesem Kontext relevant zu erwähnen, dass Georges Adéagbo keine künstlerische Ausbildung absolviert hat, er somit als Autodidakt beschrieben werden kann.

55 Für weiterführende Hinweise zur Georges Adéagbos künstlerischer Praxis vgl. Schankweiler 2012a: 81–93.

56 In diesem Kontext ist folgende Beobachtung von Stephan Köhler wichtig: »Nichts wird vom Künstler weggeworfen. Daher wächst das Volumen seiner Archive stetig an. In seinem Atelier in Benin reihen sich ungeöffnete Kartons aneinander, ebenso sind die Kellerräume und Dachböden in Hamburg gefüllt.« (Köhler 2013: 102)

57 Das geht aus dem Dokumentarfilm *La personne de Georges Adéagbo* (2012) von Matteo Frittelli hervor, in dem Adéagbos Werk zwischen 2007–2012 reflektiert wird. Der Film wurde unter anderem im Rahmen der Ausstellung *Georges Adéagbo. »À l'école de Ernest Barlach, le sculpteur.« Hommage zum 80. Geburtstag* im Ernst Barlach Haus in Hamburg vom 30.10.2022–19.02.2023 gezeigt.

vollkommen offenes System« (Seidel 2005: 315) hervorgeht, das die gefundenen Dinge in einen neuen Kontext stellt.

Abbildung 9: Foto vom 24. Februar 2014, in Togbin bei Cotonou. Georges Adéagbo bei der Arbeit für die Ausstellung »Les artistes et l'écriture ...!«, die im Mai 2014 in der Galerie Barbara Wien stattfand. Courtesy der Künstler und Galerie Barbara Wien, Berlin. Foto: Galerie Barbara Wien



Adéagbos Sammeln ist somit nicht nur als kunstimmanenter Produktionsprozess zu verstehen, sondern auch als alltägliche Erkenntnismethode, die ihm zum Ordnen und Verstehen von Welt dient und auch außerhalb der Kunstpraxis einen relevanten Teil seines Lebens einnimmt. Kerstin Schankweiler spricht in diesem Zusammenhang daher auch von »gelebte[m] Sammeln« (Schankweiler 2012a: 183). Adéagbos Interesse geht somit über den reinen Besitz von Dingen hinaus. Seine intrinsische Motivation ist keine private, eigentumsfixierte Sammelleidenschaft

(vgl. etwa Ruppel/Maaßen 2016), die nach Vollständigkeit strebt, sondern sie resultiert vielmehr aus einem konzeptuellen Interesse, auf das seine Arbeiten verweisen. Denn die gefundenen, heterogenen Dinge ermöglichen in ihrer Diversität, als hybride Konfiguration, das Herstellen assoziativer und polyfokaler Vergleiche. Adéagbos Rekurrenzen auf historische Wunderkammern wird im Folgenden vor allem mit Blick auf den Umgang und die Inszenierung außereuropäischer Artefakte betrachtet. An diese knüpft Adéagbos Arbeit an und stellt eindimensionalen und verallgemeinernden Darstellungspraktiken historischer Wunderkammern in Bezug auf außereuropäische Dinge seine individuelle Perspektive gegenüber, wodurch er das Wunderkammer-Konzept für die Gegenwart weiterdenkt und aktualisiert.

Abbildungen 10 und 11: Georges Adéagbo «*L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!*», 2002. Installationsansicht: documenta11, Kassel. © Georges Adéagbo und VG Bild-Kunst. Foto: Stephan Köhler



Konzipiert für die von Okwui Enwezor kuratierte documenta11 (2002) (Abbildungen 10 und 11) wurde die ortsreferenzielle Arbeit *L'explorateur et les explorateurs*, seine bisher bekannteste und auch umfangreichste Arbeit, vom Museum Ludwig angekauft und dort 2004/2005 ausgestellt (Abbildung 12). Die Installation umfasst insgesamt mehr als 1500 Dinge (in der Kölner Installation sind es ca. 2100): heterogenes Text-, Bild- und Dingmaterial aus verschiedensten medialen Kontexten, z.B. Bücher, Zeitungsartikel, handgeschriebene Notizen, Fotografien, Textilien, Produkte aus der Alltagskultur, skulpturale Kunstwerke und Zeichnungen. Unter ihnen sind 480 Kopien, 67 Gemälde, 400 Publikationen in verschiedenen Sprachen, ca. 120 Tonträger und 54 handgeschriebene Texte zu finden (vgl. Schankweiler 2012a: 116, 118, 119, 121). Die Dinge, die Adéagbo sowohl in Kassel und Köln als

auch in Cotonou zusammentrug, finden im Ausstellungsraum als raumgreifende Assemblage⁵⁸ ihren Platz.

Abbildung 12: Georges Adéagbo, «L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!». Holz, Papier, Stoff und andere Materialien, Installationsmaße variabel. Museum Ludwig, Köln. Inventarnummer: ML/SK 5146. © Historisches Archiv der Stadt Köln mit Rheinischem Bildarchiv, Mennicken, Marion, rba_do40677_01, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05093074> © VG Bild-Kunst, Bonn



Nachdem die Arbeit 2002 auf der documenta11 zu sehen war, wurde sie im 15,80 × 17,90 m großen DC-Projektraum des Museum Ludwig ausgestellt. Infolge des Ankaufs vom Ludwig Museum reicherte Adéagbo sie nochmals mit lokalen Gegenständen und Bildern aus der Stadt Köln an. Bei dem zu findenden Dingrepertoire handelt es sich vor allem um typische Dinge der regionalen Stadtkultur, etwa ein Schallplattencover der Band De Bläck Fööss, Fotos von Kölner Sehenswürdigkeiten oder Karnevalsrelikte. Darüber hinaus lassen sich verschiedene thematische

58 Stephan Köhler beschreibt Georges Adéagbos raumgreifende Arbeiten als »Assemblagen«. Er differenziert diese von den kunsthistorischen Termini »Installation« und »Collage« folgendermaßen: »»Assemblage« ist eine künstlerische Form, der Begriff ist – anders als »Installation« – auch für experimentelle Verknüpfungen von Dingen außerhalb des Ausstellungskontextes verwendbar. Er ist vom französischen Verb »assembler« abgeleitet, mit Konnotationen des »Sammelns« und »Versammelns« sowie eines Mehrwertes durch kombinatorische Praxis. Der Begriff »Collage« gilt für Kombinationen in der Fläche, nicht für Konstellationen im Raum.« (Köhler 2023: 8)

Verdichtungen erkennen, die Kerstin Schankweiler identifiziert: Entdeckung, Afrika, Kunst und Kunstgeschichte, berühmte Persönlichkeiten, Adéagbo selbst (vgl. Schankweiler 2012a: 103–116). Die heterogenen Dinge, die im Raum zu erkennen sind, nehmen sowohl die Wände als auch den Boden und vor allem die Übergänge zwischen Boden und Wand ein. Sie sind gehängt, gestellt oder gelegt. Es gibt nur wenig materielle Überlagerungen, jedes Artefakt ist bewusst an einem spezifischen Ort platziert.

Der DC:Projektraum besitzt keine Fensteröffnungen in den Wänden, wodurch es Adéagbo möglich war, alle vier Wände mit mehreren Bild- und Dingreihen zu bestücken. Lediglich der Eingang stellt eine Aussparung dar. Der Raum entspricht den Merkmalen eines White Cubes, wodurch sich die Dinge entweder von dem weißen Hintergrund der Wand oder dem hellbraunen Parkett abheben (vgl. Schankweiler 2012a: 100). In der Mitte des Raums befindet sich ein 6 Meter langes Fischerboot sowie ein Anker. Um diese beiden herum sind mit etwas Abstand vier Holzpfähle arrangiert, die das Boot-Anker-Ensemble rahmen. Ergänzt wird dieses durch zwei Teppiche und zahlreiche auf ihnen liegende Gegenstände (vgl. Schankweiler 2012a: 101). Die Dinge an den Wänden ringsherum sind in verschiedenen Reihen bzw. unterschiedlichen »Informationsschichten« (Seidel 2005: 315) angeordnet. Angesichts der materiellen und medialen Fülle an Dingen ist es fast unmöglich, alle Dinge zu benennen und zu beschreiben. Dies ruft einen ästhetischen Moment der Überforderung hervor, der auch aus dem Spannungsfeld von symmetrischer Ordnung und willkürlicher Unordnung entsteht. Die vielgestaltigen Dinge sind in einer rhizomartigen, organisch gewachsen wirkenden Anordnung auf den Ausstellungswänden und -böden angebracht. Die Platzierung der Dinge erfolgte dabei jedoch nicht zufällig, sie sind vielmehr in eine teilweise symmetrische, räumlich-axiale und bewusst arrangierte Ordnungsstruktur eingebettet:

»Der Eindruck von Unordnung und der willkürlichen Zusammenstellung, der vor allem durch die Diversität der Objekte entsteht, weicht bei genauerer Betrachtung dem der sorgfältigen und systematischen Komposition. Trotz dieser Ordnung und einzelner hervorgehobener Bereiche oder exponierter Gegenstände erscheint die Anordnung insgesamt unhierarchisch, da die verschiedenen Objektgruppen gleichmäßig verteilt sind und sich eine relativ homogene Gesamtschau ergibt.« (Schankweiler 2012a: 103)

Die Arbeit lässt sich daher auch als »komplexes Flechtwerk« (Schmidt-Linsenhoff 2010: 153) beschreiben. Die Materialkonglomerate im Raum, die viele aus afrikanischen Ländern stammende Gegenstände umfassen, erinnern zum einen an initia-

torische Riten oder spirituelle Kontexte.⁵⁹ Zum anderen verweist die additive Ästhetik des Unabgeschlossenen auf frühneuzeitliche Wunderkammern, die ebenfalls als Sammlungen im Prozess charakterisiert werden können, wie Robert Felfe konstatiert:

»Die Kunstkammern der Frühen Neuzeit waren relativ instabile Gebilde. Ihr Umfang an Objekten nahm keineswegs nur zu und wurde konservatorisch betreut, sondern auch Abgänge waren durchaus normal – ebenso wie das allmähliche Verdämmern einstmals leuchtender Attraktionen. So war der Tausch eine verbreitete Form der gegenseitigen Empfehlung der systematischen Vervollständigung von Sammlungen und des objektgebundenen Wissenstransfers. Besonders an Fürstenhöfen waren Sammlungen zudem ein Reservoir potentieller Geschenke in einer Zirkulation von Gaben und Gegengaben als wichtigem Teil des diplomatischen Verkehrs.« (Felfe 2013: 148)

Nicht nur die Prozessualität stellt sich bei der genaueren Betrachtung der Arbeit *L'explorateur et les explorateurs* als strukturelle Gemeinsamkeit zwischen Wunderkammer und Adéagbos Arbeit heraus, sondern auch der historische Kontext der frühneuzeitlichen Sammlungen scheint Adéagbo als Schablone für seine Auseinandersetzung in Bezug auf den Kontext kultureller Austauschprozesse gedient zu haben, worauf der Titel der Arbeit verweist. Die dort zu findenden außereuropäischen Dinge waren und sind Zeugnisse der europäischen Expansion im 15. und 16. Jahrhundert. Wunderkammern, die später auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich waren⁶⁰, prägten somit den Blick auf diese ersten außereuropäischen kulturellen

59 In Bezug auf Benin als Herkunftsort von Adéagbo lässt sich hier insbesondere auf die synkretische Religion des Voodoo verweisen, die sich in Westafrika entwickelte. Mit Bezug auf die Publikation *Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-ended, Global* (2013) von Dana Rush bringt auch Stephan Köhler Voodoo-Schreine mit Adéagbos Assemblagen in Zusammenhang. Der in der Voodoo-Praxis verankerte prozessuale und offene Charakter – Rush spricht in diesem Kontext von »Unfinished Aesthetics« (Rush 2013: 34) – kann als Inspiration und ästhetischer Ausgangspunkt für Adéagbos altarartige Ensembles interpretiert werden (vgl. Köhler 2023: 276). Auch Kerstin Schankweiler stellt die Verbindung von Adéagbos Arbeiten und Voodoo-Altären – etwa dem Mami-Wata-Altar – her: »While the principles of integration, interconnectedness, and spatial constitution more or less apply to altars in general, West African examples have a specific aesthetic of their own with regard to the arrangement of the objects, something which is also characteristic of Adéagbo's installations.« (Schankweiler 2012b: 67)

60 Die vielfach reproduzierte Annahme, dass die frühneuzeitlichen Sammlungen nur für einen kleinen Kreis an Besuchenden zugänglich waren und erst mit der Gründung der ersten Museen die Zugänglichkeit für eine breite Öffentlichkeit möglich war, widerlegte Bénédicte Savoy in ihrem Aufsatz *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert* (2006). In diesem zeigt sie auf, dass es bereits vor der Geburtsstunde des modernen Museums Formen der musealen Öffnung in Italien und Deutschland gab und bereits im 18. Jahrhundert fürstliche Sammlungen für Künstler:innen und Interessierte offenstanden (vgl. Savoy 2006: 10).

Zeugnisse in einer exotisierenden Weise, wodurch die »außereuropäische Welt als statische und primitive Gegenwelt eines dynamischen und zivilisierten Europas« (Collet 2012a: 175) erschien.⁶¹

Die Arbeit widersetzt sich durch Adéagbos spezifische Ästhetik, die auf der sammelnden Prozessualität einerseits sowie der komplexen Anordnung heterogener Dinge andererseits basiert, tradierten Sehgewohnheiten und westlich-modernen Inszenierungslogiken, somit »historischen, geografischen oder kulturellen Kriterien, die den MuseumsbesucherInnen heute vertraut sind« (Schankweiler 2012a: 191). So entsteht ein Spannungsfeld zwischen dem Eindruck einer der Ding-Assemblage zugrunde liegenden inneren Logik, die zur Ergründung einlädt, und dem eines ungeordneten Nebeneinanders von heterogenen Gegenständen, das an frühneuezeitliche Wunderkammern erinnert.⁶² Adéagbos Arbeiten wurden aufgrund dieses Spannungsfelds in der Rezeption und kunsthistorischen Forschung immer wieder mit Wunderkammern assoziiert (vgl. Schankweiler 2012a: 185–195; Schmidt-Linsenhoff 2010: 338–359).⁶³ Um Adéagbos *wunderkammernde* Praxis zu untersuchen, werde ich in drei Schritten vorgehen. Zuerst werden die in Bewegung geratenen Dinge durch den Sammelprozess thematisiert, die als dynamische, auf spezifische Orte referenzierende Bedeutungsträger aufgefasst werden, wodurch das Sammeln im Kontext kultureller Austauschprozesse als wichtig erscheint (vgl. Kapitel 2.2.1). Zweitens wird der Stellenwert von außereuropäischen Dingen in frühneuezeitlichen Wunderkammern und der damit zusammenhängende Begriff des Welttheaters beleuchtet (vgl. Kapitel 2.2.2). Daran schließt sich drittens die Untersuchung der spezifischen Form des Sammelns von Adéagbo als Terrestrisch-Werden an, welches sich in Adéagbos spezifischen Sammelpraktiken zeigt (vgl. Kapitel 2.2.3).

2.2.1 Dinge in Bewegung – Sammeln im Kontext kultureller Austauschprozesse

Dinge können spezifische kulturelle Praktiken und die Individualität von Orten verkörpern, was sich unter anderem in sprachlicher (z.B. Text und Schrift), materieller (z.B. lokal produziertes Material), bildlicher (z.B. Fotografie und spezifische Motive) oder formalästhetischer Form (regionaltypische stilistische Ausprägung) ausdrücken kann. Durch das Sammeln geraten Dinge in Bewegung und werden vom

61 Dieser Aspekt wird in Kapitel 2.2.2 vertieft.

62 In diesem Kontext sind die Begrifflichkeiten, die Georges Adéagbo selbst für seine Arbeiten verwendet, relevant, auf die Stephan Köhler verweist: Adéagbo spricht vom »Tribunal der Dinge« (Adéagbo zit. Köhler 2023: 1), von seinen Assemblagen als Gerichtsverhandlungen.

63 Auch Stephan Köhler stellt in seiner Untersuchung ›Das Tribunal der Dinge‹: *Schauplatz Assemblage im Werk von Georges Adéagbo* (2023) den Zusammenhang zwischen Adéagbos künstlerischer Praxis und frühneuezeitlicher Wunderkammern in Bezug auf die Verwendung von Präparaten und die spezielle Rezeptionsweise her (vgl. Köhler 2023: 66, 277).

Ursprungsort zum Standort der Sammlung transportiert. In diesem Sinne sind sie reisende Bedeutungsträger und führen die Spuren ihres Herkunfts- oder Aufenthaltsorts mit sich. Im Falle von Fundstücken gestaltet sich diese Bedeutungsimmanenz auf ganz subjektive Weise. Denn die sammelnde Person wird zufällig von einem Ding an einem spezifischen Ort affiziert und eignet sich dieses an, wodurch eine Konnexion zwischen Ding, Raum und Person entsteht. Das Fundstück markiert in diesem Sinne einen bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit und verweist auf sein intrinsisches Affektpotenzial gegenüber einer spezifischen Person.⁶⁴

Ebenso gestaltet sich das In-Bewegung-Setzen von Dingen in Form von Fundstücken bei Adéagbo: Durch das Sammeln und Arrangieren von Gegenständen und Bildern, die mit dem jeweiligen Ausstellungsort eng verbunden sind, markiert Adéagbo seine Anwesenheit an eben jenem zu einer bestimmten Zeit. Die Historizität der Dinge wird aufgrund des Kontextwechsels nicht negiert, sondern ihnen wird infolge der individuellen Auswahl und Aneignung durch den Künstler eine neue hinzugefügt, was Monika Wagner in Bezug auf die Spezifität der ästhetischen Wirkkraft von Fundstücken wie folgt beschreibt: »Die unspezifischen Fundstücke bezeugen [...] spezifische Situationen und vergegenwärtigen in der Erinnerung des Sammlers zu einem späteren Zeitpunkt, in einem neuen Kontext etwas, was ihnen selbst nicht eigen ist.« (Wagner 2002: 109–110) Der Ortswechsel, der durch das Sammeln initiiert wird, hat demnach einen großen Einfluss auf die Rezeption der Dinge.⁶⁵ Adéagbos individuelle Beziehung zu ihnen und seine spezifische Erfahrung an dem jeweiligen Ort wird in den gesammelten und miteinander ausgestellten Dingen sichtbar. So werden zum einen die Spezifika von Orten erkennbar, aber auch seine individuellen Erfahrungen, die aus seiner Herkunft und Sozialisation herrühren (vgl. Köhler 2018). Durch diese »mehrfache Ortsbezogenheit der Exponate« (Schmidt-Linsenhoff 2010: 153) wurde Adéagbos Arbeiten immer wieder das ästhetische Potenzial eines kulturellen Dialogs zugesprochen (vgl. u.a. Schankweiler 2012a; Schmidt-Linsenhoff 2010; Eiblmayr 2001): »Insbesondere die Transkulturalität [...] [seiner] Objektensembles und der diasporisch-nomadische Charakter der Installationsräume legen das Deutungsmuster der Hybridität nahe, das in den 1990er-Jahren zum wichtigsten Paradigma postkolonialer Theoriebildung avancierte.« (Schmidt-Linsenhoff 2010: 157) Die Bedeutung

64 Vgl. in diesem Kontext etwa Ansätze zur Affekttheorie (u.a. Emmert/Ullrich/Kunstpalais Erlangen 2015) oder zum *New Materialism* (u.a. Barad 2012; Coole/Frost 2010).

65 Stephan Köhler verweist in Bezug auf den Sammel- und Mobilisierungsprozess der Dinge auch auf die Relevanz von Adéagbos Kleidung: »Adéagbos Körper und seine Kleidung werden zur Extension der Räume, die er zur Aufbewahrung von Schätzen benutzt. Oft mehr als ein Dutzend Anstecknadeln zieren Westen, Hemden und Mäntel. Die Familie der Ringe, Halsketten, Armreife, Armbänder, wandelt sich stetig und wächst ständig. Adéagbos Jacke wiegt etwa zehn Kilo auf Grund der in den Taschen transportierten Münzen, auf der Straße gefundenen Schlüssel und besonders geformten Steinchen.« (Köhler 2023: 108)

des Orts, des Ortswechsels und des Erlebens von topografischen Besonderheiten in Form der spezifischen Dinge nimmt somit eine essentielle Rolle innerhalb seiner künstlerischen Praxis ein, die wie in den postkolonialen Diskursen an diasporische, migrantische, transnationale und deterritoriale Dynamiken geknüpft ist (vgl. Harney 2001: 14).⁶⁶ Adéagbos mobile, gereiste Dinge sind daher als nomadisierende Fundstücke innerhalb eines »transportable[n] Werk[s]« (Harney 2001: 14) aufzufassen, die durch ihre Herkunft und Mobilitätsgeschichte geprägt wurden.

Das Reisen und Bewegen⁶⁷ wird in der Arbeit *L'explorateur et les explorateurs* dabei nicht allein durch den faktischen Transport der Dinge aufgegriffen, sondern offenbart sich auch thematisch als zentrale Scharnierfunktion des Ding-Ensembles. Sie werden nicht nur sinnbildlich in Form des Ozeans als Ort kulturellen Austauschs und als Distanz offenbar, die überwunden werden muss, um die Gegenstände und Bilder aus Cotonou und Kassel bzw. Köln miteinander zu vereinen, sondern auch motivisch und narrativ. Denn die in der Arbeit kombinierten Dinge – z.B. Holzboot, Anker, Matrosenmütze, Spitze eines Ankers, textile Fischbanner – spiegeln das Motiv der Schifffahrt und das des Reisens wider, ließen sich aber ebenso mit der Motivwelt des Kolonialismus in Verbindung bringen. Das Holzboot beispielsweise »verliert seine Funktion als Fortbewegungsmittel beim Fischen (am Strand von Cotonou, in dessen Nähe Adéagbos Grundstück liegt, verwenden die Fischer genau solche Boote) und wird in der Logik des Künstlers zu einem Zeichen von Entdeckungsreise« (Schankweiler 2012a: 229).

Die Artefakte lassen sich somit unter das Hyperonym der maritimen »Entdeckungs-«-Reise subsumieren. Dabei wird explizit mit dem Einbeziehen rassistischer Stereotype – etwa auf Buchcovern – auf koloniale Machtstrukturen hingewiesen und die gewaltvolle und imperialistische Historie von Seefahrt einbezogen. Neben dem Motiv des Reisens im Kontext kolonialer europäischer Expansion werden aber auch positive Bilder von Forschungsreisen aufgerufen (vgl. Schankweiler 2012a: 108). Der kulturelle Austausch wird somit über den fluiden Raum des Ozeans verhandelt und wechselseitig anhand der verschiedenen Dinge präsent. Zum einen wird der Ozean als Ort der Etablierung europäischer Kolonialisierung, die durch die ersten »Entdeckungs-«-Reisen initiiert wurde, sichtbar, zum anderen finden auch andere Reisenarrative ihren Platz, welche die Vielschichtigkeit der maritimen Erkundungen offenbaren und keine eindeutige moralische Bewertung zulassen oder vorgeben.

66 Von verschiedenen Kulturtheoretiker:innen wird im Zuge der Verbreitung des Globalisierungsbegriffs seit Beginn der 1990er-Jahre explizit und implizit ein transkulturelles Denken vorgeschlagen. Exemplarisch zu nennen sind in diesem Kontext die Theorien von Arjun Appadurai, Homi K. Bhabha, James Clifford, Édouard Glissant, Paul Gilroy, Ulf Hannerz, Mary Louise Pratt und Wolfgang Welsch.

67 Vgl. auch Gleixner/Lopes 2021.

Kulturelle Austauschprozesse sind in ihrer negativen Ausformung mit kolonialen Aneignungspraktiken verbunden. In Bezug auf Adéagbos Herkunftsland Benin und der in *L'explorateur et les explorateurs* zu findenden, aus Afrika stammenden Holzfiguren, die wie rituelle Kultgegenstände, etwa Dinge aus Initiationsriten und Voodoo(-Schreinen), anmuten und diesen nachempfunden sind, werden auch Assoziationen zu Benin als Heimat der sog. Benin-Bronzen – Gedenkköpfe aus Gelbguss – aufgerufen, die ebenfalls im Kontext des Ahnenkults zu verorten sind. Diese bekamen durch die Debatten um kulturelle Aneignung in kolonialen Kontexten, Raubkunst und Restitution in den letzten Jahren starke (kunst-)wissenschaftliche und mediale Aufmerksamkeit (vgl. u.a. Bodenstein 2022; Osadolor 2021; Hicks 2020; Schulze/Reuther 2018). An ihnen entsprangen intensive Diskussionen rund um die Ausstellung von Artefakten aus kolonialen Gewaltkontexten.⁶⁸ Heute besitzt fast jedes deutsche ethnologische Museum Kunst aus Benin (etwa in Berlin, München, Hamburg, Leipzig und Dresden), zudem sind die Benin-Bronzen in Museen auf der ganzen Welt zu finden (vgl. Ulz 2017: 220). Sie gelangten vor allem durch koloniale Aneignungspraktiken – konkret durch die gewaltsame Einnahme des Königreichs Benin durch die britische Kolonialmacht im Jahr 1897 – in die musealen Sammlungen sog. »Völkerkundemuseen« Europas und Nordamerikas. Ihre oftmals unrechtmäßige Präsenz in musealen Sammlungen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa ist auf Aneignungspraktiken von Händler:innen, Missionar:innen und Diplomat:innen zurückzuführen (vgl. Ulz 2017: 218–219).⁶⁹ Dabei ist wichtig zu reflektieren, dass das koloniale Erbe nicht nur die historischen Artefakte betrifft, sondern bis heute den Blick auf die Kunstproduktion in afrikanischen Ländern beeinflusst, indem sie partiell immer noch stereotypisiert und fetischisiert wird (vgl. Ulz 2017: 218).

Dieses Wissen um das »kolonial Unbewusste« (Schmidt-Linsenhoff 2005: 19), also die »Verleugnung der Verwicklung von Kunst und Kunstgeschichte in Prozesse kolonialer Macht- und Gewaltausübung« (Förschler/Schankweiler/Ulz/Wienand 2013: 119), materialisiert sich auch in Adéagbos Arbeit. Er spielt in seiner Arbeit *L'explorateur et les explorateurs* – teilweise auf ironische Weise – mit dem von Melanie Ulz beschriebenen Blick, indem er den kolonialhistorischen Aneignungspraktiken das Ergebnis seines eigenen Sammlungs- und Aneignungsprozesses gegenüberstellt. Diese Konfrontation zeigt sich etwa in der materiellen Veränderung oder medialen

68 Nora Sternfeld weist darauf hin, dass sich die Kritik an der Ausstellungs- und Präsentationsweise ethnografischer Sammlungen auch »mittlerweile zu den Standards der neuen Museologie« (Sternfeld 2009: 61) entwickelt hat.

69 Im Zuge der Ausstellung *Benin. Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria*, die von 2007 bis 2008 in Wien, Paris, Berlin und Chicago zu sehen war, wurde erstmals ein großes Konvolut der verstreuten Artefakte von unterschiedlichen Expert:innen zusammengetragen und gezeigt (vgl. Plankensteiner 2007).

Transformation von Gegenständen, beispielsweise in Form von Schildern, die er von Schildermalern in Cotonou nach Kopien von an den Ausstellungsorten gefundenen textbasierten Medien oder Abbildungen anfertigen und dadurch zwangsläufig neu interpretieren lässt:

»Kopiert er bei seinen Recherchen in europäischen Archiven und Bibliotheken an den jeweiligen Ausstellungsorten Fotografien oder Abbildungen aus Büchern, findet mit diesen Motiven eine fast völlige Transformation statt, wenn er sie in westafrikanische Schildermalerei übersetzen lässt. Hier ist die Aneignung ganz offensichtlich, weil ein neues hybrides Objekt entstanden ist. (Allerdings hat er den Prozess nicht allein vollzogen, sondern in Zusammenarbeit mit seinem Schildermaler.)« (Schankweiler 2012a: 229)

Adéagbo kombiniert somit unterschiedliche kulturelle Praktiken, spielt mit medialer Übersetzung und hebt die Hierarchie von Original und Kopie auf. Indem er sich westliche Bildwelten aneignet und imitiert, nutzt er die koloniale Praktik des Appropriierens im Sinne eines emanzipatorischen und selbstermächtigenden Gestus. So hinterfragt er auf künstlerisch-archäologische Weise epistemische Prozesse, indem er die hegemoniale Rolle der »Entdecker:innen« und die der »Entdeckten« vertauscht, worauf auch der Titel der Arbeit anspielt (vgl. Köhler 2018). Darüber hinaus wird im Titel die »Zeit vor der Geschichte der Entdeckungen« und die »Zeit der Entdeckungen« aufgegriffen, was einerseits auf die ersten außereuropäischen Expansionsbestrebungen im 15. und 16. Jahrhundert und andererseits auf die kolonialen Eroberungen über die Schiffswege ab dem 18. Jahrhundert verweist. Dabei ist der Begriff der Entdeckung bereits an sich als ambivalent zu deuten, da er die europäische Eroberungspolitik, die in der kolonialen Unterdrückung außereuropäischer Menschen mündete, verharmlost. Der Titel erscheint somit als vielschichtig und mehrdeutig, ebenso wie auch die Arbeit selbst das Motiv der Schifffahrt aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet.

Auch in Adéagbos Plädoyer »Seid schöpferisch, indem ihr sammelt. Die Welt hat mehr Gesichter« (Adéagbo, zit.n. Blättner 2007: 382) klingen die heterogenen, höchst subjektiven Betrachtungsweisen an, die jeweils in Bezug auf verschiedene Orte existieren und auch die individuelle Rezeption mitbestimmen. Denn der Lebensraum jedes Individuums ist »nicht ›leer‹, sondern kann vielmehr als ein durch soziale, kulturelle, topografische Beziehungen strukturierter Ort verstanden werden« (Autsch/Hornäk 2010: 9). Adéagbo nähert sich Orten sammelnd, um sie zu durchdringen, zu ordnen und sich selbst zu situieren in einer globalisierten, durch das koloniale Erbe geprägten Welt. Fokussiert wird die Vielschichtigkeit und Gesamtheit der sich in den Dingen manifestierenden historischen, räumlichen, kulturellen und biografischen Bezüge unter anderem auf das Thema (»Entdeckungs(-)Reise.

2.2.2 Das Wissen versammelnde und Wissen konstruierende Welttheater

Bevor die Bezüge von *L'explorateur et les explorateurs* zur frühneuzeitlichen Wunderkammer genauer betrachtet werden, ist der Einbezug einer anderen Arbeit von Georges Adéagbo hilfreich, in der er sich mit einer musealen Sammlung, dem *Weickmannianum*, auseinandersetzt. In Adéagbos Arbeit *Créer le monde en faisant des collections* (2007) vollzieht sich der Bezug zu den historischen Sammlungen auf explizite Weise, da er sich für diese mit der Wunderkammer des Ulmer Kaufmanns Christoph Weickmann aus dem 17. Jahrhundert im Ulmer Museum beschäftigte (vgl. Blättner 2007). Adéagbo arrangierte verschiedene Gegenstände und Bilder im historischen Schauraum des 17. Jahrhunderts, den Festsaal des sog. Kiechel-Hauses (vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010: 15–16):

»Druck- und Fundsachen, Nippes, Krippenfiguren, Plakate, Zeitungsausschnitte, handschriftliche Texte, Fotos, afrikanische und schwäbische Masken, Gemäldedokopien von afrikanischen Ethnographica aus der Weickmannschen Kunstkammer und deutsche Ethnographica, die Adéagbo in Berlin und Ulm gesammelt hatte, waren zu gleichen Teilen in den weißen Schaukästen untergebracht und als ungeschützte Ensembles frei ausgelegt oder an den Wänden angebracht.« (Schmidt-Linsenhoff 2010: 16)

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Weickmannschen Sammlung in der ehemaligen Kunst- und Naturalienkammer ist insbesondere auf der Ebene der kulturellen Verbindungen der Gegenstände spannend, »da die Mehrzahl der Objekte (der Elfenbein-Löffel, ein Männergewand oder das bereits erwähnte mysteriöse Orakelbrett gehören zum Beispiel dazu) aus Westafrika, dem heutigen Benin eben seiner Heimat stammt« (Blättner 2007: 381–382). Das *Weickmannianum* geht auf den Ulmer Kaufmann Christoph Weickmann (1617–1681) zurück, der durch die Kultivierung von Tulpen, den Bau eines Fernrohrs und von ihm regelmäßig veranstaltete Konzerte bekannt wurde (vgl. Jones 2013: 93–94).

Die vermutlich im Jahr 1653 oder 1654 entstandene Kunst- und Naturkammer vereint eine große Anzahl an außereuropäischen Dingen, die aus afrikanischen Ländern – vermutlich aus der Küstenregion zwischen dem heutigen Ghana oder Liberia und dem nördlichen Angola – stammen (vgl. Jones 2013: 94). Im 1659 gedruckten Katalog der Kunst- und Naturkammer – der eine Erweiterung des Katalogs von 1655 darstellt – sind 16 Eintragungen, sog. »frembde [sic!]/Kunst- und Curiose [sic!] Sachen« (Weickmann 1659: 51–68) zu finden.⁷⁰ Nach dem Tod

70 Wann und von wem die Dinge gesammelt wurden und in Weickmanns Kunst- und Naturkammer gelangten, ist nicht eindeutig geklärt (vgl. Jones 2013: 115–118). Vermutlich gelangten sie jedoch durch Johann Abraham (bzw. »Hans-Abraham«) Haintzel und Joost Kramer in das *Weickmannianum*, die im Rahmen ihrer Aufenthalte in Afrika die Artefakte entwendeten und

von Weickmann sind viele Dinge verschwunden oder verkauft worden, was jedoch nicht die aus afrikanischen Ländern stammenden Artefakte betrifft, die heute noch im Ulmer Museum als Fragmente des ursprünglichen Dingrepertoires des *Weickmannianums* ausgestellt sind. Neben den afrikanischen Artefakten sind dort einige Arbeiten aus Asien und der Karibik sowie Europa, überwiegend aus Deutschland, zu finden (vgl. Jones 2013: 94). Die heute noch aus afrikanischen Kontexten erhaltenen Dinge sind ein Schwert, Gewänder, Armreife, ein Ifa-Brett (Opferbrett), Löffel, eine Tasche, (Wurf-)Speere, eine Raphiadecke, ein Korb, eine Kalebasse (Trinkgefäß), ein Sack, Bogen und Pfeile (vgl. Jones 2013: 96–115). Für *Créer le monde en faisant des collections* setzte sich Adéagbo also mit einer historischen Wunderkammer auseinander, die vor allem Dinge aus afrikanischen Ländern beinhaltete und koloniale Sammelpraktiken exponierte.

Dieser dezidierte Bezug auf die historischen Wunderkammern ist in *L'explorateur et les explorateurs* mit einer ähnlichen thematischen Gewichtung zu finden. Wie in der Beschreibung skizziert, bezieht sich Adéagbo bereits im Titel seiner Arbeit auf die frühneuzeitlichen Sammlungen, indem er den Begriff des Welttheaters (*théâtre du monde*) miteinbezieht: Ein Konzept, das den historischen Sammlungen programmatisch zugrunde lag. Die Idee des *theatrum mundi*⁷¹ (Welt als Theater) ist eng mit dem Wunderkammer-Konzept verwoben, als einer der »Systemräume« (Collet 2012a: 163) an deren Raumordnung sich die Sammler:innen für die Inszenierung ihrer Dinge bedienten.⁷² Das Theater bzw. *theatrum* bezeichnete seit dem späten Mittelalter einen Platz mit ausgelegten Waren (vgl. Bräunlein 1992: 359), somit die Topografie eines (Ausstellungs-)Orts. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts findet sich dieser Terminus dann auch für die Wunderkammern wieder, im Sinne des *theatrum mundi* als vollständiges Abbild und Sinnbild von Welt (vgl. Alewyn 1989), wodurch die Bezüglichkeit zwischen Welt und Kammer sprachlich ausgedrückt wurde.

mitbrachten. Haintzel wurde um 1620 in eine Patrizierfamilie in Augsburg geboren und trat wahrscheinlich 1651 oder 1652 in den Dienst der Schwedischen Afrika-Kompanie, wodurch er die Jahre 1653–1658 an der Goldküste verbrachte. Im Falle von Kramer, der aus Lindau stammte, ist bekannt, dass er von 1656–1657 stellvertretender Kommandant für die Schwedische Kompanie in Cape Cost war und 1659 als Kommandant für die Dänische Kompanie dorthin entsandt wurde (vgl. Firla/Forkl 1995).

71 Zum Begriff des *theatrum mundi* vgl. auch Küster 2003, Christian 1987, Bernheimer 1956 und Berliner 1928.

72 Neben dem Welttheater oder Gedächtnistheater als Systemraum nennt Dominik Collet drei weitere Inspirationsquellen für die räumliche Ordnung frühneuzeitlicher Wunderkammern, die sich gegenseitig beeinflussten: »[d]ie Raumordnungen [...] des Mikrokosmos, der Erdeil-Allegorien oder der Wissensutopien« (Collet 2012a: 163). Die Verknüpfung mit diesen Raumsystemen und »[d]ie Assoziation des Museums mit Theater, Kosmologie und Utopie ermöglichte es den Sammlern, Einzelexponate und Welt als kontingent zu präsentieren. Unterstützt wurde diese Korrespondenzbeziehung durch die demonstrative Fülle des Sammlungsraumes mit seinen zahllosen Exponaten« (Collet 2012a: 163).

Die Deutung der »Kunstkammer als Welt-Theater bezieht sich [daher] auf die Vorstellung des Mikrokosmos als direkte Entsprechung zum Makrokosmos« (Bräunlein 1992: 359). Damit einher ging die Vorstellung einer Verweisstruktur, insofern, »dass der lokale Ort – die Allegorie, der Mikrokosmos, die Sammlung – als ›pars pro toto‹ für ein größeres Ganzes verstanden wurde. Die Dinge mussten daher nicht die gesamte Wirklichkeit abdecken. Sie erschlossen zeichenhaft umfassendere Sinnkonstellationen und konstruierten so Wissensräume, die über ihren physischen Ort hinausreichten« (Collet 2012a: 162). In diesem Kontext verweist Kerstin Schankweiler auf die notwendige Differenzierung zwischen den Begriffen *theatrum mundi* und *mundus theatri*:

»Der Begriff des *theatrum mundi* wurde im Mittelalter entwickelt und seitdem vielfach aufgegriffen. Besonders in der Frühen Neuzeit gewann die Formel der ›Welt als Theater‹ – im Gegensatz zur ›Welt des Theaters‹, dem *mundus theatri* – an Bedeutung. Mit ihr verbindet sich die Vorstellung, auf der begrenzten Bühne des Theaters die Welt und ihre Ordnung darstellen zu können.« (Schankweiler 2012a: 191–192)

Die Verwendung des Theater-Begriffs bezog sich dementsprechend nicht nur auf die vorhandenen Räume bzw. Bühnen, sondern auch auf den Umgang mit Wissen in unterschiedlichsten Bereichen. Die Metapher des Theaters ist somit als umfassendes Dispositiv des frühneuzeitlichen Wissens aufzufassen (vgl. z. B. Schock/Bauer/Koller 2008). Wunderkammern als *theatrum mundi*, im Sinne eines Wissensraums gedacht, präsentieren nicht nur Wissen, sondern prägen gleichsam auch Vorstellungen, Annahmen und Sichtweisen von Welt maßgeblich mit. Das gilt im Besonderen für die außereuropäischen Artefakte in historischen Wunderkammern:

»Zahlreiche exotische Artefakte erschlossen den Betrachtern die außereuropäische Welt und machten sie verfügbar. Zugleich wurden die Neuen Welten im Sammlungsraum nicht nur präsentiert, sondern über symbolische Ordnungen und inszenatorische Praktiken als Stellvertreter entlegener Räume konstruiert. Zeitgleich zur Europäischen Expansion entstand dabei mit der ›Kunst- und Wunderkammer‹ ein Medium, das die Verräumlichung kolonialen Wissens zugleich ermöglichte und strukturierte.« (Collet 2012a: 174–175)

Die außereuropäischen Dinge, die im Falle der frühneuzeitlichen Sammlungen durch die ersten Schiffsreisen nach Europa gelangten, zeichneten, aus eurozentrischer Perspektive, ein Bild ›fremder‹ Kulturen, das unter anderem auch von einseitigen Narrativen und exotisierenden Bildrepertoires gekennzeichnet war. Diese waren auch dem Umstand geschuldet, dass die Dinge meist ohne Informationen in die Sammlungen gelangten und Kontexte erst im Nachhinein von sog. »Experten« (Collet 2012a: 164) durch oftmals fiktive Zuschreibungen hergestellt wurden, um

»außereuropäische Kuriositäten zum Sprechen zu bringen« (Collet 2012a: 166). So gelangten mit der europäischen Expansion seit dem 15. Jahrhundert eine Vielzahl an außereuropäischen Dingen in Wunderkammern, in denen die Faszination und der damalige Stellenwert des ›Fremden‹ noch heute abzulesen ist (vgl. u.a. Bujok 2004; Collet 2007, Bleichmar 2021). Der Ursprung dieser Faszination lässt sich als ambivalent beschreiben und changiert zwischen unvoreingenommener Neugierde und stigmatisierender Alterität. Denn das Raummedium der Wunderkammer kann nicht nur als wertfreier Wissensraum aufgefasst werden, sondern es trug mit seinen Inszenierungspraktiken, der Auswahl der Dinge sowie der ungenauen und inkonsistenten Darstellung globaler Geografie auch dazu bei (vgl. Bleichmar 2021: 443), »essentialistische Stereotypen langfristig zu etablieren und deren kulturelle Konstruktion mit ihren exotischen Objekten zu naturalisieren« (Collet 2012a: 159). Dadurch wird deutlich, »dass historische Wissensordnungen sowohl geprägt werden, als auch selbst Wissen prägten« (Collet 2012a: 159). Während Elke Bujok Inszenierungen außereuropäischer Kulturen in historischen Wunderkammern als Sinnbild für die mannigfaltige Schöpfung Gottes deutet und außereuropäische Bildkulturen als gleichwertig in die Sammlungen integriert sieht (vgl. Bujok 2004: 9), ist Dominik Collet gegenteiliger Meinung. Er deutet den Akt des Aneignens und Ausstellens von *exotica* und *ethnographica*⁷³ als Herstellung eines künstlichen Konstrukts des ›Anderen‹ und die frühneuzeitlichen Sammlungen als einen Ort, durch den »Stereotype naturalisiert und imaginierte Fremdheit konstruiert wurden« (Collet 2012b: 164). Für Collet vollzieht sich das Zeigen außereuropäischer Dingkulturen in den Wunderkammern nur mittels einer dezidierten Markierung ihrer Fremdheit und Andersartigkeit, für die vor allem die sog. Expert:innen verantwortlich waren, die als »Vermittler, Agenten und Augenzeugen« (Collet 2012a: 164) den Sammelprozess in Wunderkammern maßgeblich mitbestimmen:

»Die Vermittler im Umfeld der Sammlungen reagierten auf ihren eigenen unsicheren Stand mit der demonstrativen Ausgrenzung der ›Fremden‹. Ihre kolonialen Topographien inszenierten Außereuropa als primitive, heidnische Gegenwelt. Im Gegenzug markierten sie sich damit selbst als Teil eines gelehrten, christlichen ›Europa‹. Der relationale Raum, den sie errichteten, diente ihnen zugleich als Folie für ihr ›self-fashioning‹. Die Exklusion der ›Anderen‹ sicherte damit auch ihre eigene Inklusion.« (Collet 2012a: 171)

So lässt sich festhalten, dass das ›Andere‹ in frühneuzeitlichen Wunderkammern über außereuropäische, stereotype Merkmale oder körperliche ›Makel‹ generiert

73 Die sog. *exotica* können Artefakte oder Naturalien bezeichnen. Der Begriff *ethnographica* umfasst dagegen die »Sachkultur außereuropäischer Ethnien« (Laube 2015: 187), somit ausschließlich Artefakte, die aus einer handwerklichen Produktion hervorgehen, z.B. Kleidungsstücke, Schmuck und Musikinstrumente.

wurde. Im Falle der Faszination für ›exotische‹ Dinge deutet sich bereits, nach Collet, eine rassistisch-ideologische Tradition an, die sich in kolonialen Machtregimen mit der beginnenden Aufklärung verfestigte und wissenschaftlich manifestierte. So wurde durch den stereotypen Blick auf das ›Andere‹ und dessen Konstruktion die europäische Macht- und Vorherrschaftsstellung legitimiert und naturalisiert. Kulturelle Differenzen wurden nicht gleichberechtigt inszeniert, sondern waren in eine Hierarchie eingebettet, die das Eigene sowie Fremde durch eine exkludierende Hervorhebung voneinander differenzieren sollte⁷⁴: »Der Wissensraum Kunstkammer muss daher als *gemacht* verstanden werden. Erst die Handlungen der Akteure, ihre verknüpfenden Geschichten und Verweise erweitern den stabilen ›Ort‹ zum relationalen ›Raum‹ und den Topos zur Topografie.« (Collet 2012a: 175)

Auch Daniela Bleichmar identifiziert in der Darstellung außereuropäischer Dinge in Wunderkammern eine Diskrepanz zwischen der verallgemeinerten Ungenauigkeit geografischer und kultureller Attribute, die außereuropäische Artefakte betraf, und der in anderen Bereichen angestrebten Präzision und Genauigkeit. Hier nennt sie als Beispiel die Kartografie und die Erfahrungen von Reisenden und siedelnden Menschen: »Maps depicted the globe via a precise, fixed, evenly distributed and stable grid; cabinets presented a global geography that was imprecise, mutable, clumpy and unstable.« (Bleichmar 2021: 443)

Die Arbeit *L'explorateur et les explorateurs* setzt dem objektivierenden und vereinheitlichenden Blick auf das ›Andere‹, der in historischen Kammern augenscheinlich wird, eine individuelle und vieldeutige Lesart des Welttheaters entgegen. Auch orientiert sich der konzeptuelle Ansatz der Arbeit an einem Nebeneinander, nicht an einer Präsentation und Suche von homogenisierenden Ähnlichkeiten, so wie es Homi K. Bhabha passend beschreibt:

»Auf der Suche nach dem verlorenen Zeichen erforscht Adéagbo fern aller Negativität, andere Sprachen, andere Vokabularien der Kunst, andere Traditionen des Geschichtenerzählens. Er zieht sie zusammen, nähert sie einander an, ohne sie deshalb in eine Weltsprache zu verschmelzen, und schafft so eine Kunst des Nachbarlichen, die keine der *Ähnlichkeit* ist.« (Bhabha 2004: o. S.)

74 Vgl. hier u.a. auch Ramachandran 2015.

2.2.3 Terrestrisch-Werden in Adéagbos *L'explorateur et les explorateurs*

Was Georges Adéagbos künstlerische Praxis kennzeichnet, ist das sammelnde Erschließen von Orten anhand von Dingen in einer multiperspektivischen und komplexen Form.⁷⁵ Der jeweilige Ort hat eine zentrale Wichtigkeit für seine Arbeiten. Seine Ding-Ensembles erscheinen daher alles andere als »ortlos«. Durch Fundstücke setzt er neue Orte immer wieder mit seiner Heimat in Bezug. So vergewissert er sich sammelnd seiner Umgebung und seiner selbst. Durch die Prozessualität des Sammelns, infolgedessen die Dinge in Bewegung gebracht werden, wird keine statische, sondern eine fluide Vorstellung von Orten vermittelt: »Die Orte sind zudem nicht als Entitäten zu verstehen, sondern als *contact zones*⁷⁶, die in einem permanenten transkulturellen Austausch stehen. Die lokalen Kontexte, ganz gleich an welchen Orten, sind immer schon Ergebnisse der globalen Zirkulation von Bildern, Dingen und Konzepten.« (Schrankweiler 2012: 259) Orte bedeuten somit in Adéagbos Arbeiten »[n]icht mehr das Abgeschlossene, Statische und materiell bzw. physikalisch-topografisch Fixierbare, also die Schachtel oder der Behälter, sondern das Synchrone, Fließende, Überlappende« (Autsch/Hornäk 2010: 9). Diese fluide Beschaffenheit von Orten zeigt sich in *L'explorateur et les explorateurs* vor allem in der maritimen Motivik, die jene, von Sabiene Autsch und Sara Hornäk konstatierte, transitorische Ästhetik impliziert. So wird das traditionelle Bild des Ozeans als letzter unberührter (Natur-)Ort bei Adéagbo unter anderem durch das Motiv der kolonialen »Entdeckungs-Reisen unterlaufen und der maritime Raum als durch und durch sozial, historisch, kulturell und politisch verflochtener Raum im Anthropozän dargestellt; denn Raum ist immer auch von sozialen Implikationen durchdrungen (vgl. Füssel/Rüther 2004: 12). Welchen Sammelparametern folgt Adéagbo, um sich Orten zu nähern?

Es sind zum einen Dinge, die eng mit seiner Biografie, seiner Heimat Cotonou und dortigen Dingpraktiken, etwa dem Nebeneinander von verschiedenen visuellen Kulturen und der Wichtigkeit des Recyclings, in Verbindung stehen. Darüber hinaus fokussiert er Dinge, die auf seine eigene Person, als Autor des Werks, verweisen, worauf er mit handgeschriebenen Notizen und Kommentaren hindeutet. Zum anderen sind es Dinge, die auf den jeweiligen Ausstellungsort verweisen und spezifische sprachliche Elemente, Materialien, Motive⁷⁷ und Stile besitzen. Allesamt

75 Vgl. für einen weiterführenden Blick auf den Zusammenhang von Wissen und Sammeln den Sammelband *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung* von Anke te Heesen und E. C. Spary (vgl. Heesen/Spary 2001).

76 Der Begriff *contact zone* geht zurück auf den Text *Arts of the Contact Zone* (1991) von Mary Louise Pratt. Er wird in Bezug auf die Arbeit *Helm/Helmet/Yelmo* von Los Carpinteros im letzten Hauptkapitel dieser Arbeit näher thematisiert und erläutert (vgl. Kapitel 4.3).

77 In Bezug auf die von Georges Adéagbo verwendete Motivik schildert Stephan Köhler folgende Beobachtung: »Adéagbos Spektrum an Motiven ist seit dem Beginn des Beobachtungszeitraumes 2002 konstant geblieben. Seine Bildauswahl konzentriert sich durchgängig auf

lassen sich als singuläre und besondere Dinge beschreiben, die vor allem auf den Affizierungsmoment innerhalb des Sammelprozesses verweisen.⁷⁸ In vielen Dingen lässt sich ein spezifisch lokaler Bezug ablesen. Bei manchen Dingen erschließt sich der Bezug zum jeweiligen Ausstellungsort jedoch nicht, wodurch Adéagbo die Erwartung an die Ortsreferentialität der Dinge immer wieder unterläuft. Dies ist auch der Fall, wenn es um die Dinge aus seiner Heimat geht. Der westlich geprägte Rezipient:innen-Blick versucht immer wieder vermeintlich ›afrikanische‹ Formensprachen und Motiven zu erkennen, was partiell möglich ist, jedoch auch teilweise durch unterschiedliche kulturell geprägte Wahrnehmungen nicht gelingt. Die Neutralität der weißen Wände wird durch die dezidierte Verbindung mit den Städten Köln oder Kassel und Cotonou somit um eine identitätsstiftende und ortsreferentielle Komponente ergänzt.

L'explorateur et les explorateurs besitzt einerseits eine historische Bezugnahme – in Form eines inhaltlichen und formalästhetischen Rekurrerens – auf frühneuzeitliche Wunderkammern, die eng mit den ersten europäischen Schiffsreisen zusammenhängen, wodurch außereuropäische Dingwelten in ihnen Platz fanden. Diese deuteten europäische Aneignungspraktiken und damit zusammenhängende Macht- und Blickregime sowie hegemoniale Besitzansprüche bereits an, die durch die Intensivierung der Schifffahrt in der europäischen imperialistischen Expansion ab dem 18. und im 19. Jahrhundert kulminieren. Andererseits besitzt die Arbeit einen eindeutigen Autorbezug, etwa durch Adéagbos Notizen und Kommentare⁷⁹, mit denen er immer wieder die ausgestellten Dinge versieht. Mit dem Einbezug von Gegenständen und Bildern aus seiner Heimatstadt Cotonou und den dezidierten Spuren der jeweiligen Stadt, die sich in den Dingen materialisieren, ergibt sich eine Ortsreferentialität.

Die räumliche und kulturelle Verbindung Adéagbos mit Orten entsteht vor allem durch das Einbeziehen von textbasierten Medien. So spielen Wort-Bild-Beziehungen⁸⁰ eine wichtige Rolle, wodurch sich der jeweilige ortsreferentielle Charakter der Installation intensiviert. Durch schriftliche Elemente wird zum einen die Sprache des jeweiligen Orts (im Falle von Köln auch der spezifische rheinische Dialekt), aber auch Adéagbos Muttersprache – Französisch⁸¹ – miteinander in Beziehung gesetzt.

figurative Inhalte und Symbole. Auch Tierdarstellungen, seien es Fotografien, Illustrationen oder Skulpturen, werden von ihm verwendet.« (Köhler 2023: 195)

78 Auch Stephan Köhler betont in seiner Untersuchung der künstlerischen Praxis von Georges Adéagbo die *agency* von Dingen und ihre Wichtigkeit für Sammelprozesse (vgl. Köhler 2023: 6–7, 110–119).

79 Zur Relevanz des Schreibens in Adéagbos künstlerischer Praxis vgl. Köhler 2023: 126–190.

80 Zum Verhältnis von Sprache, Schrift und Bildern in Adéagbos Arbeiten vgl. Köhler 2023: 9–17. Zu Wort-Bild-Beziehungen in der Kunst vgl. u.a. Klingsöhr-Leroy 2022 und Ströbel 2013.

81 Die französische Sprache ist in diesem Fall ein Verweis auf die gewaltvolle Kolonialgeschichte Frankreichs, die im 16. Jahrhundert mit den ersten französischen Kolonien in Nordamerika

Zum anderen werden auch aktuelle oder lokale Ereignisse aufgegriffen, die den jeweiligen Ort kulturell, politisch oder gesellschaftlich prägen.

In *L'explorateur et les explorateurs* finden sich unterschiedliche textbasierte Medien wieder: Bücher, Printmedien, Fotokopien und handschriftliche Texte. Bei den Büchern handelt es sich um ca. 400 Stück, die in verschiedenen Sprachen verfasst wurden (deutsch, französisch, englisch). Dabei sind die Bücher so arrangiert, dass die Buchcover im Fokus stehen und teilweise wie Fotografien oder Gemälde an die Wände gehängt oder gelehnt positioniert sind, wodurch sie eine piktorale Präsenz bekommen. Diesen Eindruck bestätigt Adéagbo in einem Gespräch mit Kerstin Schankweiler und erklärt, dass es ihm vor allem um den ikonischen Wert ginge, denn die Büchercover seien für ihn wie Gemälde (vgl. Schankweiler 2012a: 118). Demnach steht weniger der literarische Inhalt der Bücher im Vordergrund, sondern vielmehr ihre Visualität und das ästhetische Potenzial ihres Covers.⁸² Das besteht insbesondere darin, kulturelle Identität mittels Bild-Text-Konnexionen zu erzählen. So besitzt das Medium Cover einen starken Verweischarakter: Es eröffnet das Spannungsfeld von visueller Eingänglichkeit und inhaltlicher Verdichtung. Das über die verschiedenen Dinge hinweg unterschiedlich aufgegriffene Motiv der Schiffsreise wird dadurch auf medial diversifizierte Weise vermittelt. Gleichzeitig verfolgt der Einsatz von Schrift in der künstlerischen Praxis seit Beginn des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Ziele:

»Zum einen verwenden Künstler/-innen Schrift-Zitate aus der Werbung, Reklame, Schriften oder Zeitungsausschnitte, um über eine neue, nicht-mimetische inhaltliche Ebene, das Bild wieder näher an die Realität heranzuführen. Zum andern erhält durch die Verwendung von realen Zeitungsausschnitten, Werbeanzeigen etc. die Realität tatsächlich allein durch das Material Einzug in die Malerei, das Bild integriert die Wirklichkeit, anstatt auf sie zu verweisen.« (Ströbel 2013: 31)

Der von Katrin Ströbel benannte Einzug der Realität durch Schriftmedien lässt sich bei Adéagbo auch mit der Spezifität des Orts im jeweiligen Ausstellungsraum in Form von Fundstücken gleichsetzen. Denn, »in der künstlerischen Verwendung kommt Fundstücken im Sinne physischer Relikte eine andere Beweiskraft zu als

beginnt und im 19. Jahrhundert kulminiert und Frankreich zur zweitgrößten Kolonialmacht wird. Nach Auflösung des französischen Kolonialreichs – nach 1945 – verweist die Verbreitung der französischen Sprache auch heute noch auf die koloniale Expansion Frankreichs und die ehemaligen Besetzungen in Nord- und Südamerika, Asien und Afrika.

- 82 Die Präsenz der Cover kann mit der ikonischen Relevanz der frühneuzeitlichen Frontispize in Verbindung gebracht werden, die gerade für die bildliche (idealisierte) Darstellung der Kammern eine wichtige Rolle spielten. Exemplarisch genannt werden kann in diesem Kontext das 1599 veröffentlichte Frontispiz zum Inventar der Sammlung des italienischen Apothekers Ferrante Imperato, das sein Kunst- und Naturalienkabinett abbildet.

dem gemalten Bild« (Wagner 2002: 110)⁸³, was in besonderer Weise auf Zeitungen und Zeitschriften, Falt- oder Flugblätter, Poster und Plakate sowie Postkarten zutrifft, die Adéagbo in *L'explorateur et les explorateurs* integriert. Die Beweiskraft und Beglaubigungspotenz dieser Schriftmedien liegt vor allem in ihrem Aktualität suggerierenden dokumentarischen Charakter: »Die erinnernde Rekontextualisierung belegt das ausgewählte Stück mit einer singulären Geschichte, für die es Dokument ist.« (Wagner 2002: 110) Zudem gibt es 480 Kopien⁸⁴, die aus Büchern angefertigt wurden, und die Adéagbo teilweise mit handschriftlichen Notizen versehen hat. Die Kopien verweisen zum einen auf das Original, auf die Bücher, die sich in Cotonou befinden, zum anderen wird durch das Nebeneinanderstellen von Original und Kopie eine dehierarchisierende Medienordnung initiiert, sprich die Kopie ist hier genauso viel wert wie das Original.⁸⁵

In Adéagbos künstlerischer Praxis ist das Sammeln somit vor allem durch die Verbindung mit dem jeweiligen Ort als methodische Strategie gekennzeichnet, das sich im Sinne Bruno Latours als Terrestrisch-Werden beschreiben lässt. Durch die Dinge, die weder als genuin lokal oder global erscheinen, versucht er sich mit dem jeweiligen Ort zu verbinden bzw. an dem jeweiligen Ort »zu landen«. Diese Orts-referentialität wird jedoch immer wieder auch durch Dinge unterlaufen, die sich nicht dem jeweiligen Ausstellungsort oder seiner Heimat als Herkunftsort zuordnen lassen, was sich mit Latours Einschätzung zusammenbringen lässt, dass es im Anthropozän weder das genuin Lokale noch das genuin Globale geben kann. Wo-durch die Arbeit durch die gesammelten Dinge auch unerklärliche, exzentrische, eigentümliche, ambige Momente in sich trägt und sich von eindeutigen Zuschreibungen – wie sie etwa das moderne Archiv kennzeichnen – befreit. Das Sammeln erscheint hier zudem als radikal subjektiver Prozess, der auch in der Ausstellungssituation Adéagbo als Autor des Werks, durch etwa handschriftliche Notizen, Präsenz verleiht. Er transformiert Dinge daher auf ideeller, aber teilweise auch auf materieller und medialer Ebene, ohne ihre eigene Geschichtlichkeit und Referenz zum jeweiligen Fundort zu negieren. Dadurch emanzipiert er sich von westlichen Darstellungsweisen und markiert das immer noch mitschwingende »kolonial Unbewusste«

-
- 83 Zu den Gemälden in der Arbeit führt Kerstin Schankweiler Folgendes aus: »Die insgesamt 67 in die Installation integrierten Gemälde (davon 63 mit identischen Maßen, 65 × 85 cm) sind mit Acrylfarbe auf Holz gemalt und wurden alle von dem Schildermaler Adahoumé (Esprit) im Auftrag von Adéagbo hergestellt.« (Schankweiler 2012a: 116–117)
- 84 Die Kopien sind etwa Reproduktionen einzelner Buchseiten, die aneinandergereiht werden, Kopien vom Schriftverkehr unter anderem mit Kurator:innen, der Künstler:innenliste der documenta11 oder Kopien mit handschriftlichen Notizen und Hinweisfeilen (vgl. Schankweiler 2012a: 119).
- 85 Dieses Nebeneinander von verschiedenen visuellen Kulturen findet sich auch in frühneuzeitlichen Wunderkammern (vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH 1994: 32).

(Schmidt-Linsenhoff 2005) musealer Sammel-, Ordnungs- und Zeigepraktiken auf subtile Art, wobei er keine moralisierenden Les- und Deutungsweisen vorgibt.

Durch das Rekurren auf frühneuzeitliche Wunderkammern und die Auseinandersetzung mit ihrer historischen Inszenierungstradition, außereuropäische Artefakte in ein sog. ideelles *theatrum mundi* zu integrieren, aktualisiert Adéagbo das Konzept der Wunderkammer aus einer postkolonialen Perspektive heraus (vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010), die mit seiner eigenen Biografie tief verwurzelt ist. Die historischen Wunderkammern dienen ihm somit als Folie, an der er sich historisch abarbeitet, um sich dem »Entdecker-Topos« (Schankweiler 2012: 12) aus unterschiedlichen Perspektiven zu nähern. Dieser ist eng mit dem Beginn der Kolonialisierung und europäischen Expansion verknüpft, die mit dem Ausstellen von außereuropäischen Dingen ein ganz bestimmtes, distinktives Bild des »Anderen« naturalisierte. In *L'explorateur et les explorateurs* wird dieser Bezug auf unterschiedlichen Ebenen ersichtlich, so findet sich in der Arbeit auf vielschichtige Weise das Motiv der Schiffsreise wieder. Das die Verweisstruktur von Mikro- und Makrokosmos implizierende *theatrum mundi* diene als ideelles Konzept, das die frühneuzeitlichen Sammler:innen nutzten und in eben jenem sich die, wie Collet nachgewiesen hat, »Exklusion« der »Anderen« – durch ihre dezidierte Markierung als eben diese – zeigte. So bemächtigt sich Adéagbo der Ausstellungsform der Wunderkammer, erzählt eine andere Geschichte von Hierarchie, hebt traditionelle Machtdispositive von »europäisch« und »afrikanisch« auf und rückt dadurch den Blick auf »weltweite Verflechtungs-, Austausch- und Abhängigkeitsprozesse« (Knoll/Gingrich/Kreff 2014: 126) globaler Vernetzung. Sammelnd erschließt er sich die jeweiligen Orte, indem er seine Sozialisation, Herkunft und Biografie explizit in Form der mitgebrachten gesammelten Dinge vermittelt. Die Praktik des Sammelns erscheint hier als Inbegriff von Prozessualität, die sich in der Offenheit und Unabgeschlossenheit seiner Arbeiten materialisiert, aber auch als Emanzipationsprozess über Grenzen des Lokalen und Globalen hinweg, wodurch die komplexen Verstrickungen im Anthropozän deutlich werden und Adéagbos spezifische Sammelpraktik als Versuch eines Terrestrisch-Werdens erscheint.

2.3 Tod Williams und Billie Tsien: Wunderkammer (2012)

Tod Williams und Billie Tsien bespielten mit ihrer raumgreifenden Arbeit *Wunderkammer* auf der von David Chipperfield kuratierten 13. Architekturbiennale (2012) in Venedig die Casa Scaffali (Haus der Regale) (Abbildung 13). Dieses ehemalige Gartenhaus befindet sich im Giardino delle Vergini auf dem Arsenale-Gelände. Williams und Tsien bilden zusammen das in New York ansässige Architekturbüro Tod Williams Billie Tsien Architects | Partners, das sie 1986 nach bereits langjähriger Zusammenarbeit gründeten. Das Architekturbüro konzentriert sich auf architektonische

Projekte, die Institutionen wie Museen, Schulen und gemeinnützige Organisationen betreffen. Parallel zu ihrer gestalterischen Praxis sind die beiden auch in der Wissenschaft tätig und setzen sich theoretisch – in Vorträgen und Ausstellungsprojekten – mit Architektur auseinander.⁸⁶

Abbildung 13: Tod Williams und Billie Tsien, »Wunderkammer«, 2012. 13. Architekturbiennale in Venedig, Casa Scaffali im Giardino delle Vergini.
© Michael Moran



In den Produktionsprozess ihrer *Wunderkammer* involvierten Williams und Tsien 35, in unterschiedlichen Regionen der Welt arbeitende Kolleg:innen, Künstler:innen, Freund:innen und Mentor:innen mit der Bitte, für die eigene Arbeit relevante Dinge auszuwählen. Diese sollten anschließend in schlichten, grauen und eigens für die *Wunderkammer* hergestellten Holzkisten in den Maßen 50,8 × 101,6 × 30,48 cm Platz finden, die Williams und Tsien zusammen mit Stephen Iino entwarfen. Die in New York gebauten Holzkisten wurden an die partizipierenden Personen und Kollektive verschickt, die sie wiederum mit ihren individuellen Dingen, im gefüllten Zustand, nach Venedig versandten. In jeder Kiste war der Name der jeweiligen Person bzw. des Kollektivs eingraviert sowie die Unterschrift von Williams und Tsien zu lesen. Somit war auch in der Ausstellungssituation ersichtlich, auf welche Person bzw. welches Kollektiv der jeweilige Kisteninhalt zurückzuführen ist. Die Kisten

86 Diese Informationen sind auf der Homepage von Tod Williams Billie Tsien Architects | Partners zu finden: <https://twbta.com/studio/people/tod-williams-billie-tsien/> (Zugriff: 06.06.2024).

fungierten sowohl als Transportsystem als auch Ausstellungsdisplay für die Präsentation der Dinge.

Das Rauminnere der Casa Scaffali, das durch hohe, graue und abgenutzte Regale gegliedert ist und lange als Stauraum für Gartengeräte, Werkzeuge und Saatgut genutzt wurde, fungierte erstmals als Ausstellungsort für die 13. Architekturbieniale. Die Regalfächer, die für die Ausstellung im Raum verblieben, dienten – im Sinne eines Setzkastens (Abbildung 14) – als maßgebende Referenz für die Größe und farbliche Gestaltung der Holzkisten. In ihrer Gesamtheit bezeichneten Williams und Tsien das durch die Kisten strukturierte Raumensemble als *Wunderkammer*, was sie wie folgt begründeten: »We arrived with a small team, and opened all the boxes to survey their contents before positioning everything along the shelves in the Casa Scaffali. The result was a wunderkammer: a collection, or tapestry, of the commonalities and differences we share as architects, artists, thinkers, and friends.«⁸⁷ Die Präsenz der Wunderkammer, sowohl im Titel als auch in den Ausführungen zu ihrem Biennale-Beitrag, sind für die folgende Untersuchung zentral.⁸⁸ Im Zentrum steht dabei vor allem der kollektive Sammelprozess, der in Williams' und Tsiens *Wunderkammer* zu beobachten ist, was in Kapitel 2.3.1 analysiert wird. Die hierfür wichtigen individuellen Mensch-Ding-Beziehungen innerhalb von Arbeits- und Kreativprozessen werden in Kapitel 2.3.2 beleuchtet, um die spezifische Praxis des *wunderkammern-den* Sammelns in Williams' und Tsiens Arbeit zu konturieren. Dafür ist sowohl die Betrachtung der Ausstellungssituation als auch der dazugehörige Ausstellungskatalog wichtig. In Kapitel 2.3.3 wird die sich in der Arbeit materialisierende *wunderkammernde* Praxis als Terrestrisch-Werden entfaltet.

87 Dieser Textauszug entstammt der Homepage von Tod Williams Billie Tsien Architects | Partners: <https://twbta.com/work/exhibitions/wunderkammer/> (Zugriff: 06.06.2024).

88 Dabei ist anzumerken, dass sich der Bezug zu frühneuzeitlichen Wunderkammern durch den Titel der Arbeit sehr viel expliziter gestaltet als bei allen anderen Arbeiten, die in diesem Buch untersucht werden.

Abbildung 14: Tod Williams und Billie Tsien, »Wunderkammer«, 2012. 13.
Architekturbieniale in Venedig, Casa Scaffali im Giardino delle Vergini.
© Michael Moran



In Williams' und Tsiens *Wunderkammer* kommen Dinge divergierender Herkunft, kultureller Kontexte, Materialien, Disziplinen, Wertigkeiten, Bedeutungen, Formsprachen und Zeiten zusammen, die jedoch allesamt eint, dass sie aus den unterschiedlichen Kontinenten in einer der grauen Holzkisten nach Venedig kamen. Dadurch entsteht für den Zeitraum der Architekturbieniale im Innenraum der Casa Scaffali eine heterogene Sammlung aus Dingen. Die Kisteninhalte zeigen, trotz des gemeinsamen Arbeitsfelds der Architektur, wie auf unterschiedliche Weise architektonische Probleme gelöst, verschiedene Materialien eingesetzt, individuelle Zielsetzungen verfolgt werden und somit differente Vorstellungen von Architektur und Gestaltung parallel existieren. Durch das (An-)Sammeln der individuellen Dinge und das (Ver-)Sammeln der Kisten entsteht ein komplexes Ensemble heterogener Dinge, die über ihre temporär-lokale Präsenz im Raum auf die verschiedenen Personen und ihre Arbeitsorte, somit eine globale Vernetzung, verweisen. Zwar gaben Williams und Tsien den Impuls für das gemeinsame Ensemble durch das Versenden der leeren Kisten und ihrer Bitte »to fill a box with objects that inspire« (Williams/Tsien 2013: 16), welche Dinge jedoch gesammelt wurden und in die Kisten gelangten, lag außerhalb ihres Handlungsspielraums. So waren vor allem die 35 angefragten Kolleg:innen, Künstler:innen, Freund:innen, Mentor:innen als Sammler:innen tätig⁸⁹, indem sie eben jener Bitte von Williams

89 Beteiligt waren Marwan Al-Sayed, Anthony Ames, Matthew Baird, Marlon Blackwell, Will Bruder, Wendell Burnette, Johan Celsing, Chen Chen & Kai Williams, Taryn Christoff & Martin Finio, Annie Chu & Rick Gooding, W.G. Clark, Brad Cloepfil, Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio & Carles Renfro, Peter Eisenmann, Steven Holl, Stephen Iino, Toyo Ito, Bijoy Jain, Claudy

und Tsien nachgingen und für sie wichtige Dinge in der Kiste versammelten und innerhalb dieser miteinander individuell arrangierten. Auch die Präsentation der Kisten innerhalb der Ausstellung spiegelte die Individualität ihrer Inhalte wider. Die aufgeklappten oder vollständig von ihrem Deckel befreiten Holzkisten wurden auf unterschiedliche Weise im Ausstellungsraum positioniert: entweder auf dem Boden oder innerhalb der Regalfächer, von oben einsehbar oder auf der Seitenwand stehend, so dass der Blick in die Kiste von vorne möglich war. Darüber hinaus war der Inhalt einiger weniger Kisten außerhalb der jeweiligen rahmenden Kiste ausgestellt und in schmalen Glasvitrinen in der Mitte des Raums – etwa die Kisteninhalte von Glenn Murcutt & Wendy Lewin, W.G. Clark und Jennifer Luce –, von der Decke hängend⁹⁰ – dies war etwa bei der Präsentation des Kisteninhalts von Mack Scogin & Merrill Elam der Fall (Abbildungen 15 und 16) – oder auf der zugehörigen Kiste ausgestellt.

Im Katalog lässt sich der Prozess des Kisten-Befüllens sowie die jeweilige Idee, die ihm zugrunde lag, in unterschiedlicher Text- und Bildform nachvollziehen. In ihm sind Hinweise zu jeder Kiste und den zugehörigen Personen, beschreibende Texte, Fotografien des Kisteninhalts und Skizzen zu finden. Die Fotografien dokumentieren dabei beispielsweise das Befüllen der Kiste – durch Toyo Ito (vgl. Williams/Tsien 2013: 139–141) – oder den Transformationsprozess der ursprünglichen Box hin zu einer kleineren Box, wie es bei Chen Chens & Kai Williams' Kiste der Fall war. In ihrer verkleinerten Kiste findet genau ein Magic 8 Ball⁹¹ Platz (vgl. Williams/

Jongstra, Francis Kéré, Jennifer Luce, José Antonio Martínez Lapeña & Elías Torres, Thom Mayne, Richard Meier, Murray Moss, Glenn Murcutt & Wendy Lewin, Sheila O'Donnell & John Tuomey, Juhani Pallasmaa, Mack Scogin & Merrill Elam, Brigitte Shim & Howard Sutcliffe, Karen Stein, Ursula von Rydingsvard und Peter Zumthor.

- 90 Die teilweise von der Decke hängende Präsentationsweise der Kisteninhalte erinnert an die als obligatorisch geltenden Krokodilpräparate, die in frühneuzeitlichen Wunderkammern meistens an der Decke platziert waren. Auf besonders emphatische Weise zeigt sich die Präsentation des Krokodils im 1599 veröffentlichten Frontispiz zum Inventar der Sammlung des italienischen Apothekers Ferrante Imperato. Das Krokodilpräparat, das eine zentrale Position in der Mitte der Zimmerdecke einnimmt, stellt mit der Vorderseite abgewandt seinen Rückenpanzer zur Schau. Von anderen *naturalia* firmiert, lenkt es mit seiner ungeheuren Präsenz den Fokus auf die Decke des Raums und bekrönt das Raumensemble durch seine Position (vgl. Bauernfeind 2018: 20–22).
- 91 Der Magic 8 Ball ist ein Spielzeug, das der schwarz-weißen Billardkugel mit der Nummer acht ähnelt. Das Original wurde in den 1950er-Jahren entwickelt und besitzt im Inneren einen Mechanismus, der nach einem Zufallsprinzip Ja-Nein-Fragen beantworten kann. Die schwarze Kunststoffkugel ist mit einer tintenartigen Flüssigkeit gefüllt, in der ein Ikosaeder (Zwanzigflächner) schwimmt, auf dessen Flächen die verschiedenen Antworten in erhabenen Buchstaben stehen. Gegenüber der 8 befindet sich auf der Kugeloberfläche ein Fenster, in dem die Antworten zu lesen sind.

Tsien 2013: 83–85).⁹² Darüber hinaus sind im Katalog auch Fotografien des Produktionsprozesses abgedruckt, in denen nachvollziehbar wird, wie der Inhalt der Kiste jeweils entstanden ist, so etwa bei der Kiste von Claudy Jongstra (vgl. Williams/Tsien 2013: 153–155).

Abbildungen 15 und 16: Tod Williams und Billie Tsien, »Wunderkammer«, 2012. Kiste von Mack Scogin & Merrill Elam. 13. Architekturbiennale in Venedig, Casa Scalfali im Giardini delle Vergini. © Michael Moran



Architektonische Entwurfsprozesse als Netzwerke gedacht

Um zu verstehen, warum Williams und Tsien das Konzept und den Begriff *Wunderkammer* für ihre Arbeit wählten, ist zunächst ein Blick auf die Struktur von architektonischen Entwurfsprozessen und die Darstellung dieser – beispielsweise in Ausstellungen – hilfreich, für die der immobile Status von Architektur eine zentrale Rolle spielt. Denn anders als sog. bewegliche Flachware oder Skulpturen lässt sich Architektur nicht, ohne sie medial zu transformieren, im Ausstellungsraum zeigen. Denkt man an den Typus der Architekturausstellung, dann sind hier Modelle, Fotografien, Zeichnungen oder Videos von Gebäuden oder das Zeigen und Einbeziehen von an der Architektur beteiligten Akteuren notwendig, um den Produktions- und Entstehungsprozess narrativ nachzuvollziehen (vgl. Otti 2015: 37). Hält man sich diese Tatsache vor Augen, so liegt dem Begriff der Architekturausstellung eine Paradoxie zugrunde. Während die Architektur als Medium durch ihre Unbeweglichkeit gekennzeichnet ist, ist die Ausstellung – im Speziellen die Sonderausstellung – ein ephemeres Phänomen, das sich vor allem durch Mobilität und Flexibilität auszeichnet. Durch Ausstellungen werden immer wieder auf neuartige Weise

92 Diesem wurde die Tinte entzogen und er wurde mit dem Brackwasser der Lagune von Venedig aufgefüllt.

Themen, Dinge und Kontexte miteinander verbunden und in einen Zusammenhang gebracht, was sich antagonistisch zum immobilen Charakter von Architektur verhält (vgl. Ruhl 2015: 14). So ist das Architektursammeln und -ausstellen gerade für den musealen Bereich eine kuratorische Herausforderung, da es nur über jene gerade benannten ›sekundären‹ und ›referentiellen‹ Dinge visualisiert werden kann (vgl. Lepik 2014: 10):

»Sekundäre Objekte verweisen auf den Entwurfs- und Denkprozess geplanter Architektur, also beispielsweise Architekturzeichnungen, Renderings, Fotomontagen oder Modelle. Referenzielle Objekte sind Fotografien, Videos, nachgebaute Modelle und ähnliches [sic!], die gebaute Architektur ganz oder in Teilen abbilden, aber von dieser abhängig sind und ebenfalls keine reale Erfahrung von Architektur vermitteln.« (Lepik 2014: 10)

Darüber hinaus wurde der Problematik, Architektur im Innenraum zu zeigen, damit begegnet, originale Bauteile von Architektur auszustellen.⁹³ Dies sollte zumindest in gewisser Form einen authentisch materiellen und formalästhetischen Eindruck für Besuchende ermöglichen, im Sinne einer »Eins-zu-eins-Erfahrung« (Lepik 2014: 11).⁹⁴ Jene ›sekundären‹ und ›referentiellen‹ Dinge hängen dabei eng mit dem Entwurfs- und Entstehungsprozess von Architektur zusammen und weniger mit einem ökonomischen Wert (vgl. Lepik 2014: 18). Eva Maria Froschauer spricht in diesem Kontext auch von »Entwurfsdinge[n]« (Froschauer 2019: 9). Nach Froschauer konzentrieren sich in diesem Begriff sowohl »Denkungsart, Materialhandhabung« als auch »Dingverwendung und Schaffensprozess« (Froschauer 2019: 11). Denn, darauf verweisen Bruno Latour und Albena Yaneva, »[d]er architektonische Entwurf umfasst ein komplexes Konglomerat von vielen, auch überraschenden

93 In diesem Kontext ist exemplarisch die von Kozo Kadowaki kuratierte Ausstellung *Co-ownership of Action: Trajectories of Elements* (2021) im japanischen Länderpavillon auf der 17. Internationalen Architektur-Biennale in Venedig zu nennen. Das Ausstellungskonzept bestand darin, ein demoliertes Holzhaus aus Japan, das vor Ort abgerissen werden sollte, in zerlegte Einzelteile nach Venedig zu transportieren, um es dort wieder aufzubauen. Die beim Transport verloren gegangenen Elemente wurden vor Ort durch neue Materialien ersetzt, die unter anderem die lokalen Handwerker:innen in Venedig, die das Haus für die Ausstellung restaurierten und zusammensetzten, mit einbrachten. Dabei wurde das Haus nicht in seiner ursprünglichen Form wiedererrichtet, sondern einzelne Elemente bekamen eine neue Funktion zugesprochen und fanden eine andere Verwendung. Ein Beispiel waren etwa die im Ausstellungsraum installierten Bänke, die aus dem Dach des Hauses gefertigt wurden. Architektur erscheint vor diesem Hintergrund als kollaborativer Prozess, der sich innerhalb eines Netzwerks verschiedener Akteure materialisiert.

94 Andreas Lepik verweist in diesem Kontext auf folgende museale Beispiele: das Musée des Monuments Français in Paris, das Pergamonmuseum in Berlin und das Metropolitan Museum of Art in New York (vgl. Lepik 2014: 11).

Akteuren, die in der Architekturtheorie nur selten berücksichtigt werden« (Latour/Yaneva 2008: 85). Eben jenen heterogenen Akteuren – Dinge und Materialien divergierender Herkunft, kulturelle Kontexte, Materialien, Disziplinen, Wertigkeiten, Bedeutungen, Formsprachen und Zeiten – denen wir auch in den bestückten Holzkisten in Williams' und Tsien's *Wunderkammer* begegnen. Dass der Prozess des Entwerfens von vielen unterschiedlichen Akteuren abhängig ist, lässt sich bereits anhand der einfachsten technischen Tools ablesen, die etwa zur Imagination und Visualisierung von Räumlichkeit dienen:

»Schon die kleinste Untersuchung auf dem Gebiet der architektonischen Anthropologie, das kleinste Experiment mit Materialien und Formen zeigt, in welchem Mass [sic!] ein Architekt mit unterschiedlichsten Werkzeugen ausgestattet sein muss – mit technischen Imaginationshilfen und mit den individuellen – um ein Gebäude auf einfachste Art und Weise visualisieren zu können.« (Latour/Yaneva 2008: 85)

Die Wichtigkeit der Dinge beim Entwurfsprozess von Architektur steht jedoch der tradierten Vorstellung entgegen, in der das Entwickeln von architektonischen Entwürfen als eines gedacht wird, das scheinbar unabhängig von allen anderen Einflüssen und Faktoren ausschließlich aus künstlerischen Fähigkeiten und Wissen hervorgehe (vgl. Froschauer 2019: 22). Diese Vorstellung verhält sich konträr zu den alltäglichen Arbeitsprozessen, die nur durch ein breit gefächertes Netzwerk aus verschiedenen Personen, Kenntnissen, Dingen, Perspektiven und Werkzeugen funktionieren (vgl. Froschauer 2019: 22). In der jüngeren Forschung werden vor allem, um tradierten und verkürzten Vorstellungen von Architektur entgegenzuwirken, Beziehungen, Geflechte und Vernetzungen in den Blick genommen, in denen auch Entwurfsdinge eine wichtige Akteur-Rolle einnehmen.⁹⁵

2.3.1 »We filled the box with people«⁹⁶ – Kollektives Sammeln

Darüber hinaus ist die Praktik des Sammelns, folgen wir Eva Maria Froschauer, ein zentrales »Werkzeug des Entwerfens« (Froschauer 2019: 11) im architektonischen Gestaltungsprozess. Der Zusammenhang von *Homo Architectonicus* und *Homo Collector* (vgl. Froschauer 2019: 11) – somit die Parallelität der Handlungsweisen von Architekt:in und Sammler:in – kann vor allem durch die »Produktivität des Sammelns und deren Übertragbarkeit auf das Entwerfen der Architektur« (Froschauer 2019: 12) gedacht werden. Dabei sind »das Sammeln und das Entwerfen als verwandte projektive Praxen« (Froschauer 2019: 13) zu verstehen, die, verfolgt man diesen Gedanken-

95 Vgl. weiterführend u.a. Till 2009 und Thomas/Amhoff/Beech 2016.

96 Williams/Tsien 2013: 24.

strang weiter, darin münden »das Entwerfen ›an sich‹ als ›kolligierende Tätigkeit‹ zu verifizieren« (Froschauer 2019: 14). Inwiefern ist die Verbindung von Architektur und Sammeln auf Tod Williams' und Billie Tsiens *Wunderkammer* zu beziehen?

Die Antwort auf die Frage nach dem »Wer« und dem »Warum« des Sammelns⁹⁷ – und den sich daraus ergebenden Konsequenzen – kann nach Martina Wernlis Auffassung unterschiedlich ausfallen: »Sammeln kann man allein, in einer Gruppe, in einem Verein oder mit virtuell Verbundenen, es macht einsam oder schafft Gemeinschaft. [...] Die Sammlungen kommen zu gewissen Zeiten in einer bestimmten Form vor, sind eine Modeerscheinung oder haben Bestand.«⁹⁸ (Wernli 2017: 7) Williams' und Tsiens spezifisches Auswählen von Personen und das Weitergeben des Sammlungsakts an weitere Akteur:innen durch die Bitte, Dinge in den bereitgestellten Kisten zu versammeln, verändert das Sammeln insofern, dass es sich von einer rein individuellen zu einer gemeinschaftlichen Handlung verschiebt. In diesem Kontext ist das folgende Zitat von Williams und Tsien in Bezug auf den Entstehungsprozess ihrer Arbeit wichtig: »We filled the box with people who were our teachers and mentors and people we taught and mentored[,] people for whom we worked and people who inspire us[,] people who amaze us[,] people we love[,] friends. That is what is in our box.« (Williams/Tsien 2013: 24) Sie bringen hier den Kisteninhalt mit der jeweiligen Person, die sie bestückt hat, und ihre spezifische Beziehung zu dieser Person miteinander in Verbindung. Somit verweisen die Dinge in den Kisten auf die Projekte der Personen und die jeweiligen individuellen Arbeits- und Kreativprozesse. Diese Konnexion zwischen Arbeitsprozess, Person und Kiste wird auf den ersten Blick im Ausstellungsraum nicht sichtbar, erst die Signaturen auf den Holzkisten verweisen auf die Person(en), die der spezifischen Kiste und ihrem Inhalt zugeordnet sind. Diese, über den Raum hinausreichende Verweisstruktur in die ganze Welt, ebenso wie die Heterogenität der Kisteninhalte, bringt ein ästhetisch hohes Maß an Komplexität mit sich, was zu einem Moment der Überforderung durch die vielgestaltige Materialfülle führt. Zunächst sind keine Analogien oder Ähnlichkeiten zwischen den Dingen auszumachen, nur die grauen Kisten schaffen eine rahmende Konstante. Diese komponierte Komplexität im Raum scheint äquivalent zur Gegenwart: Die Arbeitsprozesse der Architekt:innen und Künstler:innen sind individuell und vielgestaltig, ebenso wie die Dinge, die sie inspirieren, beeinflussen, affizieren und an

97 Martina Wernli unterscheidet darüber hinaus drei verschiedene Sammelintentionen: »Gesammelt werden kann mindestens in drei Richtungen: Das Sammeln mag erstens offen und zweckfrei, zweitens auf Bewahren und eine teleologische, wenn auch vielleicht illusorische Vollständigkeit ausgerichtet oder drittens ein ökologisch-ökonomisch motiviertes Anhäufen zur Wiederverwertung sein, wenn Pfandflaschen zu einer Sammelstelle gebracht werden.« (Wernli 2017: 7)

98 Ähnlicher Meinung sind auch Volker Ilgen und Dirk Schindelbeck, was sich in folgender Aussage zeigt: »Sammeln wird zwar meist individuell betrieben, ist aber gleichwohl als kollektives Phänomen ernst zu nehmen.« (Ilgen/Schindelbeck 1997: 8)

denen sie sich reiben. Darauf verweisen die Texte und Fotografien im Ausstellungskatalog, in denen die Wichtigkeit des Sammelprozesses für die architektonische alltägliche Praxis thematisiert wird: Die Architekt:innen und Künstler:innen sind hier als Sammler:innen inszeniert. Man sieht sie etwa beim Befüllen der Kisten, in Aktion mit den Materialien und in Kontemplation mit den jeweiligen Dingen.⁹⁹

Dass das Sammeln zentraler Bestandteil seiner alltäglichen Arbeit als Architekt ist, beschreibt etwa W. G. Clark in dem zu seiner Kiste gehörenden Text im Ausstellungskatalog.¹⁰⁰ Ergänzend zu einer Aufzählung der unterschiedlichsten Dinge in seiner Kiste – zwanzig gebrauchte Terminkalender, die mit einer Schnur zusammengebunden sind, neun verschiedene Wachsmalstifte, ein Erdglobus, acht versteinerte Haifischzähne, ein versteinerter Pferdezaun, sechs versteinerte Wirbeltiere, eine versteinerte Muschel, sechs versteinerte Knochen, zwei indianische Tonscherben, fünf Fläschchen mit Fossilien, Kieselsteinen und Meerglas, zwei Steine, eine winkende Maneki-neko-Katze, die CD *Highway 61 Revisited* von Bob Dylan, ein batteriebetriebener Digitalrekorder, sechzehn Bilder und neun Bücher – ist folgender Text zu lesen:

»This box doesn't contain references to architecture so much as it contains references to Earth. Much of the collection comprises collected by me in South Carolina along with found Native American Pottery shards, five vials containing pebbles, more small fossils, sea glass. A globe of the Earth is included, as are twenty calendar notebooks representing twenty years of teaching architecture. Crayons represent a love of drawing from early age. The books largely represent ethical positions that I've admired. Bob Dylan is included because of his influence on our

99 Hier drängt sich etwa der Zusammenhang zu Walter Benjamins Text *Ich packe meine Bibliothek aus* (1931) auf, in dem er ein ähnliches Sinnieren über gesammelte Dinge beschreibt: »Man braucht nur einen Sammler zu beobachten, wie er die Gegenstände seiner Vitrine handhabt. Kaum hält er sie in Händen, so scheint er inspiriert durch sie hindurch, in ihre Ferne zu schauen.« (Benjamin 1972: 389)

100 Der Aspekt der dezidierten Selbstinszenierung der partizipierenden Architekt:innen und Wissenschaftler:innen als Sammler:innen im Katalog zur Ausstellung sowie die Ausrichtung der eigenen künstlerischen Darstellung zum inhaltlichen Bezugsrahmen der Wunderkammer sind in diesem Kontext kritisch mitzudenken. Denn die Bedeutung von (Ausstellungs-)Katalogen – insbesondere durch ihren dauerhaften Charakter über die Ausstellung hinweg – ist kaum zu überschätzen. Diesen stets mit zu reflektierenden Stellenwert von Katalogen für alle beteiligten Personen der Produktion, seien es Künstler:innen, Kurator:innen, Fotograf:innen oder Gestalter:innen, pointiert Albert Coers wie folgt: »Zusammen mit dem Ausstellungsverzeichnis sind [Kataloge] Ergebnis und zugleich Gradmesser von Produktivität und Bekanntheit, ähnlich der Publikationsliste eines Wissenschaftlers. Ausstellungskataloge bedeuten, auch für Institutionen, den manifesten Nachweis von Aktivität, bieten Gelegenheit zur Geschichtsschreibung und Profilierung. Sie signalisieren, über ein Netzwerk an Förderern, Autoren und Gestaltern zu verfügen, mehr noch als eine weniger aufwendige Webseite.« (Coers 2015: 1)

lives; Highway 61 Revisited is when everything changed, including me. Mounted images include my grandmother and places that have been very important. The digital recorder plays a continuous loop of a mockingbird song whose intrepid inventiveness never ceases to amaze me. It's poignant and always new each time you hear it.« (Clark, zit.n. Williams/Tsien 2013: 102)

Das Sammeln wird hier von Clark als subjektiver Prozess beschrieben, der individuelle Sammlungen hervorbringt, die eng mit der sammelnden Person verknüpft sind. Ähnliches ist im Text von Stephen Iino zu lesen, deren Kisteninhalt vergleichsweise vielfältig ist: Ein Deckenpaneel aus Tannensperrholz mit hellblauer Beize, eine Tür aus roter Eiche mit Spiegel und Milchglasscheiben, zwei stumpfe Stahlscharniere, ein Türknauf aus Stahl, ein Paraventrahmen aus Nussbaumholz, ein Paravent aus Aluminium, zwei Untersetzer aus Hartholz, ein Schnapsglas mit der Aufschrift »WNYS«, ein Schnapsglas mit »I love NY«, eine Kaffeetasse mit »We Are Happy to Serve You«, eine Teetasse aus Keramik, eine geschwärzte und gewachste Stahlkette mit zwei Stahlschrauben, eine TM/SI-Herz-in-Hand-Skulptur aus Eichen- und Kirschbaumholz, zwei Origami-Kraniche, ein an einer Nylonschnur aufgehängter Glockenschlag aus Stahl, ein Glockenschlag-Drücker aus Nussbaumholz, mehrere Dutzend zerbrochene Spiegel an Kevlar-Fäden, ein Stück Treibholz aus Tannensperrholz, ein Zollstock aus Holz und Messing, vier Fahrradkettenräder aus Stahl, verschiedene Nägel und Schrauben, zwei Glasbrote, drei messerscharfe Regalbretter aus Nussbaumholz mit Epoxidbeschichtung.

Diese heterogene Aufzählung erinnert ebenfalls an die Beschreibungen Walter Benjamins in seinem *Passagen-Werk* (1927–1940). Um die Essenz der Moderne zu konkretisieren, untersuchte Benjamin die Pariser Passagen, die als Orte des Konsums das Leben des 19. Jahrhunderts in Paris paradigmatisch widerspiegeln. Im *Passagen-Werk* findet sich eine dem Kisteninhalt von Stephen Iino ähnliche Aufzählung von Dingen:

»In den Passagen erhalten sich Formen von Kragenknöpfen, zu denen wir die entsprechenden Kragen und Hemden nicht mehr kennen. Ist ein Schusterladen Nachbar einer Confitserie, so werden seine Schnürsenkel gehänge lakritzenähnlich. Über Stempel und Letternkästen rollen Bindfäden und Seidenknäuel. Nackte Puppenrumpfe mit kahlen Köpfen warten auf Behaarung und Bekleidung. Froschgrün und korallenrot schwimmen Kämme wie in einem Aquarium, Trompeten werden zu Muscheln, Okarinen zu Schirmkrücken, in den Schalen der photographischen Dunkelkammer liegt Vogelfutter. Drei Plüschstühle mit Häkelschonern hat der Galeriewächter in seiner Loge, aber daneben ist ein ausgeleerter Laden, von dessen Inventar nur ein Schild übrig blieb, das Gebisse in Gold, in Wachs und zerbrochen ankaufen will.« (Benjamin 1982: 1042)

Der in Benjamins Beschreibungen zu lesende Verweis auf eine vergangene Gegenwart und die Wichtigkeit des Prozessualen für das Sammeln findet sich auch in Iinos schriftlichen Reflexionen wieder:

»Over the years I have accumulated many objects. From pieces of trash to items made by myself and others; from things that I like and those I think can be fixed, reused, or repurposed; things which evoke memories. When I make something for a client, I have a hard time throwing away the remaining material cutoffs, scraps, jigs, and templates after the job is completed. Oddly, though, when Billie and Tod asked me to put things in this box, nothing jumped out as something that must be included. Instead, what I wanted to put in were the engagements that I have with people, materials and physical constants, and the act of making itself.« (Iino, zit.n. Williams/Tsien 2013: 132)

Aus den beiden Zitaten von Clark und Iino ist abzulesen, wie zentral das Sammeln als alltägliche Praxis für sie als Architekten ist und wie sehr es ihren Kreativprozess mitbestimmt. Wie bei Georges Adéagbos Arbeit herausgestellt, stehen die Dinge dabei nicht nur für sich, sondern verweisen stets auf bestimmte Orte, Prozesse, Projekte und Menschen. Festgehalten werden kann an dieser Stelle, dass sich das Sammeln in der Arbeit *Wunderkammer* von Tsien und Williams auf zweifache Weise vollzieht. Zum einen lässt sich das spezifische Auswählen von Personen und das Weitergeben des spezifischen Sammelakts an andere Akteure als kollektives Sammeln bezeichnen. Zum anderen sind es die partizipierenden Architekt:innen und Künstler:innen selbst, die in ihrer alltäglichen Praxis Dinge sammeln, die ihren Kreativ- und Entwurfsprozess mitbestimmen. Der Arbeit liegt somit eine doppelte Sammellogik zugrunde.

2.3.2 Dinge als Akteure im architektonischen Schaffensprozess

Den Kreativ- und Entwurfsprozess von Architektur in Tod Williams' und Billie Tsien's *Wunderkammer* zu reflektieren, bedeutet auch, die Rolle von Dingen aufzugreifen, die »an einer kinästhetischen, anti-haptischen Technikwende« wichtiger und »virulenter denn je sind« (Pöpper 2015: 17). Sie »sind nicht nur materielle Gegenstände, sondern zugleich nicht-materielle Verweisungen auf komplexe und [...] gestisch-wirksame Handlungsgefüge« (Pöpper 2015: 43). Dinge sind, Thomas Pöpper zufolge, demnach niemals neutral, sondern durchzogen von Bedeutungen. Auch Gustav Roßler setzt sich in seinem Text *Kleine Galerie neuer Dingbegriffe. Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge* (2008) mit der gegenwärtigen Relevanz von Dingen und damit einhergehenden neuen Dingbegriffen auseinander. Er betont – unter anderem in Anschluss an Bruno Latours Überlegungen – die gemeinsamen Eigenschaften von Hybriden, Quasi-Objekten, Grenzobjekten und epistemischen

Dingen. Diese sind, so Pöpper, allesamt als »konkret, multipel, unrein, werdend, netzig, problematisch« (Roßler 2008: 101) zu charakterisieren. Schauen wir uns die Dinge an, die Williams und Tsien in ihrer *Wunderkammer* versammeln bzw. versammeln lassen, dann sind es vor allem drei von Roßler konturierte Eigenschaften von Dingen, die für das Verständnis der Arbeit als Wunderkammer hilfreich sind: »multipel, plural«, »im Werden begriffen« und »netzwerkartig« (Roßler 2008: 101–102). Als heterogene Akteure mit diversifizierter Erscheinung sind die in Williams' und Tsiens Arbeit zu findenden Dinge erstens »multipel« und »plural«. Denn es ist nicht nur ein einziges Ding, das als Inspirationsquelle der jeweiligen Entwurfsprozesse der Architekt:innen, Künstler:innen und Kollektive dient, sondern eine Vielzahl unterschiedlichster Dinge, die im Rahmen dieses Prozesses miteinander in Verbindung treten. Das kongruiert mit Roßlers folgenden Ausführungen: »Sie sind *multipl*, *plural*; hier ist nicht von *dem* Erkenntnisobjekt, sondern von epistemischen Dingen die Rede, nicht von *dem* Ding an sich, sondern verschiedenerlei Dingen; von Anfang an treten die neuen Dinge oder Objekte zu mehreren auf.« (Roßler 2008: 101) Zweitens bringen die Dinge in Williams' und Tsiens *Wunderkammer* keine statische Ästhetik mit, sondern sind mit Roßlers Worten gesprochen »im Werden begriffen, entwickeln eine gewisse Eigendynamik, haben eine Geschichte. Als gewordene, fixierte sind sie stets Stufen in einem Prozess oder stabilisierte Entitäten« (Roßler 2008: 101). Darüber hinaus lassen sich die Dinge in Williams' und Tsiens Arbeit als netzwerkartig beschreiben. Sie vernetzen einerseits die unterschiedlichen Personen und ihre Wohn- und Arbeitsorte sowie ihre Entwurfspraktiken miteinander, andererseits sind sie in ihrer Zusammenkunft als Ding-Ensemble und Netzwerk im Ausstellungsraum erfahrbar. Somit sind sie, wie Roßler formuliert, »netzwerkartig, vernetzt und vernetzend; sie bahnen Netzwerke, zirkulieren darin oder stellen deren lokale Knoten dar« (Roßler 2008: 102).

Die multiplen, pluralen, werdenden und netzwerkartigen Dinge in Williams' und Tsiens *Wunderkammer* bestimmen den Arbeits- und Entwurfsprozess der jeweiligen als Architekt:in oder Künstler:in arbeitenden Person maßgeblich mit, was auch im folgenden Zitat des an der Arbeit partizipierenden Architekten Matthew Baird in Williams' und Tsiens Ausstellungskatalog Erwähnung findet. In diesem beschreibt er eindrücklich die Wichtigkeit von Dingen für seinen Arbeitsprozess: »Each [thing] has nurtured my imagination and influenced my creative process. The act of selecting objects for the Biennale installation has reinforced the presence of these objects, which in many cases have become such a part of my every day that they have faded into the background.« (Baird, zit.n. Williams/Tsien 2013: 44) In Bairds Ausführungen wird deutlich, dass die Verbindung zwischen Mensch und Ding im Arbeits- und Kreativprozess nicht einseitig strukturiert ist, sowohl Material als auch Person gestalten den Produktionsprozess mit. So sind es keine passiven »galileischen Objekte«, die uns in der *Wunderkammer* von Williams und

Tsien begegnen, sondern im Gegenteil »lovelockianische Objekte« (Latour 2018: 89), die den Entwurfs- und Kreativprozess von Architektur aktiv mitgestalten.

Um diese Zusammenarbeit – von Mensch und Ding – zu konkretisieren, sind Tim Ingolds Ideen zur Tätigkeit des ›Machens‹ hilfreich, in denen er sich von dem auf Aristoteles zurückgehenden hylemorphischen Modell (Form: *morphe*/Materie: *hyle*) distanziert. Die westliche Sicht auf das ›Machen‹ beinhaltet, dass Dinge entstehen, »indem man einen formlosen Klumpen Materie und eine immaterielle Form nimmt und beides zusammenfügt« (Ingold 2014: 67), somit dem Paradigma »Einer-Substanz-eine-Form-Aufzwingen« (Ingold 2014: 67) folgt. In den theoretischen Ansätzen, die sich unter den Begriff des *New Materialism* gruppieren, ist diese Sichtweise zu einseitig gedacht. Im Unterschied zu tradierten Vorstellungen von Materie und ihren Funktionen und Potenzialen (hylemorphisches Modell) begreifen neu-materialistische Ansätze diese »nicht als passiv, inaktiv und einheitlich, sondern als aktiv, wirkmächtig und plural« (Hoppe/Lemke 2015: 1). Demnach lässt sich die Dichotomie von Form und homogenem Rohmaterial nicht aufrechterhalten (vgl. Deleuze/Guattari 1992: 563–565), sondern das ›Machen‹ entsteht viel eher durch den stetig wechselseitigen Austauschprozess von Rohmaterial und Produzent:in.¹⁰¹ Diese Spannung resultiert aus der von Karen Barad so bezeichneten ›Intra-Aktion‹ (vgl. Barad 2012). Das Rohmaterial ist nicht ›vorgängig‹ und wird von jemandem geformt und in eine finale Form gebracht, die bereits im Vorfeld als immaterieller Entwurf im Kopf existent war, sondern entsteht erst im Zusammenkommen von Eigensinnigkeit des Rohmaterials, der Idee und dem Prozess des Machens.¹⁰² Der Begriff Intra-Aktion impliziert daher die *agency* von Materie. Das ›Machen‹ ist somit kein eindimensionaler Prozess, sondern ein stetiges Interagieren zwischen Rohmaterial und Machendem oder Machender. Das Material bestimmt den Formungsprozess ebenso wie der- oder diejenige, der oder die mit dem Material intra- agiert.¹⁰³ So ließe sich das ›Machen‹, übertragen auf den architektonischen Ent-

101 Zum Arbeiten mit den Händen und zum manuellen Zeichnen vgl. u.a. Goldschmidt 2017.

102 Hier liegt der Bezug zur Technik des automatischen Schreibens nahe, die auch in Zusammenhang mit Alexander Cozens' Blot-Methode steht, die dezidiert als eine methodische Strategie zur Entgrenzung von Routineabläufen durch die systematische Einbeziehung von Nichtintentionalität und Zufall in den künstlerischen Ideenfindungsprozess angelegt ist (vgl. Schmitz 2022: 24).

103 Karen Barad verwirft das herkömmliche Kausalitätsprinzip von einer vorgängigen Ursache und einer darauffolgenden Wirkung, genau wie Tim Ingold im Falle des unfertigen Materials und der imaginierten fertigen Idee, die in einem zweiten Schritt dem Material aufoktroiert wird. Barad geht viel eher von einer Gleichzeitigkeit beider Prozesse aus, was sie mit ›Intra-aktion‹ umschreibt. Der Begriff ›Intra-aktion‹ dient ihr dabei als Differenzierung zur ›Inter-aktion‹, bei der davon ausgegangen wird, dass unabhängige ›Relata‹ bereits vorab existieren. Denn Entitäten gehen laut Barad aus Relationen hervor, aus dem Prozess der ›Intra-aktion‹. Dieser Denkweise liegt nicht mehr eine Einteilung in aktive Subjekte und passive Objekte zugrunde, sondern sie geht von geteilter Handlungsmacht aus, die sich in sog. Kollektiven

wurfsprozess, auch als »Denken-mit-dem-Körper« (Schmitz 2022: 24) verstehen und die verschiedenartigen Dinge als Manifestationen dessen auffassen:

»Das Machen beim Entwerfen wäre demnach ein wiederholtes, versuchsweises Probieren an Dingen, die uns als Artefakte des Handelns so ›gegenübertreten‹, dass wir mit ihnen dialogisch interagieren. Sie erweisen sich als Bilder, wenn wir einen Sinn in ihnen erkennen. Wir können sie wortwörtlich begreifen, bearbeiten, als Wissensspeicher lagern und als Komplementärakt zum Entwerfen ›verwerfen‹.« (Schmitz 2022: 31)

Für die *Wunderkammer* von Williams und Tsien bedeutet das, die Dinge als aktiven Teil des Produktionsprozesses der Architekt:innen und Künstler:innen aufzufassen. Die, aufgrund ihrer *agency*, zentrale Rolle von Dingen innerhalb des Entwurfsprozesses von Architektur wird auch in dem beschreibenden Text auf der Homepage des Architekturbüros Allied Works augenscheinlich. In seinem Katalogtext zur *Wunderkammer* knüpft Brad Cloepfil, der Gründer von Allied Works, daran an und findet folgende Worte: »Architects and artists often draw inspiration from the most unlikely or mundane items. These things often provide a clue as to how they think and what moves their work.« (Cabofwonder 2014: o. S.) Cloepfil betont hier die Individualität und Spezifität jeder Intra-Aktion sowie die unterschiedlichen Möglichkeiten, Arbeitsprozesse zu gestalten, kreativ zu werden, mit Dingen in Kontakt zu treten und sie wahrzunehmen, ähnlich wie es Matthew Baird formuliert.

Cloepfil gründete das Architekturbüro Allied Works im Jahr 1994 in Portland, Oregon. Seitdem gestaltet er mit seinem Team unterschiedliche Museumsprojekte, Bildungseinrichtungen, Wohnhäuser und Arbeitsräume. Den Standort von Allied Works in Oregon nahm Cloepfil zum Anlass, sich für seinen Kisteninhalt von der dortigen Landschaft des pazifischen Nordwestens inspirieren zu lassen. Die Kiste bzw. der Kisteninhalt ist somit auch eine topografische Lokalisierung seines Arbeitsorts. In seiner Kiste sind Holz, Basalt und Obsidian als natürliche Rohstoffe zu finden, die eng mit Oregon verbunden und dort omnipräsent sind. Die mit Spiegeln ausgekleidete Kiste beinhaltet zudem vierundzwanzig auf einer Drehbank gedrechselte Lorbeerholzstöcke, Gesteine und Mineralien. Die teilweise gefundenen und teilweise von Hand bearbeiteten Dinge versinnbildlichen die Konnexion zwischen Material, Ort, Handwerk und Cloepfils architektonischer Praxis, was er wie folgt erklärt: »Lined with mirrors, the box is filled with a field of found and collected raw materials from across Oregon; each has been shaped or altered by hand to reveal new aspects, and lay bare the dialogue between material, place, craft and inten-

oder Assemblagen materialisiert. Subjekte und Objekte stabilisieren sich demzufolge erst im Prozess des Werdens (vgl. Barad 2012: 19) – oder ›Machens‹ im Sinne Tim Ingolds.

tion that is at the heart of architectural practice.«¹⁰⁴ Cloepfils Kiste verweist mittels der Materialien auf die lokale Topografie, gleichwohl steht sie aber auch sinnbildlich für seinen Arbeitsprozess, seine Auseinandersetzung mit organischem Material, das Zusammenspiel von Natur und Kultur und die Wichtigkeit des Intra-Agiens.

2.3.3 Terrestrisch-Werden in Williams' und Tsiens *Wunderkammer*

Durch das (Ver-)Sammeln der Kisten mit ihren individuellen Dingen und Verweisen entsteht in jeder Kiste ein individueller, radikal subjektiver Mikrokosmos, der multiple, plurale, netzwerkartige und im Werden begriffene Dinge vereint, wie am Beispiel von Brad Cloepfil erläutert wurde. In Tod Williams' und Billie Tsiens *Wunderkammer* werden so die komplexen Verstrickungen und individuellen Intra-Aktionsräume von Arbeits- und Produktionsprozessen deutlich, die in der *Critical Zone* ein Zusammenarbeiten der verschiedensten menschlichen und nicht-menschlichen Akteure bedeutet und erfordert. Die am kreativen Schaffensprozess beteiligten Dinge stellen zudem den idealisierten Geniekult in Frage, der (kunst-)historisch eng mit dem Entwerfen von Architektur verbunden ist. Ihnen setzen Williams und Tsien die komplexen Verstrickungen und Intra-Aktionsräume von Arbeits- und Produktionsprozessen ihrer Kolleg:innen, Freund:innen, Mentor:innen anhand der »aktiven« Dinge in ihren Kisten entgegen.

Williams und Tsien verknüpfen in ihrer *Wunderkammer* so nicht nur verschiedene Personen – ihr eigenes soziales Netzwerk – miteinander, sondern auch die verschiedenen Orte, an denen diese jeweils leben und mit denen sie sich in ihrer architektonischen Arbeit auseinandersetzen. Dadurch entsteht ein Spannungsfeld zwischen lokalen, spezifischen Lebens- und Arbeitsrealitäten und globalen Dimensionen und Produktionen. Sie sammeln somit nicht nur Erfahrungen, die in Intra-Aktionen mit dem Material an verschiedenen Orten und innerhalb spezifischer Lebens- und Arbeitsmodalitäten gemacht wurden, sondern setzen auch das Lokale mit dem Globalen in Beziehung. Diese relationale Ästhetik zwischen Lokalem und Globalem konstatieren Williams und Tsien auch in ihrem Ausstellungskatalog mit folgenden Worten: »Interspersed with these objects that speak of other lives and other places are objects that speak of other times.« (Williams/Tsien 2013: 10) Sie werden damit der Forderung von Bruno Latour gerecht, »kontinuierliche Verbindungen [zu] erstellen, die von einer lokalen Interaktion zu jenen anderen Orten, Zeiten und Akteuren führen« (Latour 2007: 299), um dem Minus-Lokalen und dem Minus-Globalen entgegenzuwirken, und das Terrestrisch-Werden zu fokussieren. Dazu zählt vor allem auch die Reaktivierung und die Besinnung auf verdrängte und vergessene

104 Dieses Zitat ist der Homepage von Allied Works Architecture entnommen: <https://alliedworks.com/projects/venice-biennale-wunderkammer> (Zugriff: 14.06.2024).

Wissenspraktiken, unter anderem auch indigenes Kulturwissen und handwerkliche Traditionen, die durch die Industrialisierungen und Technisierung der Moderne verdrängt wurden. Das impliziert vor allem ein architektonisches Bauen, das sich den topografischen und sozialen Gegebenheiten vor Ort anpasst und sich an lokalen Ressourcen ausrichtet.

2.4 wunderkammern als Terrestrisch-Werden

Was lässt sich nach der Untersuchung von modernen Sammelpraktiken (Archiv) und vormodernen Sammelpraktiken (frühneuzeitliche Wunderkammern) und den beiden Arbeiten *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!* von Georges Adéagbo und *Wunderkammer* von Tod Williams und Billie Tsien nun abschließend in Bezug auf das *wunderkammernde* Sammeln festhalten? Das moderne Sammeln und sein Anspruch auf Universalität und Vollständigkeit, der mit dem »für die Moderne prägenden empirisch-rationalistischen Wissenschaftsbegriff« (Assmann/Gomille/Rippl 1998: 7) zusammenhängt, ist eng mit der Institution des modernen Archivs verknüpft. Das vormoderne Sammeln, wie es sich in Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts materialisierte, fokussierte dagegen vor allem Heterogenitäten, Ambiguitäten und Subjektivitäten. In ihnen stand nicht das Sammeln von Normativitäten, sondern das Sammeln von Singularitäten – unerklärlichen, exzentrischen, eigentümlichen und ambigen Dingen – im Vordergrund. Das hängt eng mit dem frühneuzeitlichen Wissenschaftsverständnis und der damit zusammenhängenden Konstitution der Neugierde zusammen. Durch das Zusammentragen von heterogenen und singulären Dingen in Wunderkammern sollte der Kosmos im Kleinen dargestellt werden, um verborgene Mechanismen der Welt zu ergründen. In Dingen der Wunderkammer schwang somit immer auch das Latente – etwas über sie Hinausweisende – mit. In Abgrenzung zur modernen Institution des Archivs lässt sich das *wunderkammernde* Sammeln als radikal subjektiv beschreiben, auch wenn es kollektiv praktiziert wird, wie in der Arbeit von Williams und Tsien. So lässt sich das Sammeln anknüpfend an historische Wunderkammern insbesondere als subjektiver Prozess beschreiben, der individuelle Sammlungen hervorbringt, die eng an die sammelnde Person geknüpft sind. Während die modernen Archive durch eine Institution oder eine Vielzahl an Personen entstanden – und oftmals Sammlungen ohne spezifische:n Sammler:in waren und vielmehr aus einem anonymen Kollektiv hervorgingen –, war es in den frühneuzeitlichen Sammlungen eine spezifische Person, die entweder dem fürstlichen oder bürgerlichen Milieu entstammte und ihre eigenen Sammelinteressen verfolgte. Die historischen Sammlungen waren somit eng mit der sammelnden Person verknüpft, die sich oftmals selbst in bildlicher Form in der Sammlung einschrieb. Das (moderne) Archiv ist dem entgegengesetzt stets mit einer Institution, einer Stadt

oder einem Staat verbunden und besaß unter anderem die Funktion der staatlichen Machtbeglaubigung und politischen Legitimation. Es war demnach nicht für die Präsentation von Dingen gedacht, sondern dient(e) vor allem ihrer Verwahrung.

Wie in den Arbeiten *L'explorateur et les explorateurs* von Adéagbo und *Wunderkammer* von Williams und Tsien sind auch in frühneuzeitlichen Sammlungen Dinge zu finden, die auf lokale und globale Dimensionen verweisen. Sie deuten zum einen auf den Standort der Sammlung hin, wie im Falle der Ambraser Kunst- und Wunderkammer, auf die lokale handwerkliche Tradition oder die topografischen Eigenheiten der Landschaft in Tirol. Zum anderen auf außereuropäische Kontexte, wie die Koralle als typisches Wunderkammer-Ding. In *L'explorateur et les explorateurs* lässt sich der lokale Bezug – zu den Ausstellungsorten Kassel und Köln – anhand diverser Dinge ablesen, was anhand der textbasierten Medien aufgezeigt wurde. Bei der Betrachtung der Dinge erschließt sich der Bezug zum jeweiligen Ausstellungsort jedoch nicht immer vollends, wodurch Adéagbo die Erwartung an die Ortsreferentialität der Dinge immer wieder unerfüllt lässt. Das ist auch der Fall, wenn es um die Dinge aus seiner Heimat Cotonou in Benin geht. Die Suche des westlich geprägten Rezipient:innen-Blicks nach vermeintlich ›afrikanischen‹ Formensprachen und Motiven wird teilweise ›befriedigt‹, an vielen Stellen werden jedoch Referenzen – durch kulturell unterschiedliches Dingwissen – auch nicht entschlüsselt. Die Dinge in Adéagbos Arbeit tragen daher auch unerklärliche, exzentrische, eigentümliche und ambige Momente in sich, genauso wie es in Williams' und Tsiens *Wunderkammer* zu beobachten ist. Durch ihre partizipative Bitte, die sie an 35 Kolleg:innen, Freund:innen, Mentor:innen übermittelten, für sie wichtige Dinge in einer grauen Holzkiste zu versammeln und miteinander zu arrangieren, entsteht eine relationale Ästhetik zwischen lokalen, spezifischen Lebensrealitäten und globaler Vernetzung. Dadurch werden vor allem die Erwartungen an den Entwurfs- und Kreativprozess von Architekt:innen, die oftmals von stereotypisierten und kunsthistorischen Narrativen des Geniekults geprägt sind, infrage gestellt, indem die Arbeitsformen im Kollektiv und die *agency* von Dingen am Arbeits- und Kreativprozess im Vordergrund stehen. Die Dinge, die relevant für den architektonischen Entwurfsprozess in Williams' und Tsiens *Wunderkammer* sind, weichen somit von tradierten, teilweise idealisierten und klischeehaften Bildern des architektonischen Schaffensprozesses ab. Ihnen setzen Williams und Tsien die komplexen Verstrickungen und individuellen Intraaktionsräume von Arbeits- und Produktionsprozessen anhand der heterogenen Dinge der komplexen Gegenwart im Anthropozän entgegen. Die Arbeiten von Adéagbo sowie Williams und Tsien bringen komplexe Zusammenhänge in Form der heterogenen Dinge zusammen und setzen sie dadurch miteinander in Beziehung. Mithilfe der Dinge werden künstlerisch Räume erschlossen, wodurch ihre Agentialität und ihr weltkonstituierendes Potenzial offenbart wird. Durch die Aktualisierung und das Weiterdenken vormoderner Sammelpraktiken für die Gegenwart lassen sich diese mit Fragen von Dingen im Kontext von Lokalität und Glo-

balität in Verbindung bringen. Sammeln zeigt sich hier auch als ein Durch-Dinge-mit-Orten-Verbinden – als Terrestrisch-Werden. In der Verbalform ›werden‹ ist bereits begrifflich das Prozessuale und Performative verankert. Diese grundlegenden Eigenschaften kennzeichnen das *wunderkammernde* Sammeln.

3. Ordnen

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

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

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

1 Gümüşay 2020: 133–134.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Ästhetik des Vernetzens | Ordnen in künstlerischer Praxis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Multimodales Kontaminieren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.1 Reinigendes Ordnen – Über Hierarchisierungen in den Künsten

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

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

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

13 Vgl. auch Trus 2019.

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

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

documenta fifteen (2022)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Reinheitsideale rund um abstrakte Malerei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 Vgl. hier auch Macdonald 2000.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.2 Kontaminierendes Ordnen – Die Relevanz des Spielerischen in Wunderkammern

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

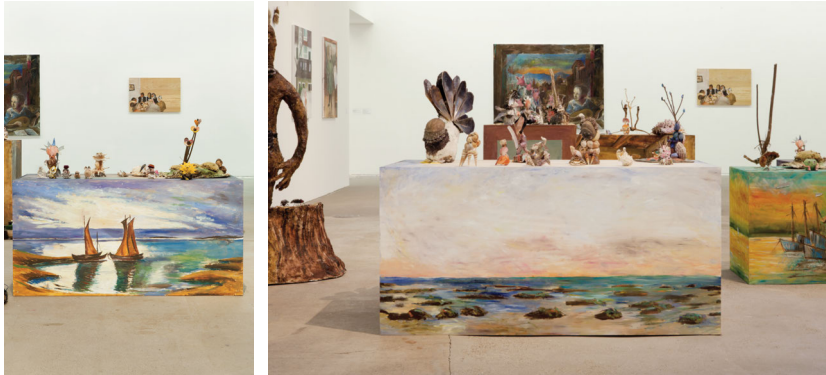
Abbildungen 18, 19 und 20: Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Patrick Armstrong



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

34 Der Narwal bildet nur einen seiner beiden Eckzähne aus, der eine Länge von bis zu drei Metern ausbilden kann. Mit diesem von zahlreichen Nervenzellen durchsetzten überdimensionalen spitzen Zahn stellt der Wal Temperatur- und Druckschwankungen sowie den Salzgehalt und chemische Verbindungen im Meerwasser fest, wodurch er sich an seine Umgebung besser anpassen kann, vgl. Beschreibungstext zum sog. »Narwalzahn« in der Online-Sammlung des Grünen Gewölbes: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/3253491> (Zugriff: 25.03.2024).

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

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

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

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

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

3.2.1 Entgrenzungen und multimodale Kontaminationen

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2 Fäkale Ästhetik als emanzipatorisches Signum des *Poop Feminism*

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

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

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

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

43 Vgl. auch Werner 2011.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

48 Zur Bildlichkeit von Comics vgl. Press 2018.

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

3.2.3 Multimodales Kontaminieren in von Wulffens *Ohne Titel*

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

***Grosse Fatigue* (2013)**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.2 Interferenzen tradierter und marginalisierter Schöpfungsnarrative

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.3 Multimodales Kontaminieren in Henrots *The Pale Fox*

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

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

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

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

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

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

3.4 wunderkammern als multimodales Kontaminieren

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

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

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

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

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

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

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 *wunderkammerns* 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 *wunderkammern* 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 Zuzeigende rahmen und in einen spezifischen Kontext stellen. Während es in der Moderne vor allem »unsichtbare« Rahmen waren, die Kunst einfassten, 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 wunder-same 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 Kunstkammer: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) leiht, 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 Kunstmarkts 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 diskursinitiiierenden 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 bedeutungstiftenden Verfahren des konzeptionellen Auswählens, Zusammenstellens und Ordners, 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 Knausgårds 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 bedeutungstiftenden 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 Mediality *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/Urban 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 Kunstfelds 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 Situietheit 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-Stermscheg/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 biografiethoretischen, 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 musealen 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; Brüggmann 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« (Bredenkamp 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 frühneuzeitlichen Sammlungen in »einer anderen Episteme verankert waren, deren Ordnungssysteme nicht weiterentwickelt, sondern dispersiert 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 dezentrierter 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 Zeigens etabliert haben und unser jeweiliges Sehen beeinflussen. Andererseits sind Rahmen seit jeher auch in künstlerische Prozesse miteingeflossen 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 kulissenhafte 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. Bättschmann 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 ästhetischen 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 der 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 quasi-unsichtbaren Existenzweise als Display heraus, was in Kapitel 4.1.1 untersucht wird. Sie fusioniert mit Zeigepraktiken, die in frühneuzeitlichen Wunderkammern zu finden waren, was anhand des Kabinettschranks 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 ornamentalen, 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 agentialen 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 Ausstellungsort 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 verließ 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 *Ceuvre 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 Körperausdruck 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 expositorischen 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 Kabinettschränke mit verglasten 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 Formsprache: die Vitrine entsteht. Mit der Gründung der ersten Museen werden die oftmals vollständig verglasten Vitrinen dann zum wichtigsten Display-Bestandteil musealer Zeigepaxis. 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 Museumsbegriff, 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 Ausparung der Aneignungs- und Provenienzgeschichte und das quasi-neutrale Glas der Vitrine ausgeblendet. Die der Vitrine inhärente Ausratisierungspotenz trug zudem zur Authentizitätsbeglaubigung von exotisierenden Fantasien und Fiktionen bei.²² Ihre begrenzende Funktionsweise bekommt angesichts 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 konsumistischen 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 Ausstellungsensembles 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 bildeten 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 einverleibt 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 Ergon und Parergon am Beispiel des Kabinettschranks

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 Kabinettschrank 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 Kabinettschrank 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 Großseisenhändler- 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 Zeigemöbiliar wieder: Regale, Kommoden und Kabinettschränke, 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.« (Spénlé 2011: 71) Neben Tischen und Regalen war es der beliebte Kabinettschrank, der oftmals aufwendig verziert den Sammlungsbeständen als Rahmung in frühneuzeitlichen Wunderkammern diente (vgl. Spénlé 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 Mariele 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 Gewerkefamilie Dimpfel«, 1668. Deckfarbe mit Goldhöhnung 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 Kabinettschrank als solchen spezifizieren: Der von zwei Türen verschlossene Holzkasten bildet den Grundkorpus, 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 Apothekerschranke oder auch Warenschränke können als formalästhetische Vorgängermöbel angesehen werden, die als Inspirationsquelle für die Ästhetik der Kabinettschränke dienten (vgl. Heesen 2011: 95, Anm. 34; Alter 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 Kabinettschrank der sog. *Pommersche Kunstschrank*²⁸ gilt (vgl. u.a. Lessing/Brüning 1905; Hannes 1990; Mundt 2009; Emmendorffer 2014).²⁹

Der kunstinteressierte Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin gab einen solchen Schrank bei dem Kunstagenten und Sammler³⁰ Hainhofer in Auftrag, der ihn ab 1610 mit Hilfe von Augsburger Kunsthandwerkern 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. Emmendorffer 2014: 35). Der sich heute in der Universität Uppsala befindende Kabinettschrank (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, gelehrten Personen, Mitgliedern des Stettiner Hofes 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 Kabinettschranks 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 Schränk befindlichen Dinge bilden so »eine feste, nicht aufzulösende Einheit mit dem Möbel [...] zwischen Sammlungsinhalt und Bildschmuck bestanden gewisse Korrespondenzen« (Boström 1994: 555).

Kabinettschränke, die wie der *Pommersche Kunstschränk* 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 befüllt 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. Emmendorffer 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 Kabinettschranks 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 Kabinettschränke 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 Kabinettschrank ist Sinnbild eines Ordnungsverständnisses, das aus der für die Zeit der ersten Wunderkammern im 16. Jahrhundert typischen Verweisstruktur von Mikro- auf Makrokosmos herrührt, 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 Kabinettschrank 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 Kabinettschranks 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 Kabinettschränke, die er bei Augsburger Kunsthandwerkern in Auftrag gab. Der Begriff Kabinett³⁷ verweist etymologisch auf eine Räumlichkeit – etwa ein kleines Zimmer oder einen Nebenraum –, was die Verweisstruktur zwischen Kabinettschrank 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 Kabinettschrank 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 Pflanzenmosaiken 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

verwandelten, 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 vergoldete Silber-Einfassungen, die den Herkunftsort 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 Kabinettschrank 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 Kabinettschranks eine wechselseitige, nicht klar voneinander zu trennende Konturierung von Ergon und Parergon, von Rahmen und zu Rahmendem. Der Kabinettschrank mit seinem heterogenen Inhalt spiegelt demnach die Räumlichkeiten der Wunderkammer und die in ihnen gezeigten Dinge wider. Somit reflektiert der Kabinettschrank sich selbst in seiner Identität als ausgestellte Entität. Während die gläserne Vitrine hinter dem Gezeigten visuell zurücktritt, fast unsichtbar wird, ist beim Kabinettschrank 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 Kabinettschranks erschließen zu können, ist ein charakteristisches Merkmal seiner Existenzweise als Zeigemobiliar. 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 Körprepraktiken, 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 Massenaussterben 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. *tip-ping 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 begrenz-baren 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 Rekoneszenz 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 Kolonisierung, 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 *Glasmengarien und Präparate. Tiere als Materie* in der Publikation *Mischwesen. Tiere, Menschen, Emotionen* von Jürgen Wertheimer (vgl. Wertheimer 2022: 108–125).

grenzüberschreitenden visuellen Austausches« (Bredenkamp 2007: 124) an, welches Horst Bredenkamp 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 kombinatorisches 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 Ausstellungsraums 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 befülltes 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 Worts 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 Ghanbari/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 Existenzen 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 schutzegebender Glasrahmen – können sie als gänzlich kontaminierte Dinge, von natürli-

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 praxeologischer 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 Tyrannei 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 Neudefinition 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 Ergon 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 inkommensurablen 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 materialer 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 distanzieren und viel eher den Fokus auf Reinigung und Diskonnektivität legen. Die Glasvitrine lässt sich also als Repräsentation der modernen Ausdifferenzierung musealer Spezialsammlungen 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 Beschreibung 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 Kabinettschränken, die als Aufbewahrungsort 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 Zeigepraktiken, 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 Körperinsatz 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 naturhistorische 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 Wirkung 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 Anspruch des wissenschaftlichen Schaustücks auf Objektivität in subtiler Weise fragwürdig erscheinen. Die sichtbare Ästhetisierung des Forschungsgegenstandes definiert den Blick auf die Natur als einen gestaltenden Blick, der wandelbar, oft zweifelhaften Vorstellungen unterworfen ist und danach strebt, die Individualität des natürlichen Gegenstands in der Allgemeingültigkeit 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 rekurren 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 Prekariat 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 Nöber



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 Ausstellungsdisplays der ständigen Sammlungspräsentation. Sie ermöglicht das Zeigen von kleinformatigen Dingen der Sammlung des Museum Folkwang in 188 wabenartigen Vitrinen. Die »unterschiedliche[n] Polyeder, sphärisch gekrümmt, 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 vormalig 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.

Helm/Helmet/Yelmo kann als begehbare Skulptur, Ausstellungsarchitektur, Installation und Designobjekt beschrieben werden und besitzt keinen ontologisch eindeutigen, sondern eher einen multiplen Status: *Helm/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 *Helm/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 situierten 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 Bilderahmen (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-etablierten 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 *Gediegenes 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, Serpentin, Basalt, Kalkstein, Alabaster oder Anhydrit gefertigt sind. Diese belegen laut beschreibendem Ausstellungstext die Osthause »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-weltkunstkunstgewerbe/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-weltkunstkunstgewerbe/nofretete-ramses-und-osiris.html> (Zugriff: 06.07.2024).

scher Monumente, 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-Stermescheg/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 Erstpräsentation 2014, *Varia* aus den drei genannten Sammlungen (Archäologie, Weltkunst und Kunstgewerbe) gezeigt. Ihre Anordnung erfolgte nach Herkunftsort 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 *Helms/Helms/Yelmo*, europäische und außereuropäische kulturelle Erzeugnisse der Sammlung des Museum Folkwang nebeneinander 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 außereuropäischer 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 Osthaus 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 Osthaus 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 Osthaus 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 expositorischen 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 Osthaus 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 »Wissen-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 Osthaus 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 Osthaus mit konstituierte. So müssen die außereuropäischen Bestände der Folkwang-Sammlung auch mit dem Kontext der Sammelmethode 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 Gewalt narrative und das Zeigen eben jener Artefakte aus den Archäologie-, Weltkunst- und Kunstgewerbe-Sammlungen des Museum Folkwang, deren Provenienz teilweise ungeklärt und möglicherweise von gewaltsamen 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 Herkunftsforschung offengelegt und kuratorisch vermittelt werden. Darüber hinaus werden an vielen Werken in den Räumen der Sammlungspräsentation sog. *Provenienzketten* angebracht, die den aktuellen Stand der Herkunftsforschung 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 Kabinettschranks

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 begehbare Helm ermöglicht, auf Zeigepraktiken der frühneuzeitlichen Sammlungsräume, in denen *artificialia*, *naturalia*, *scientifica*, *curiosa* 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 begehbaren 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 rekuriert *Helm/Helmet/Yelmo* materiell auf die oft aufwendig verzierten und intarsierten Kabinettschränke mit verglasten 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

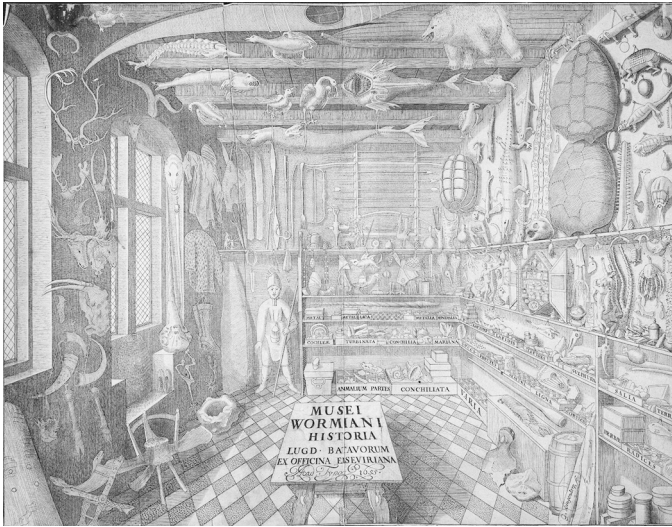
69 Vgl. den beschreibenden Text zur Ausstellung ... *sogar der Fachmann staunt!* – *Werke aus der Sammlung Olbricht* (2022) auf der Homepage des Museum Folkwang: <https://www.museum-folkwang.de/de/ausstellung/sogar-der-fachmann-staunt> (Zugriff: 15.06.2024).

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 Helmineren 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 *Helm/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 ausgestellttem Ding, Außenraum und Helminnerem 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/Corgus/Jannelli 2020; Gesser 2012). Zum Kuratieren als antirassistische Praxis vgl. Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld 2017 und Bayer/Terkessidis 2017.

72 Das Offenlegen von institutionell Verborgenen 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 Städel 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.

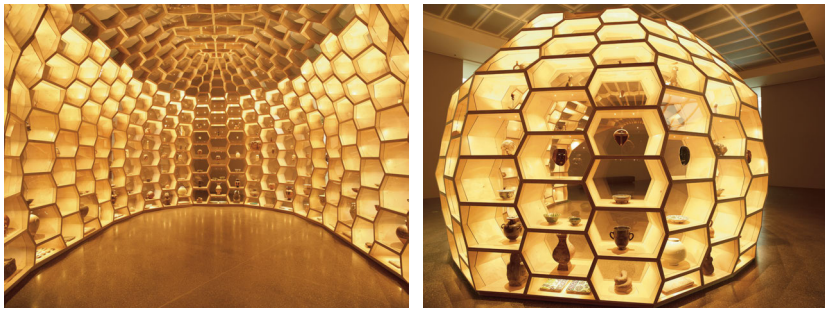
Diese Pluralisierung des Blicks produziert gleichermaßen auch eine Dynamisierung des Blicks, die durch das vergleichende Sehen hervorgerufen wird. Durch die architektonischen Bedingungen von *Helm/Helmet/Yelmo* und die räumliche Nähe der Waben zueinander stellt sich diese Pluralisierung und Dynamisierung 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« (Bredenkamp 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 Eppe 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. Eppe 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. Eppe/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-hölzernes Gehäuse – 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 zulässt 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 Netzwerken 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 Schlitzte 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 *wunderkammerns*, 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 *Gediegenes 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), Elfenbeingefäße (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. Stoichiță 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« (Schwarte 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 Kabinettschrank, 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, überblickshaften 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, werkimmanent 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 Kabinettschranks offenbaren. In zeitgenössischen Wunderkammern ist daher immer auch eine Interferenz vormoderner und modern-musealer Zeigepraktiken zu beobachten: Vormoderne Zeigepraktiken implizieren präsen- te Rahmen und besitzen eine enge Verbindung von Ergon 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 Kabinettschranks 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 Kabinettschranks 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 diaphanen, 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 Provenienzzgeschichte) 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 Rekonfigurierens 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 »ökosoziale[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 tradierter 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 Neuordnung 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 musealen 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 mitzugestalten sowie unterschiedliche zeitliche und räumliche Skalierungen, die das museale Zeigen latent mitbestimmen, aufzuzeigen.

5. Die künstlerische Praxis des *wunderkammerns*

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

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

wunderkammerndes Sammeln | Terrestrisch-Werden

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

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

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

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

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

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

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

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

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

wunderkammerndes Zeigen | institutionsreflektierendes Situieren

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

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

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

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

wunderkammern

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

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

Literaturverzeichnis

- Abend, Sandra (Hg.) (2022): Die moderne Wunderkammer. Kuriositäten der Welt. München.
- Abend, Sandra (2020): Das kulturelle Gedächtnis der Menschheit. Los Carpinteros Rauminstallation. Helm/Helmet/Yelmo, in: Bering, Kunibert (Hg.): Kunstunterricht und Bildung. Kulturelles Gedächtnis – Globalität – innovative Perspektiven. Bielefeld. 119–130.
- Adam, Johanna; Hauptmeier, Ariel; Haynes, John-Dylan; Pleiger, Henriette (2022): Einleitung, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): Das Gehirn in Kunst & Wissenschaft. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bonn. München. 8–9.
- Adamopoulou, Areti; Solomon, Esther (2016): Artists-as-Curators in Museums. Observations on contemporary Wunderkammern, in: *Thema*. Nr. 4. 35–49.
- Albrecht, Roland (2019): Museum der Unerhörten Dinge. Berlin.
- Alewyn, Richard (1989): Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München.
- Alfter, Dieter (1986): Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks. Augsburg.
- Alkemeyer, Thomas; Schürmann, Volker; Volbers, Jörg (Hg.) (2015): Praxis denken. Konzepte und Kritik. Wiesbaden.
- Ammer, Manuela (2014): Die Sockelperspektive, in: *Kunstforum International*. Bd. 229. 210–215.
- Andreae, Johann Valentin (1972): *Christianopolis*, in: Dülmen, Richard van (Hg.): Christianopolis. 1619. Originaltext und Übertragung nach D. S. Georgi 1741. Stuttgart. 22–229.
- Arora, Saurabh; Dyck, Barbara van; Sharma, Divya; Stirling, Andy (2020): Control, Care, and Conviviality in the Politics of Technology for Sustainability, in: *Sustainability: Science, Practice and Policy*. Vol. 16. No. 1. 247–262.
- Asendorf, Christoph (2009): Verlust der Dinge? Stationen einer endlosen Diskussion, in: Ferus, Katharina; Rübel, Dietmar (Hg.): »Die Tücke des Objekts«. Vom Umgang mit Dingen. Berlin. 11–23.
- Asendorf, Christoph (2005): Entgrenzung und Allgegenwart. Die Moderne und das Problem der Distanz. Paderborn/München.

- Asthoff, Jens (2021): Amelie von Wulffen. KW Institute for Contemporary Art. 28.11.2020–24.05.2021, in: *Kunstforum International*. Bd. 274. 234–237.
- Assmann, Aleida (2013): Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München.
- Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele (1998): Einleitung, in: dies. (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Tübingen. 7–20.
- Assmann, Jan (1999): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München.
- Auther, Elissa (2008): Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg, in: John, Jennifer; Schade, Sigrid (Hg.): *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld. 97–118.
- Autsch, Sabiene; Hornäk, Sara (2010): Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, in: dies. (Hg.): *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*. Bielefeld. 7–16.
- Babka, Anna (2003): Gattung/Genre, in: produktive | differenzen (Hg.): *Glossar*. 06.10.2003. <https://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=24> (Zugriff: 27.07.2024).
- Bader, Lena (2010): Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens, in: dies.; Gaier, Martin; Wolf, Falk (Hg.): *Vergleichendes Sehen*. Paderborn. 19–44.
- Bahtsetzsis, Sotirios (2006): Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. <https://d-nb.info/980868491/34> (Zugriff: 26.07.2024).
- Bajohr, Hannes (Hg.) (2020): *Der Anthropos im Anthropozän. Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlich endgültigen Verabschiedung*. Berlin/Boston.
- Bal, Mieke (2006): Einleitung. Affekt als kulturelle Kraft, in: Krause-Wahl, Antje; Oehlschlägel, Heike; Wiemer, Serjoscha (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld. 7–19.
- Ballard, Susan (2021): *Art and Nature in the Anthropocene. Planetary Aesthetics*. New York/Abingdon.
- Balke, Friedrich (2014): Episteme, in: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart. 246–249.
- Balke, Gregor (2020): *Poop Feminism. Fäkalkomik als weibliche Selbstermächtigung*. Bielefeld.
- Bann, Stephen (2006): *Ways Around Modernism*. London.
- Bann, Stephen (2003): The Return to Curiosity. Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display, in: McClellan, Andrew (Hg.): *Art and Its Publics. Museum Studies at the Millennium*. Malden, MA. 117–130.

- Barack, Karl August (Hg.) (1882): *Zimmerische Chronik*. Bd. 4. Freiburg/Tübingen.
- Barad, Karen (2012): *Agentieller Realismus*. Berlin.
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC/London.
- Barla, Josef; Steinschaden, Fabian (2012): Kapitalistische Quasi-Objekte. Zu einer Latour'schen Lesart Marx' Ausführungen zur Maschine, in: Dunshirn, Alfred; Nemeth, Elisabeth; Unterthurner, Gerhard (Hg.): *Crossing Borders. Grenzen (über)denken*. Beiträge zum 9. Kongress der Österreichischen Gesellschaft für Philosophie. Wien. 361–370.
- Bätschmann, Oskar (1997): *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln.
- Bauernfeind, Robert (2019): Jona und der Hai. Zu einem frühneuzeitlichen Hai-Präparat zwischen Exegese und Naturgeschichte, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Nr. 2. Berlin/München. 166–178.
- Bauernfeind, Robert (2018): Stilisierte Krokodile. Bild und Text in der frühneuzeitlichen Naturkunde, in: Butzer, Günter; Zapf, Hubert (Hg.): *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Bd. 7. Tübingen. 9–34.
- Bauer, Rotraud; Haupt, Herbert (Hg.) (1976): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II. 1607–1611*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Bd. 72. Wien. 1–140.
- Bauman, Zygmunt (2005): *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg.
- Bauman, Zygmunt (1997): Schwache Staaten. Globalisierung und die Spaltung der Weltgesellschaft, in: Beck, Ulrich (Hg.): *Kinder der Freiheit*. Frankfurt a.M. 315–332.
- Baumgärtel, Bettina; Til, Barbara (Hg.) (2008): *Zerbrechliche Schönheit. Glas im Blick der Kunst*. Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Ostfildern.
- Bayer, Natalie; Kazeem-Kamiński, Belinda; Sternfeld, Nora (Hg.) (2017): *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin.
- Bayer, Natalie; Terkessidis, Mark (2017): Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens, in: dies.; Kazeem-Kamiński, Belinda; Sternfeld, Nora (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin. 53–72.
- Beck, Ulrich (1998): Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus. Antworten auf Globalisierung. Frankfurt a.M.
- Becker, Christoph (1996): *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*. München.
- Becker, Marcus; Dolezel, Eva; Knittel, Meike; Stört, Diana; Wagner, Sarah (2023): *Die Berliner Kunstkammer. Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis 21. Jahrhundert*. Petersberg.
- Beers, José van; Hoogduin, Kees (2012): *Problematische verzamelaars*. Amsterdam.

- Beißwanger, Lisa (2021): *Performance on Display. Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum*. Berlin/München.
- Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.) (2006): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld.
- Benjamin, Walter (2009): *Spurlos Wohnen*, in: Schöttker, Detlev (Hg.): *Eisenbahnstraße. Werke und Nachlaß. Gesamtausgabe. Bd. 8*. Frankfurt a.M. 111–112.
- Benjamin, Walter (1991a): *Der Surrealismus [1929]*, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften III*. Frankfurt a.M. 295–310.
- Benjamin, Walter (1991b): *Lob der Puppe [1930]*, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften III*. Frankfurt a.M. 213–218.
- Benjamin, Walter (1982): *Passagenwerk. Frühe Entwürfe*, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V/1*. Frankfurt a.M. 1041–1066.
- Benjamin, Walter (1972): *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln*, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Gesammelte Schriften. Band IV/1*. Frankfurt a.M. 388–396.
- Bennett, Tony (2004): *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*. London.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. New York.
- Bennett, Tony (1994): *CHAPTER THREE. The Exhibitionary Complex*, in: Dirks, Nicholas B.; Eley, Geoff; Ortner, Sherry B. (Hg.): *Culture/Power/History. A Reader in Contemporary Social Theory*. Princeton. 123–154.
- Berk, Anne (2020): *Einführung*, in: dies.; Emslander, Fritz (Hg.): *Liebes Ding – Object Love. Ausst.-Kat. Museum Morsbroich, Leverkusen*. Wien. 10–19.
- Berliner, Rudolf (1928): *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. Bd. V. Nr. 1. München. 327–352.
- Berner, Margit; Hoffmann, Anette; Lange, Britta (2011): *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*. Hamburg.
- Bernheimer, Richard (1956): *Theatrum Mundi*, in: *The Art Bulletin*. Vol. 38. No. 4. 225–247.
- Bernuth, Ruth von (2003): *Aus den Wunderkammern in die Irrenanstalten. Natürliche Hofnarren in Mittelalter und früher Neuzeit*, in: Waldschmidt, Anne (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies*. Kassel. 49–62.
- Berson, Ruth (Hg.) (1996): *The New Painting. Impressionism 1874–1886. Documentation. Vol. 1: Reviews*. Seattle, WA.
- Beßler, Gabriele (2015): *Kunst- und Wunderkammern*, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG) (Hg.): *Europäische Geschichte Online (EGO)*. 09.07.2015. <https://www.ieg-ego.eu/de/threads/crossroads/wissensraeume/gabriele-bessler-kunstkammern-und-wunderkammern> (Zugriff: 12.07.2024).
- Beßler, Gabriele (2009): *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin.

- Beyer, Marcel (2005): Sprache als Gebrauchsgegenstand, in: Heesen, Anke te; Lutz, Petra (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln/Weimar/Wien. 119–127.
- Beyme, Klaus von (2008): Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst. Paderborn/München.
- Bhabha, Homi K. (2004): La question Adéagbo, in: *Jungle World*. Vol. 47. <https://jungle.world/print/pdf/node/14107/debug> (Zugriff: 06.07.2024).
- Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen.
- Bhabha, Homi K. (1990): Interview with Homi Bhabha. The Third Space, in: Rutherford, Jonathan (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference. London. 207–221.
- Bianchi, Paolo (2004): Müll. Der Schatten der Kunst, in: *Kunstforum International*. Bd. 168. 34–45.
- Bippus, Elke (2020): Strategien des Nicht*Sagbaren/Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik, in: Kleine-Benne, Birte (Hg.): Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs. Berlin 2020. <http://doi.org/10.30819/5197>. 57–80.
- Bischoff, Cordula; Threuter, Christina (Hg.) (1999): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne. Marburg.
- Bismarck, Beatrice von (2018): When Attitudes Become a Profession. Harald Szeemanns selbstreferentielle Praxis und die Ausstellung als Kunst, in: Philipps, Glenn; Kaiser, Philipp; Chon, Doris; Rigolo, Pietro (Hg.): Harald Szeemann. Museum der Obsessionen. Zürich. 249–264.
- Bismarck, Beatrice von (2014): Curating, in: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln. 58–61.
- Bismarck, Beatrice von; Feldmann, Hans-Peter; Obrist, Hans Ulrich; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (2002): Interarchive. Vorwort, in: dies. (Hg.): Interarchive. Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld. Köln. 8–9.
- Blanché, Ulrich (2012): Konsumkunst. Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst. Bielefeld.
- Blättner, Martin (2007): Weickmanns Wunderkammer. Hommage mit Georges Adéagbo, Matthias Beckmann, Candida Höfer. Ulmer Museum, 03.03.–13.05.2007, in: *Kunstforum International*. Bd. 185. 381–382.
- Bleichmar, Daniela (2021): The cabinet and the world. Non-European objects in early modern European collections, in: *Journal of the History of Collections*. Vol. 33. No. 3. 435–445.
- Blom, Philipp (2004): Sammelwunder, Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft. Frankfurt a.M.
- Bodenstein, Felicity (2022): Chapter 11. Getting the Benin Bronzes Back to Nigeria. The Art Market and the Formation of National Collections and Concepts of Her-

- itage in Benin City and Lagos, in: dies.; Oțoiu, Damiana; Troelenberg, Eva-Maria (Hg.): *Contested Holdings. Museum collections in political, epistemic and artistic processes of return*. New York/Oxford. 220–241.
- Bodenstein, Felicity (2020): Restitutionsdebatte. ›Alles von Wert in Besitz genommen‹, in: *Süddeutsche Zeitung*. 18.02.2020. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/restitutionsdebatte-alles-von-wert-in-besitz-genommen-1.4802747> (Zugriff: 01.08.2024).
- Boehm, Gottfried (2010): Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: ders. (Hg.): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin. 34–54.
- Böhme, Gernot; Böhme, Hartmut (1996): *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München.
- Bohr, Felix; Knöfel, Ulrike (2021): ›Manche Museumsdirektoren haben schlicht gelogen‹. Kunsthistorikerin über koloniale Beute, in: *Der Spiegel*. 19.03.2021. <https://www.spiegel.de/kultur/kunsthistorikerin-benedicte-savoy-ueber-koloniale-beute-manche-museumdirektoren-haben-schlicht-gelogen-a-8bab7bd6-0002-0001-0000-000176418828> (Zugriff: 01.08.2024).
- Bohr, Michael (1993): *Die Entwicklung der Kabinettschränke in Florenz*. Frankfurt a.M.
- Bonnet, Anne-Marie (2008): *Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderungen und Chancen*. Köln.
- Bonneuil, Christophe; Fressoz, Jean-Baptiste (2013): *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*. Paris.
- Bose, Friedrich von (2016): *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*. Berlin.
- Boström, Hans-Olof (1994): Philipp Hainhofer. Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Opladen. 555–580.
- Boström, Hans-Olof (1988): Die geheime Verbindung zwischen Kunst und Natur. Der Kunstschränk Gustavs II. Adolf in Uppsala, in: *Kunst & Antiquitäten*. Nr. 1. 38–51.
- Boswell, David; Evans, Jessica (Hg.) (1999): *Representing the Nation. A Reader. Histories, Heritage and Museums*. London/New York.
- Bourdieu, Pierre (2023): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilstkraft. Frankfurt a.M.
- Bourriaud, Nicolas (2020): *Exform*. Leipzig.
- Bowen, James; Bowen, Margarita (2002): *The Great Barrier Reef. History, Science, Heritage*. Cambridge.
- Bowry, Stephanie Jane (2015): *Re-thinking the Curiosity Cabinet. A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity*. Leicester.
- Brakensiek, Stephan (2008): Samuel Quiccheberg. Gründungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi (1565) und ihrer

- Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820, in: Schock, Flemming; Bauer, Oswald; Koller, Ariane; *metaphorik.de* (Hg.): Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Ordnung und Repräsentation von Wissen. Hannover. 231–252.
- Brakensiek, Stephan (2006): wunderkammer.internet. Der Versuch der virtuellen Welterschließung im Wissensraum ›Sammlung‹ und ›Computernetz‹: Überlegungen zur Verwandtschaft des assoziativen Zugriffs auf Bilder einst und jetzt, in: *Kritische Berichte*. Bd. 34. Nr. 2. 5–16.
- Braun, Christina von (1997): Zum Begriff der Reinheit, in: *Metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung*. Bd. 6. Nr. 11. 6–25.
- Bräunlein, Peter J. (1992): Theatrum Mundi. Zur Geschichte des Sammelns im Zeitalter der Entdeckungen, in: Pülhorn, Wolfgang (Hg.): Focus Behaim-Globus. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bd. 1. Nürnberg. 355–376.
- Bredenkamp, Horst (2016): Heimkehr auf den Schlossplatz – Rekonstruktion der Kunstkammer. Ein Wissenschaftsmuseum könnte Berlins vornehmste Brache füllen [2001], in: ders.; Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Das Humboldt Forum. Die Wiedergewinnung der Idee. Berlin. 266–269.
- Bredenkamp, Horst (2015a): Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer, in: Haag, Sabine; Kirchweyer, Franz; Rainer, Paulus (Hg.): Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert. Wien. 13–42.
- Bredenkamp, Horst (2015b): Die Renaissance der Kunstkammer, in: Hoins, Katharina; Mallinckrodt, Felicitas von (Hg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert. Bielefeld. 45–62.
- Bredenkamp, Horst; Eissenhauer, Michael (2013): Keimzelle Kunstkammer, in: Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss. Planungen, Prozesse, Perspektiven. München. 50–57.
- Bredenkamp, Horst (2012): Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin.
- Bredenkamp, Horst; Birgit, Schneider; Dünkel, Vera (2008): Editorial. Das Technische Bild, in: dies. (Hg.): Das Technische Bild. Compendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder. Berlin. 8–11.
- Bredenkamp, Horst (2007): Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs [1993], in: Probst, Jörg (Hg.): Horst Bredenkamp. Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden. Berlin. 121–135.
- Bredenkamp, Horst (2003): Gottfried Wilhelm Leibniz' Bildtheater des Wissens. Das Theatre de la nature et de l'art, in: Schramm, Helmar (Hg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst. Berlin. 168–182.

- Bredenkamp, Horst; Fischel, Angela; Schneider, Birgit; Werner, Gabriele (2003): Bildwelten des Wissens, in: Bredenkamp, Horst; Werner, Gabriele (Hg.): Bilder in Prozessen. Bd. 1,1: Bildwelten des Wissens. Berlin. 9–20.
- Bredenkamp, Horst; Brüning, Jochen; Weber, Cornelia (Hg.) (2000–2001): Theater der Natur und Kunst. *Theatrum naturae et artis*. Wunderkammern des Wissens. 3 Bände: Katalog, Essays, Dokumentation. Berlin.
- Bremer, Maria (2019): Individuelle Mythologien. Kunst jenseits der Kritik. München.
- Brieger, Lothar (1918): Das Kunstsammeln. Eine kurze Einführung in seine Theorie und Praxis. München.
- Brinkmeyer, Diana; Kugelman, Anke; Landbrecht, Christina; Norten, Philip (2011): Beyond the White Cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute, in: Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Hg.): Beyond the White Cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute. Berlin. 5–8.
- Bruhn, Matthias (2009): Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis. Berlin.
- Brunner, Claudia (2013): Situiert und seinsverbunden in der ›Geopolitik des Wissens‹. Politisch-epistemische Überlegungen zur Zukunft der Wissenssoziologie, in: *Zeitschrift für Diskursforschung*. Bd. 3. 226–245.
- Brüderlin, Markus (2013): Die Aura des White Cube. Der sakrale Raum und seine Spuren im modernen Ausstellungsraum, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 76. Nr. 1. 91–106.
- Brüggmann, Franziska (2020): Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderungen. Bielefeld.
- Bublitz, Hannelore (2003): Diskurs. Einsichten. Themen der Soziologie. Bielefeld.
- Bude, Heinz (2012): Der Kurator als Meta-Künstler. Der Fall HUO, in: *Texte zur Kunst*. Bd. 86. <https://www.textezurkunst.de/de/86/der-kurator-als-meta-kunstler/> (Zugriff: 04.08.2024).
- Bujok, Elke (2004): Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670. Berlin.
- Bukovinská, Beket (2003): Bekannter – unbekannter Raum. Die Kunstkammer Rudolfs II. in Prag, in: Schramm, Helmar; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hg.): Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert. Berlin/New York. 199–225.
- Burda, Hubert (Hg.) (2011): The Digital Wunderkammer. 10 Chapters on the Iconic Turn. München.
- Burrichter, Brigitte; Klein, Dorothea (Hg.) (2022): Monster, Chimären und andere Mischwesen in den Text- und Bildwelten der Vormoderne. Würzburg.
- Busch, Kathrin; Dörfling, Christina; Peters, Kathrin; Szántó, Ildikó (Hg.) (2018): Wessen Wissen? Materialität und Situietheit in den Künsten. Paderborn.

- Busse, Laura; Gehrlach, Andreas; Isak, Waldemar (Hg.) (2021): Selbstbehältnisse. Orte und Gegenstände der Aufbewahrung von Subjektivität. Berlin.
- Butler, Judith (1993): Für ein sorgfältiges Lesen, in: Benhabib, Seyla; dies.; Cornell, Drucilla; Fraser, Nancy (Hg.): Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a.M. 122–131.
- Bührer, Valeska; Lauke, Stepahnie Sarah (2016): Archivarishe Praktiken in Kunst und Wissenschaft. Eine Einführung, in: Bexte, Peter; dies. (Hg.): An den Grenzen der Archive. Archivarishe Praktiken in Kunst und Wissenschaft. Berlin. 9–24.
- Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M.
- Cabofwonder (2014): Wunderkammer at the Venice Biennale 2012. 12.05.2014. <http://cabinetofwonderdotorg.wordpress.com/2014/05/12/wunderkammer-at-the-venice-biennale-2012/> (Zugriff: 06.06.2024).
- Cadena, Marisol de la (2019): Uncommoning Nature. Stories from the Anthropocene-Not-Seen, in: Harvey, Penny; Krohn-Hansen, Chrisitan; Nustad, Knut G. (Hg.): Anthropos and the Material. Durham/London. 35–58.
- Callahan, Sara (2022): Art + Archive. Understanding the Archival Turn in Contemporary Art. Manchester.
- Calvesi, Maurizio (1986): Gli Armadi delle Meraviglie, in: Pirovano, Carlo (Hg.): Arte e Scienza. 42. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Ausst.-Kat. Biennale Venedig. Mailand. 113–115.
- Chakrabarty, Dipesh (2018): Anthropocene time, in: *History and Theory*. Vol. 57. No. 1. 5–32.
- Chakrabarty, Dipesh (2016): The Human Significance of the Anthropocene, in: Latour, Bruno; Leclercq, Christophe (Hg.): Reset Modernity! Karlsruhe. 189–199.
- Chayka, Kyle (2020): »Grosse Fatigue«. Tells the Story of Life on Earth, in: *New Yorker*. 10.07.2020. <https://www.newyorker.com/recommends/watch/grosse-fatigue-tells-the-story-of-life-on-earth> (Zugriff: 28.07.2024).
- Cheetham, Mark A. (1991): The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting. Cambridge.
- Chernyshova, Svetlana (2023): Compost the Posthuman! Von Parasiten, Netzwerken und Symbiosen: Das Anthropozän als technisches Milieu, in: Skrandies, Timo; Dümmler, Romina (Hg.): Kunst im Anthropozän. Köln. 28–40.
- Chisenhale Gallery (2021): Camille Henrot and Hettie Judah: Chisenhale Gallery Talk Among Friends. Vimeo. 17.02.2021. <https://vimeo.com/513327385> (Zugriff: 12.04.2024).
- Christadler, Maike (2000): Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris »Vite« und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder. Berlin.
- Christian, Lynda Gregorian (1987): *Theatrum Mundi. The History of an Idea*. New York.

- Cichosch, Katharina J. (2019): Wider jeglichen Kunstkanon. Künstlerin Amelie von Wulffen in Bern, in: *taz*. 22.06.2019. <https://taz.de/Kuenstlerin-Amelie-von-Wulffen-in-Bern/!5600475/> (Zugriff: 23.07.2024).
- Clark, Timothy (2015): *Ecocriticism at the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. London.
- Clausen, Marco (2020): Von kritischen und geopferten Zonen. Marco Clausen über ›Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik‹ im ZKM, Karlsruhe, in: *Texte zur Kunst*. 17.07.2020. <https://www.textezurkunst.de/de/articles/von-kritische-n-und-geopferten-zonen/> (Zugriff: 20.07.2024).
- Clewing, Ulrich (2015): Moderne Wunderkammer, in: *Weltkunst*. Sommer 2015. 4–10.
- Clifford, James (1997): Museums as Contact Zones, in: ders. (Hg.): *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/Mass. 188–219.
- Club of Rome (2022): *Earth for All. Ein Survivalguide für unseren Planeten. Der neue Bericht an den Club of Rome, 50 Jahre nach ›Die Grenzen des Wachstums‹. Strategien und Visionen für eine resiliente und gerechte Zukunft*. München.
- Coers, Albert (2015): *Kunst katalog – Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson*. Berlin/Boston.
- Cole, Teju (2016): *Known and Strange Things. Essays*. New York.
- Collet, Dominik (2012a): Inklusion durch Exklusion. Die Kunstkammer als Wissensraum kolonialer Topographien, in: Müller, Dorit; Scholz, Sebastian (Hg.): *Raum. Wissen. Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs*. Bielefeld. 157–179.
- Collet, Dominik (2012b): Kunst- und Wunderkammern, in: Boer, Pim den; Duchhardt, Heinz; Kreis, Georg; Schmale, Wolfgang (Hg.): *Europäische Erinnerungsorte*. Bd. 3: Europa und die Welt. München. 157–164.
- Collet, Dominik (2010): (Aus-)Handlungsraum Kunstkammer. Fürstliche Sammlungen zwischen Distinktion und Kanon, in: Paravicini, Werner; Wettlaufer, Jörg (Hg.): *Vorbild – Austausch – Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung*. Ostfildern. 331–343.
- Collet, Dominik (2007): *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*. Göttingen.
- Conley, Katharine (2015): Value and Hidden Cost in André Breton's Surrealist Collection, in: *South Central Review*. Vol. 32. No. 1. <https://www.jstor.org/stable/44016875> (Zugriff: 01.02.2023). 8–22.
- Coole, Diana H.; Frost, Samantha (2010): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham, NC.
- Cooper, J.C. (1986): *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Wiesbaden.
- Crutzen, Paul J. (2002): Geology of Mankind, in: *Nature*. Vol. 415. No. 23. <https://www.nature.com/articles/415023a> (Zugriff: 29.07.2024).

- Crutzen, Paul J.; Stoermer, Eugene F. (2000): The ›Anthropocene‹, in: *Global Change Newsletter*. Vol. 41. 17–18. <http://tinyurl.com/crtzen-igbp> (Zugriff: 01.08.2024).
- Czerney, Sarah (2019): Zwischen Nation und Europa. Nationalmuseen als Europa-medien. Berlin/Boston.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter (2007): Objektivität. Frankfurt a.M.
- Daston, Lorraine (2002): Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft, in: Krüger, Klaus (Hg.): *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*. Göttingen 147–175.
- Daston, Lorraine; Park, Katharine (2002): Wunder und die Ordnung der Natur. 1150–1750. Frankfurt a.M.
- Daston, Lorraine (2001): Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, in: Meier, Heinrich (Hg.): *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*. München. 7–52.
- Daston, Lorraine (1991): Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe, in: *Critical Inquiry*. Vol. 18. No. 1. 93–124.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1977): *Rhizom*. Berlin.
- Derrida, Jacques (2001): Limited Inc a b c ..., in: Engelmann, Peter (Hg.): Jacques Derrida. Limited Inc. Wien. 53–169.
- Derrida, Jacques (1997): Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin.
- Derrida, Jacques (1994): Das Gesetz der Gattungen, in: Engelmann, Peter (Hg.): Jacques Derrida. Gestade Wien. 245–283.
- Derrida, Jacques; Beardsworth, Richard (1994): Nietzsche and the Machine, in: *Journal of Nietzsche Studies*. Vol. 7. 7–66.
- Derrida, Jacques (1992): Parergon, in: Engelmann, Peter (Hg.): Jacques Derrida. Die Wahrheit in der Malerei. Wien. 31–176.
- Derrida, Jacques (1988): Signatur Ereignis Kontext, in: Engelmann, Peter (Hg.): *Randgänge der Philosophie*. Wien. 325–352.
- Derrida, Jacques (1974): *Grammatologie*. Frankfurt a.M.
- Di Blasi, Johanna (2019): Das Humboldt Lab. Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende. Bielefeld.
- Diers, Michael (1995): Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warburg, in: Oexle, Otto Gerhard (Hg.): *Memoria als Kultur*. Göttingen. 79–94.
- Didi-Huberman, Georges (2010): Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin.
- Didi-Hubermann, Georges (2007): Das Archiv brennt, in: ders.; Ebeling, Knut (Hg.): *Das Archiv brennt*. Berlin. 7–32.
- Diemer, Peter (Hg.) (2004): Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598. München 2004.

- Dittel, Anette (2010): Zwischen Wunderkammer und Pictorial Turn. Zum Umgang mit Naturkunde im Museum am Beispiel Oldenburg, in: Dröge, Kurt; Hoffmann, Detlef (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel. Bielefeld. 73–80.
- Dolezel, Eva (2019): Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800. Eine museumsgeschichtliche Verortung. Berlin.
- Dong, Song (2015): Waste not (*wu jin qi yong*) – Zhao Xiangyuan and Song Dong, in: Groninger Museum; Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): Song Dong. Ostfildern. 161–162.
- Döpfner, Anna (2016): Frauen im Technikmuseum. Ursachen und Lösungen für gendergerechtes Sammeln und Ausstellen. Bielefeld.
- Dori, Aikaterini (2010): Museum und nationale Identität. Überlegungen zur Geschichte und Gegenwart von Nationalmuseen, in: Dröge, Kurt; Hoffmann, Detlef (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel. Bielefeld. 209–222.
- Dorsz, Christoph (2012): Karl Ernst Osthaus und der Folkwang Impuls. Das Museum von 1902 bis heute, in: Belgín, Tayfun (Hg.): Der Folkwang Impuls. Das Museum von 1902 bis heute. Hagen. 10–129.
- Dörrenbächer, Judith; Plüm, Kerstin (Hg.) (2016): Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus. Bielefeld.
- Douglas, Mary (1968): Dogon Culture. Profane and Arcane, in: *Africa. Journal of the International African Institute*. Vol. 38. No. 1. 16–25.
- Drechsler, Wolfgang (1987): Die Romantik des Geschmacklosen, in: Hofmann, Werner (Hg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Ausst.-Kat. Wiener Künstlerhaus. Wien. 91–101.
- Dreesbach, Anne (2005): Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung »exotischer« Menschen in Deutschland 1870–1940. Frankfurt a.M./New York.
- Dreyer, Nike (2016): Warum Experimente ästhetisieren? Eine theriotopische Analyse von Installationen mit lebendigen Tieren, in: *Tierstudien*. Bd. 10. 59–70.
- Droit, Roger-Pol (2006): Was Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen. München.
- Drügh, Heinz; Metz, Christian; Weyand, Björn (Hg.) (2011): Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst. Berlin.
- Duncker, Ludwig (2012): Sammeln, Staunen und Fragen. Über den Zusammenhang von Erkenntnis und ästhetischer Erfahrung, in: ders.; Müller, Hans-Joachim; Uhlig, Bettina (Hg.): Betrachten – Staunen – Denken. Philosophieren mit Kindern zwischen Kunst und Sprache. München. 59–78.
- Dussel, Enrique (2013): Der Gegendiskurs der Moderne. Kölner Vorlesungen. Wien.
- Ebeling, Knut (2007): Die Asche des Archivs, in: ders.; Didi-Hubermann, Georges (Hg.): Das Archiv brennt. Berlin. 33–183.

- Eiblmayr, Silvia (Hg.) (2001): Georges Adéagbo. Archäologie der Motivationen. Geschichte neu schreiben. Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais, Innsbruck. Ostfildern.
- Eisenstadt, Shmuel Noah (2006): Die Vielfalt der Moderne. Ein Blick zurück auf die ersten Überlegungen zu den ›Multiple Modernities‹, in: *Themenportal Europäische Geschichte*. <https://www.europa.clío-online.de/essay/id/fdae-1322> (Zugriff: 01.06.2024).
- Elias, Friederike; Franz, Albrecht; Murmann, Henning; Weiser, Ulrich Wilhelm (Hg.) (2014): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin/Boston.
- Eliassen, Knut Ove (2010): The Archives of Michel Foucault, in: Røssaak, Eivind (Hg.): *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Oslo. 29–51.
- Eming, Jutta; Münkler, Marina (2022): Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen, in: dies.; Quenstedt, Falk; Sablotny, Martin (Hg.): *Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*. Wiesbaden. 1–18.
- Emmendorffer, Christoph (2014): Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk und sein ›Hainhofer-Code‹, in: ders.; Trepesch, Christof (Hg.): *Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk*. Ausst.-Kat. Maximilianmuseum, Augsburg. Berlin/München. 32–57.
- Emmert, Claudia; Ullrich, Jessica; Kunstpalais Erlangen (Hg.) (2015): *Affekte*. Ausst.-Kat. Kunstpalais, Erlangen. Berlin.
- Endt-Jones, Marion (2016): Between Wunderkammer and shop window. Surrealist naturalia cabinets, in: Welchman, John C. (Hg.): *Sculpture and the Vitrine*. London/New York. 95–120.
- Endt-Jones, Marion (2015): Die Zauberkunst der Koralle, in: *mare*. Bd. 111. <https://www.mare.de/die-zauberkunst-der-koralle-content-267-1> (Zugriff: 12.07.2024).
- Endt, Marion (2008): Reopening the Cabinet of Curiosities. Nature and the Marvelous in Surrealism and Contemporary Art. Manchester.
- Enenkel, Karl A. E.; Jong, Jan L. (Hg.) (2021): Re-inventing Ovid's ›Metamorphoses‹. Pictorial and literary transformations in various media. 1400–1800. Leiden/Boston.
- Engel, Nadine (2016): *Surrealismus & Wunderkammer. Befragung eines Topos der Moderne und Ansätze zur Archäologie eines Sammlungsraumes der Frühen Neuzeit*. München.
- Engels, Eve-Marie (2009): Charles Darwin und seine Wirkung. Frankfurt a.M.
- Entman, Robert M. (1993): Framing. Toward Clarification of a Fractured Paradigm, in: *Journal of Communication*. Vol. 43. No. 4. 51–58.
- Enwezor, Okwui (Hg.) (2008): *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Ausst.-Kat. International Center of Photography, New York. Göttingen.

- Epple, Angelika; Erhart Walter (2020): Practices of Comparing. A New Research Agenda Between Typological and Historical Approaches, in: dies.; Grave; Johannes (Hg.): Practices of Comparing. Towards a New Understanding of a Fundamental Human Practice. Bielefeld. 11–38.
- Erdmann, Elena (2024): Glückwunsch, Welt, zur vierten globalen Korallenbleiche!, in: ZEIT ONLINE. 15.04.2024. <https://www.zeit.de/wissen/umwelt/2024-04/korallenbleiche-klimawandel-noaa-erderwaermung> (Zugriff: 25.07.2024).
- Ernst, Wolf-Dieter (2011): Akteur-Netzwerke und Performance-Analyse. Gob Squads Room Service, in: Bairlein, Josef; Balme, Christopher; Brincken, Jörg von; ders.; Wagner, Meike (Hg.): Netzkulturen. kollektiv. kreativ. performativ. München. 57–80.
- Ernst, Wolfgang (2002): Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin.
- Erll, Astrid (2011): Memory in Culture. Basingstoke.
- Erll, Astrid (2005): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur. Eine Einführung. Stuttgart.
- Erll, Astrid (2004): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität. Berlin.
- Erpenbeck, Jenny (2009): Dinge, die verschwinden. Berlin.
- Falb, Daniel (2015): Kollektivitäten. Population und Netzwerk als Figurationen der Vielheit. Bielefeld.
- Felfe, Robert (2015): Formkräfte der Natur, menschliche Künste und Geschichte. Dimensionen des Steinernen in den Kunstkammern der Frühen Neuzeit, in: Bätznner, Nike (Hg.): Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle. Ausst.-Kat. Franckesche Stiftungen zu Halle. Wiesbaden. 97–109.
- Felfe, Robert (2014): Die Kunstkammer – und warum ihre Zeit erst noch kommen wird, in: *Kunstchronik*. Bd. 7. Nr. 67. 342–351.
- Felfe, Robert (2013): Aggregatzustände der Aufmerksamkeit. Oder: Was heißt ›Wissen‹ in Hinblick auf höfische Sammlungskultur der Frühen Neuzeit, in: Heinicke, Berthold; Rößler, Hole; Schock, Flemming (Hg.): Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum. Berlin. 148–168.
- Felixmüller, Maria L. (2018): Produktive Unordnung. Metamorphosen der Wunderkammer bei Aby M. Warburg und im Internet. Berlin.
- Fertig, Julia (2021): Die Archivfalle. Über Killer-, Staub- und Müllarchive, in: Steinegger, Christoph; Sdun, Nora; Mechlenburg, Gustav; Goll, Philipp (Hg.): Kultur & Gespenster: Archive und Depots und Lager und Halden und Haufen und Bunker und Verliese und Kammern. Hamburg. 14–40.
- Feulner, Adolf (1980): Kunstgeschichte des Möbels. Frankfurt a.M./Berlin/Wien.

- Filipovic, Elena (2014): The Global White Cube, in: *OnCurating.org*. Vol. 22. <https://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html> (Zugriff: 29.07.2024).
- Findlen, Paula (1994): Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen. 191–208.
- Finke, Marcel (2014): Materialitäten und Praktiken, in: Günzel, Stephan; Mersch, Dieter (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart. 26–32.
- Firla, Monika; Forkl, Hermann (1995): Afrikaner und Africana am württembergischen Herzogshof im 17. Jahrhundert, in: *Tribus*. Bd. 44. 149–193.
- Fischer-Lichte, Erika (2014): Performativität der Dinge, in: Parzinger, Hermann; Aue, Stefan; Stock, Günter (Hg.): *ArteFakte. Wissen ist Kunst. Kunst ist Wissen*. Bielefeld. 469–478.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld.
- Fisher, Elizabeth (1979): *Woman's Creation. Sexual Evolution and the Shaping of Society*. New York.
- Fliedl, Gottfried (2016): Das Museum in 19. Jahrhundert, in: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart. 47–52.
- Förschler, Silke; Schankweiler, Kerstin; Ulz, Melanie; Wienand, Kea (2013): Nachruf auf Viktoria Schmidt-Linsenhoff, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur (FKW)*. Bd. 54. 118–123.
- Foster, Hal (2004): An Archival Impulse, in: *October*. Vol. 110. 3–22.
- Foucault, Michel (2018) *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.
- Foucault, Michel (2017): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*. Frankfurt a.M.
- Foucault, Michel (1979): *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Alexandria, NY.
- Freud, Sigmund (2010): Der Dichter und das Phantasieren [1908], in: Jahraus, Oliver (Hg.): *Sigmund Freud. »Der Dichter und das Phantasieren«*. Schriften zur Kunst und Kultur. Stuttgart. 101–112.
- Friedrich, Julia; König, Kasper (2004): Vorwort, in: dies. (Hg.): *DC: Georges Adéagbo. Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckungen ...!* Welttheater. Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln. Köln. 5–6.
- Frohne, Ursula; Haberer, Lilian; Urban, Annette (2019): Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen, in: dies. (Hg.): *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. Paderborn. 9–60.
- Froschauer, Eva Maria (2019): *Entwurfsdinge. Vom Sammeln als Werkzeug moderner Architektur*. Basel.
- Führer, Susanne (2022): Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy. »Nur Transparenz reicht nicht«, in: *Deutschlandfunk Kultur*. 06.06.2022. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/1014381/6783838475591-em-14.02.2028,17-45-54.https://www.infibra.com/de/igb-Open-Access-1014381>

- dfunkkultur.de/benedicte-savoy-restitution-kolonialismus-100.html (Zugriff: 22.07.2024).
- Funk-Jones, Anna-Christa (Hg.) (1984): Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf; Museum Folkwang, Essen; Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen; Kölnischer Kunstverein; Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld; Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Hagen.
- Füssel, Marian; Rüther, Stefanie (2004): Einleitung, in: dies.; Dartmann, Christoph (Hg.): Raum und Konflikt. Zur symbolischen Konstituierung gesellschaftlicher Ordnung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Münster. 9–18.
- Gabriel, Manfred (Hg.) (2004): Paradigmen der akteurszentrierten Soziologie. Wiesbaden.
- Gaensheimer, Susanne; Kruszynski, Anette (2019): Vorwort, in: dies. (Hg.): Edvard Munch gesehen von Karl Ove Knausgård. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. 10–11.
- Gantert, Klaus (2016): Bibliothekarisches Grundwissen. Berlin/Boston.
- Gastel, Joris van; Hadjinicolaou, Yannis; Rath, Markus (2014): Paragone als Mitstreit, in: dies. (Hg.): Paragone als Mitstreit. Berlin. 15–47.
- Gau, Sønke (2017): Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld. Wien/Berlin.
- Gauger, Charlotte (2019): Der Abgrund im Spiegel. Mise en abyme. Zur Aufhebung der ontologischen Dichotomien von Kunst und Wirklichkeit. Bielefeld.
- Geimer, Peter (2010): Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen, in: Bader, Lena; Gaier, Martin; Wolf, Falk (Hg.): Vergleichendes Sehen. München. 45–70.
- Geissler, Marie (2023): Dreaming the land. Aboriginal Art from Remote Australia. London/New York.
- Gelshorn, Julia (2014): Kunst und Globalisierung, in: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffsllexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln. 178–182.
- Gelshorn, Julia; Weddigen, Tristan (2008): Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft, in: Locher, Hubert; Schneemann, Peter J. (Hg.): Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im ›Bild-Diskurs‹. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag. Emsdetten/Berlin. 54–77.
- Genge, Gabriele (2009): Artefakt – Fetisch – Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne. Berlin/München.
- Gerny, Alexandra (2004): Eklige Müllkunst. Zum Schaffen von Dieter Roth, in: *Kunstforum International*. Bd. 168. 46–56.
- Gesser, Susanne; Gorgus, Nina; Jannelli, Angela (Hg.) (2020): Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement. Bielefeld.

- Gesser, Susanne (Hg.) (2012): Das partizipative Museum zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld.
- Ghanbari, Nacim; Hahn, Marcus (Hg.) (2013): Reinigungsarbeit. Bielefeld.
- Gibson, Prudence; Laurence, Janet (2019): The Ocean Hospital – A Walk around the Ward, in: Cohen, Margaret; Quigley, Killian (Hg.): The Aesthetics of the Undersea. London. 191–208.
- Ginzburg, Carlo (1995): Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition, in: ders. (Hg.): Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin. 63–127.
- Gleixner, Ulrike; Lopes, Marília dos Santos (Hg.) (2021): Things on the Move. Dinge unterwegs. Objects in Early Modern Cultural Transfer. Wiesbaden.
- Goffman, Erving (1977): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung. Frankfurt a.M.
- Goldschmidt, Gabriela (2017): Manuelles Skizzieren. Warum es immer noch relevant ist, in: Ammon, Sabine; Hinterwaldner, Inge (Hg.): Bildlichkeit im Zeitalter der Modellierung. Operative Artefakte in Entwurfsprozessen der Architektur und des Ingenieurwesens. Paderborn. 33–55.
- Gördüren, Petra (2012): Die Taxonomie des Bildes. Präparate im Werk von Mark Dion, in: Bredekamp, Horst; Bruhn, Matthias; Werner, Gabriele (Hg.): Präparate. Bd. 9,1: Bildwelten des Wissens. Berlin. 7–17.
- Görgen, Vera (2019): Menstruation. Läuft bei dir?, in: *ZEIT Magazin*. 07.06.2019. <https://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2019-06/empowerment-menstruation-tampon-mehrwertsteuer-geschäftsmodell> (Zugriff: 10.07.2024).
- Gramlich, Naomie (2021): Situieretes Wissen, in: *Gender Glossar/Gender Glossary*. 23.06.2021. <https://www.gender-glossar.de/post/situieretes-wissen> (Zugriff: 05.07.2024).
- Grasskamp, Anna (2013): Metamorphose in Rot. Die Inszenierung von Korallenfragmenten in Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Tierstudien*. Bd. 4. 13–24.
- Grasskamp, Walter (2011): The White Wall. On the Prehistory of the ›White Cube‹, in: *OnCurating.org*. Vol. 9. https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf (Zugriff: 15.07.2024). 78–90.
- Grasskamp, Walter (1979): Nichts altert schneller als ein Avantgardist. Fragen und Antworten aus Interviews mit Daniel Spoerri und Marie-Louise Plessen, in: *Kunstforum International*. Bd. 32. 81–93.
- Grave, Johannes (2022): Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens. München.
- Grave, Johannes; Holm, Christiane; Kobi, Valérie; Eck, Caroline van (Hg.) (2018): The agency of display. Objects, Framings and Parerga. Dresden.
- Grave, Johannes (2009): Selbst-Darstellung. Das Präparat als Bild, in: *Kritische Berichte*. Bd. 37. Nr. 4. 25–34.

- Greenberg, Clement (2008): Review of an Exhibition by Georgia O'Keeffe [1946], in: O'Brian, John (Hg.): Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Vol. 2. Chicago. 85–86.
- Grefe, Christiane; Habekuss, Fritz; Schmitt, Stefan (2022): Das Recht der Natur. Verbrechen an der Umwelt sollen als Ökozid im Völkermord verankert werden. Was sich hier anbahnt, könnte das Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt revolutionieren, in: *DIE ZEIT*. 13.04.2022. 31–32.
- Greve, Anna (2021): Postkoloniale Museologie als Innovationsförderung für die Museen der Zukunft, in: Mohr, Henning; Modarressi-Tehrani, Diana (Hg.): Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements. Bielefeld. 329–339.
- Greve, Anna (2019): Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit. Bielefeld.
- Greve, Jens; Schnabel, Annette (2011): Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen. Berlin.
- Grewe, Cordula (Hg.) (2006): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart.
- Griesser-Stermscheg, Martina; Haupt-Stummer, Christine; Höllwart, Renate; Jaschke, Beatrice; Sommer, Monika; Sternfeld, Nora; Ziaja, Luisa (2020): Das Museum der Zukunft, in: schnittpunkt; Baur, Joachim (Hg.): Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Bielefeld. 17–31.
- Griesser-Stermscheg, Martina; Sternfeld, Nora; Ziaja, Luisa (2020): Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen, in: dies. (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Berlin/Boston. 19–35.
- Grote, Andreas (Hg.) (1994): Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen.
- Groys, Boris (1997): Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. München/Wien.
- Guggenheim, Katie (2014): Chisenhale Interviews. Camille Henrot. https://chisenhale.org.uk/2024/06/04/Chisenhale-Interviews_Camille-Henrot.pdf (Zugriff: 24.07.2024).
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2015): Unsere breite Gegenwart. Berlin.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2011): Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie. Dimensionen von Latenz, in: ders.; Klinger, Florian (Hg.): Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften. Göttingen. 9–19.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1978): Modern, Modernität, Moderne, in: Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 4. Stuttgart. 93–131.

- Gümüşay, Kübra (2020): Sprache und Sein. Berlin.
- Günzel, Ann-Katrin (2020): Kunst im Anthropozän. Post-futuristisch, in: *Kunstforum International*. Bd. 267. 74–111.
- Haas, Annika; Haas, Maximilian; Magauer, Hanna; Pohl, Dennis (2021): Beziehungsfragen. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.): *How to Relate. Wissen – Künste – Praktiken*. Bielefeld. 9–18.
- Haase, Amine (1986): Wunderkammern, in: *Kunstforum International*. Bd. 85. 147–153.
- Habermas, Jürgen (1998a): Die postnationale Konstellation und die Zukunft der Demokratie, in: *OnlineAkademie. Friedrich-Ebert-Stiftung*. <https://library.fes.de/pdf-files/akademie/online/50332.pdf> (Zugriff: 12.07.2024). 1–18.
- Habermas, Jürgen (1998b): Die postnationale Konstellation. Politische Essays. Frankfurt a.M.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (2010): Schaumöbel und Schauarchitekturen. Die Geschichte des Ausstellens als Museumsgeschichte, in: Natter, Tobias G.; Fehr, Michael; dies. (Hg.): *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld. 49–64.
- Hackenschmidt, Sebastian; Engelhorn, Klaus (Hg.) (2011): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge. Bielefeld.
- Haekel, Ralf (2004): Theatertechnik im 17. Jahrhundert und ihr Verhältnis zum Großen Welttheater, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*. Bd. 8. Nr. 3/4. Frankfurt a.M. 277–294.
- Hafstein, Vladimar Tr. (2003): Bodies of Knowledge. Ole Worm & Collecting in Late Renaissance Scandinavia, in: *Ethnologia Europaea*. Vol. 33. No. 1. <https://doi.org/10.16995/ee.937>. 5–19.
- Hahn, Hans Peter (2020): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen. Berlin.
- Hahn, Hans Peter (2015): Lost in Things. Eine kritische Perspektive auf Konzepte materieller Kultur, in: Stockhammer, Philipp W.; ders. (Hg.): *Lost in Things. Fragen an die Welt des Materiellen*. Münster/New York. 9–24.
- Halbwachs, Maurice (1985): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a.M.
- Hannes, Helmut (1990): Der Pommersche Kunstschränk. Entstehung, Umfeld, Schicksal, in: *Baltische Studien*. Bd. 76. 81–115.
- Häntzschel, Jörg (2017): ›Das Humboldt-Forum ist wie Tschernobyl‹. Bénédicte Savoy über das Humboldt-Forum, in: *Süddeutsche Zeitung*. 20.07.2017. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/benedicte-savoy-ueber-das-humboldt-forum-das-humboldt-forum-ist-wie-tschernobyl-1.3596423?reduced=true> (Zugriff: 11.07.2024).
- Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London.

- Haraway, Donna J.; Kenney, Martha (2015): Anthropocene, Capitalocene, Chthulhocene. Donna Haraway in Conversation with Martha Kenney, in: Davis, Heather; Turpin, Etienne (Hg.): *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London. 255–270.
- Haraway, Donna J. (1995): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Hammer, Carmen; Stieff, Immanuel (Hg.): *Donna Haraway. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M. 73–97.
- Harney, Elizabeth (2001): Zeitgenössische afrikanische Kunst und der globale Markt. Eine Positionierung der Werke von Georges Adéagbo, in: Eiblmayr, Silvia (Hg.): *Georges Adéagbo. Archäologie der Motivationen. Geschichte neu schreiben*. Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais, Innsbruck. Ostfildern. 10–16.
- Harrasser, Karin (2016): Donna Haraway: Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration, in: Moebius, Stephan; Quadflieg, Dirk (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden. 445–459.
- Harvey, David (1989): *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford.
- Haug, Wolfgang Fritz (1971): *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt a.M.
- Hauger, Harriet (1991): Samuel Quiccheberg: ›Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi‹. Über die Entstehung der Museen und das Sammeln, in: Müller, Winfried; Smolka, Wolfgang J.; Zedelmaier, Helmut (Hg.): *Universität und Bildung. Festschrift Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag*. München. 129–139.
- Hauschke, Sven (2003): Wenzel Jamnitzer im Porträt. Der Künstler als Wissenschaftler. Für Rainer Kahsnitz zum 65. Geburtstag, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. 127–136.
- Hausladen, Katharina (2021): Country Club of Manners. Katharina Hausladen über Amelie von Wulffen in den KW Institute for Contemporary Art, Berlin, in: *Texte zur Kunst*. Bd. 122. 216–220.
- Hawthorn, Jeremy (1994): *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*. Tübingen/Basel.
- Heesen, Anke te (2016): Die Lust am Material. Über das Nebeneinander von Kunst und Wissenschaft 1975–1989, in: Güttler, Nils; Pratschke, Margarete; Stadler, Max (Hg.): *Nach Feierabend 2016. Wissen, ca. 1980*. 105–115.
- Heesen, Anke te (2012): *Theorien des Museums. Zur Einführung*. Hamburg.
- Heesen, Anke te (2011): Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit, in: Hackenschmidt, Sebastian; Engelhorn, Klaus (Hg.): *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld. 85–102.
- Heesen, Anke te; Padberg, Susanne (Hg.) (2011): *Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept*. Ostfildern.

- Heesen, Anke te; Michels, Anette (Hg.) (2007): auf\zu. Der Schrank in den Wissenschaften. Ausst.-Kat. Eberhard-Karls-Universität, Tübingen. Berlin.
- Heesen, Anke te; Lutz, Petra (2005): Einleitung, in: dies. (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln/Weimar/Wien. 11–24.
- Heesen, Anke te; Spary, E. C. (Hg.) (2001): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Göttingen.
- Heller, Mareike: Moratorium der Kampagne ›No Humboldt 21!‹, in: dies.; AfricAvenir International e.V. (Hg.) (2017): No Humboldt 21! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum. Berlin. 18–23.
- Helmreich, Stefan (2015): Sounding the Limits of Life. Essays in the Anthropology of Biology and Beyond. Princeton/Oxford.
- Hemken, Kai-Uwe (2003): Das entfesselte Wissen. Die Idee der Kunst- und Wunderkammer im ›Zeitalter des Digitalen‹, in: Buberl, Brigitte; Dückershoff, Michael (Hg.): Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen. Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund; Schlossmuseum, Gotha. Bd. 2. München. 284–291.
- Henkel, Anna (2022): Bruno Latour. Das terrestrische Manifest [2018], in: Ibrahim, Youssef; Rödder, Simone (Hg.): Schlüsselwerke der sozialwissenschaftlichen Klimaforschung. Bielefeld. 143–147.
- Hess, Barbara (2022): Von der Ausgrabungsstätte zum Archiv-als-Äther. Notizen zum Archivbegriff, in: *Kunstforum International*. Bd. 280. 60–65.
- Hesse-Frielinghaus, Herta (1971): Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk. Recklinghausen.
- Hicks, Dan (2020): The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution. London.
- Hillebrandt, Frank (2009): Praxistheorie, in: Kneer, Georg; Schroer, Markus (Hg.): Handbuch Soziologische Theorien. Wiesbaden. 369–394.
- Hinrichsen, Jens (2015): Die Katze auf dem Sprung. Porträt Amelie von Wulffen, in: *Monopol*. Oktober 2015. 52–60.
- Hirsch, Annabelle (2022): Die Dinge. Eine Geschichte der Frauen in 100 Objekten. Zürich.
- Hirschauer, Stefan (2001): Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung, in: *Zeitschrift für Soziologie*. Bd. 30. Nr. 6. 429–451.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin; Wenk, Silke (Hg.) (1996): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg.
- Hoffmann, Katja (2013): Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11. Bielefeld.
- Holert, Tom (2021): Verkomplizierung der Möglichkeiten. Gegenwartskunst, Epistemologie, Wissenspolitik, in: Haas, Annika; Haas, Maximilian; Magauer, Han-

- na; Pohl, Dennis (Hg.): *How to Relate. Wissen – Künste – Praktiken*. Bielefeld. 44–57.
- Hollmann, Moritz (2020): *Architektur als Instrument der Markenkommunikation. Die implizite Wirkung gebauter Botschaften*. Wiesbaden.
- Holzinger, Markus (2004): *Natur als sozialer Akteur. Realismus und Konstruktivismus in der Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Opladen.
- Holzwarth, Michael (2018): *Narrationen des Selbst. Das Smartphone und die neue Ökonomie der Aufmerksamkeit*, in: Ruf, Oliver (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. 289–302.
- Hoppe, Katharina; Lemke, Thomas (2015): *Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentuellen Realismus von Karen Barad*, in: *Soziale Welt*. Bd. 66. Nr. 3. 261–280.
- Horn, Eva (2020): *Das Ende der Welt, wie wir sie kennen. Die Katastrophe, die keiner sieht: Was können wir aus der Corona-Krise für den Kampf gegen den Klimawandel lernen?*, in: *Falter*. 08.04.2020. <https://www.falter.at/zeitung/20200408/das-ende-der-welt-wie-wir-sie-kennen> (Zugriff: 02.12.2024).
- Horn, Eva; Bergthaller, Hannes (2019): *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg.
- Horn, Eva (2019a): *Ästhetik*, in: dies.; Bergthaller, Hannes: *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg. 117–138.
- Horn, Eva (2019b): *Skalen I: Das Planetarische*, in: dies.; Bergthaller, Hannes: *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg. 176–196.
- Horn, Eva (2019c): *Skalen II: Tiefenzeit*, in: dies.; Bergthaller, Hannes: *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg. 196–212.
- Horn, Eva (2017): *Jenseits der Kindeskind. Nachhaltigkeit im Anthropozän*, in: *Merkur*. 23.02.2017. https://www.umkehr-zum-leben.de/fileadmin/Downloads_OeP/Vortraege/Horn_Anthropozan_Februar_2017.pdf (Zugriff: 09.07.2024).
- Horn, Eva (2014): *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.
- Huber, Hans Dieter (2001): *Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?*, in: *Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich*. Bd. 5. 92–93.
- Hung, Wu (2015): *Waste not [2005]*, in: Groninger Museum; Künsthalle Düsseldorf (Hg.): *Song Dong. Ostfildern*. 157–158.
- Hüttemann, Felix (2021): *Anthropos? Menschheit? Menschenzeit? Medienwissenschaftliche Perspektiven zwischen Skalen, Relationen und inhumanen (Erd-)Geschichten*, in: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Bd. 24. Nr. 1. 154–158.
- ICOM – Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz, ICOM Deutschland, ICOM Österreich (2010): *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*. https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf (Zugriff: 18.07.2024).
- Ilgen, Volker; Schindelbeck, Dirk (1997): *Jagd auf den Sarotti-Mohr. Von der Leidenschaft des Sammelns*. Frankfurt a.M.

- Imdahl, Georg; Koldehoff, Stefan (2020): Digital wie die Realität. Hito-Steyerl-Ausstellung in Düsseldorf (Audiobeitrag), in: *Deutschlandfunk Kultur*. 28.09.2020. <https://www.deutschlandfunk.de/hito-steyerl-ausstellung-in-duesseldorf-digital-wie-die-100.html> (Zugriff: 14.07.2024).
- Ingold, Tim (2014): Eine Ökologie der Materialien, in: Witzgall, Susanne; Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials. Politik der Materialität*. Zürich/Berlin. 65–73.
- Jaeger-Erben, Melanie; Hielscher, Sabine (2022): Verhältnisse reparieren. Wie Reparieren und Selbermachen die Beziehungen zur Welt verändern. Bielefeld.
- Janecke, Christian (2014): Shaped canvas und shaped performance. Zur Tragweite der Form in der Kunst und über sie hinaus, in: Zitko, Hans (Hg.): *Theorien ästhetischer Praxis. Wissensformen in Kunst und Design*. Köln/Weimar/Wien. 197–224.
- Jegodzinski, Tim (2022): Tierliche Begegnungen. Lebende Tiere in der Installationskunst seit den 1990er Jahren. Wien/Köln.
- Jocks, Heinz-Norbert (2001): ›Alles, was zum Menschsein gehört‹. Gespräche mit Harald Szeemann, in: *Kunstforum International*. Bd. 156. 46–73.
- John, Jennifer (2010): White Cubes | Gendered Cubes. Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen. Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle. <http://oops.uni-oldenburg.de/1427/1/johwhi10.pdf> (Zugriff: 02.08.2024).
- John, Jennifer; Schade, Sigrid (2008): Grenzgänge und Interventionen, in: dies. (Hg.): *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld. 7–14.
- John, Jennifer; Richter, Dorothee; Schade, Sigrid (2008): Das Ausstellungsdisplay als bedeutungsstiftendes Element. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.): *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Zürich. 17–26.
- Jones, Adam (2013): Eine deutsche Sammlung afrikanischer Kunst im 17. Jahrhundert. Die Kunst- und Naturkammer Christoph Weickmanns, in: Holthuis, Gabriele; Walther, Artur (Hg.): *Gewebte Identitäten. Afrikanische Textilien und Fotografien aus den Sammlungen Weickmann und Walther*. Ausst.-Kat. Ulmer Museum. Bönen. 92–121.
- Jordan, Stefan (2012): Die Sattelzeit. Transformation des Denkens oder revolutionärer Paradigmenwechsel?, in: Landwehr, Achim (Hg.): *Frühe Neue Zeiten. Zeitwissen zwischen Reformation und Revolution*. Bielefeld. 373–388.
- Kaltmeier, Olaf (2016): Konjunkturen der (De-)Kolonialisierung. Indigene Gemeinschaften, Hacienda und Staat in den ecuadorianischen Anden von der Kolonialzeit bis heute. Bielefeld.

- Kamber, André (Hg.) (1990): Stichworte zu einem sentimental Lexikon um Daniel Spoerri und um ihn herum. Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris; Kunstmuseum Solothurn. Solothurn.
- Kaplan, Flora E. S. (Hg.) (1994): Museums and the Making of ›Ourselves‹. The Role of Objects in National Identity. London/New York.
- Kathan, Bernhard (2004): Zum Fressen gern. Zwischen Haustier und Schlachtvieh. Berlin.
- Kazeem, Belinda; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.) (2009): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien.
- Keene, Suzanne (2006): All That Is Solid? Museums and the Postmodern, in: *Public Archaeology*. Vol. 5. No. 3. 185–198.
- Kekeritz, Mirja; Schmidt, Bärbel; Brenne, Andreas (Hg.) (2016): Vom Sammeln, Ordnen und Präsentieren. Eine interdisziplinärer Blick auf eine anthropologische Konstante. München.
- Keogh, Luke; Möllers, Nina (2014): Pushing Boundaries. Curating the Anthropocene at the Deutsches Museum, Munich, in: Cameron, Fiona; Neilson, Brett (Hg.): *Climate Change and Museum Futures*. New York/London. 78–89.
- Kilb, Andreas (2017): Eskalation am Humboldtforum. Moral und Kulturbesitz, in: *FAZ*. 27.07.2017. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/eskalation-am-humboldtforum-moral-und-kulturbesitz-15123553.html> (Zugriff: 11.07.2024).
- Kimmich, Dorothee (2011): Lebendige Dinge in der Moderne. Konstanz.
- Kittner, Alma-Elisa (2009): Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager. Bielefeld.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin (2022): Buch und Bild – Schrift und Zeichnung. Schreiben und Lesen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Bielefeld.
- Klonk, Charlotte (2016): Myth and Reality of the White Cube, in: Murawska-Muthe-sius, Katarzyna; Piotrowski, Piotr (Hg.): *From Museum Critique to the Critical Museum*. London/New York. 67–79.
- Klonk, Charlotte (2009): Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven.
- Kluge, Mathias (2014): Archive im Mittelalter, in: ders. (Hg.): *Mittelalterliche Geschichte. Eine digitale Einführung*. <https://mittelalterliche-geschichte.de/kluge-mathias-01> (Zugriff: 30.07.2024).
- Kneer, Georg; Schroer, Markus; Schüttpehlz, Erhard (Hg.) (2008): Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen. Frankfurt a.M.
- Knittel, Meike (2023): Bezoare – Sammlungsobjekte und Heilmittel zugleich, in: Becker, Marcus; Dolezel, Eva; dies.; Stört, Diana; Wagner, Sarah (Hg.): *Die Berliner Kunstkammer. Sammlungsgeschichte in Objektbiografie vom 16. bis 21. Jahrhundert*. Petersberg. 100–107.
- Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre; Kreff, Fernand (2014). Globalisierung, in: dies. (Hg.): *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld. 126–129.

- Koebner, Thomas; Pickerodt, Gerhart (Hg.) (1987): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a.M.
- Kogler, Susanne (2014): Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik. Freiburg/München.
- Köhler, Stephan (2023): ›Das Tribunal der Dinge‹. Schauplatz Assemblage im Werk von Georges Adéagbo. Diss. <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/10658> (Zugriff: 28.06.2024).
- Köhler, Stephan (2018): ›Rollentausch – Entdecker und Entdeckte‹. Aneignungen durch Kulturtransfer in der Praxis von Georges Adéagbo. Vortrag im Rahmen der Kondiaf-Jahrestagung 2018 zum Thema ›Die ungleichen Gleichen – Differenz als Unruhe‹. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=1kyxjg_ssOc (Zugriff: 07.06.2024).
- Kohlstedt, Sally Gregory (2011): Place and Museum Space. The Smithsonian Institution, National Identity, and the American West, 1846–1896, in: Livingstone, David N.; Withers, Charles W. J. (Hg.): Geographies of Nineteenth-Century Science. Chicago. 399–437.
- Köhn, Eckhardt (2000): Sammler, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 2. Frankfurt a.M. 695–724.
- Kohout, Annekathrin (2018): Wie der Diskurs über ›high & low‹ politisch instrumentalisiert wird, in: *POP-Zeitschrift*. 16.07.2018. <https://pop-zeitschrift.de/2018/07/17/wie-der-diskurs-ueber-high-low-politisch-instrumentalisiert-wird-vo-n-annekathrin-kohout16-7-2018/> (Zugriff: 25.07.2024).
- Koppenwallner, Katharina (2019): Souvenirs. 50 Dinge, die es hier nicht gibt. Zürich/Berlin.
- Körner, Hans; Möseneder, Karl (Hg.) (2010): Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Funktion. Berlin.
- Koselleck, Reinhart; Dipper, Christof (1998): Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte. Reinhart Koselleck im Gespräch mit Christof Dipper, in: *Neue Politische Literatur*. Bd. 43. 187–205.
- Krämer, Sybille (2011): Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ›Blickakte‹, in: Schwarte, Ludger (Hg.): Bild-Perfomanz. Paderborn. 63–89.
- Krause-Wahl, Antje (2007): Konstruktionen von Identität. Renée Green, Tracey Emin, Rirkrit Tiravanija. München.
- Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York.
- Kugelman, Anke (2011): Tendenzen der Kunstpräsentation seit Brian O'Doherty's ›Inside the White Cube‹, in: Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Hg.): Beyond the White Cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute. Berlin. 9–11.
- Kuni, Verena (2006): Der Künstler als ›Magier‹ und ›Alchemist‹ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende

- Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys. Diss. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/192> (Zugriff: 31.07.2024).
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) (1994): Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Bonn.
- Küster, Ulf (Hg.) (2003): *Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München. Wolfratshausen.
- KW Institute for Contemporary Art (Hg.) (2021): Faltblatt zur Ausstellung. Amelie von Wulffen. https://www.kw-berlin.de/files/KW_2020_Amelie_von_Wulffen_DE.pdf (Zugriff: 16.07.2024).
- Landwehr, Achim (2016): *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit*. Essay zur Geschichtstheorie. Frankfurt a.M.
- Lange-Berndt, Petra (2009): *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*. München.
- Lasser, Ethan W. (2015): The return of the Wunderkammer. Material culture in the museum, in: Gerritsen, Anne; Riello, Giorgio (Hg.): *Writing Material Culture History*. London/New York. 225–239.
- Latour, Bruno (2018): *Das terrestrische Manifest*. Berlin.
- Latour, Bruno (2017): *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin.
- Latour, Bruno; Leclercq, Christophe (Hg.) (2016): *Reset Modernity!* Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medien. Karlsruhe.
- Latour, Bruno (2012): Warten auf Gaia. Komposition der gemeinsamen Welt durch Kunst und Politik, in: Hagner, Michael (Hg.): *Wissenschaft und Demokratie*. Berlin. 163–188.
- Latour, Bruno; Yaneva, Albena (2008): *Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theorie (ANT)*. https://www.kulturexpress.info/Latour_DT.pdf (Zugriff: 23.07.2023). 80–89.
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.
- Latour, Bruno (2002): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.
- Latour, Bruno (1999): On recalling ANT, in: Law, John; Hassard, John (Hg.): *Actor Network Theory and After*. Oxford. 15–25.
- Latour, Bruno (1996): On Actor-Network Theory. A Few Clarifications, in: *Soziale Welt*. Vol. 47. No. 4. <https://www.jstor.org/stable/40878163?origin=JSTOR-pdf> (Zugriff: 31.07.2024). 369–381.
- Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin. <https://doi.org/10.1515/9783050070155>.

- Laube, Stefan (2020): *Der Mensch und seine Dinge. Eine Geschichte der Zivilisation, erzählt von 64 Objekten*. München.
- Laube, Stefan (2015): *Schaufenster in die Ferne. Exotische Dinge in welfischen Wunderkammern*, in: Neumann, Birgit (Hg.): *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*. Göttingen. 183–201.
- Laube, Stefan (2011): *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*. Berlin.
- Laukötter, Anja (2013): *Das Völkerkundemuseum*, in: Zimmerer, Jürgen (Hg.): *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Frankfurt a.M. 231–243.
- Law, John; Hassard, John (Hg.) (1999): *Actor Network Theory and After*. Oxford.
- Lawlor, Leonard (2021): Jacques Derrida, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 27.08.2021. <https://plato.stanford.edu/entries/derrida/> (Zugriff: 25.04.2024).
- Lechtreck, Hans Jürgen (2014): *Herzkammer der Dinge*. (unveröffentlicht)
- Le Corre, Sandrine (2018): *Esthétique de la vitrine*. Paris.
- Leeb, Susanne; Samuel, Nina (Hg.) (2022): *Museums, Transculturality, and the Nation-state. Case Studies from a Global Context*. Bielefeld.
- Legge, Astrid (2001): *Museen der anderen ›Art‹. Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis*. Diss. <https://d-nb.info/962701548/34> (Zugriff: 31.07.2024).
- Le Guin, Ursula K. (2021): *Die Tragetaschentheorie des Erzählens*, in: Fersterer, Matthias (Hg.): *Ursula K. Le Guin. Am Anfang war der Beutel. Warum uns Fortschritts-Utopien an den Rand des Abgrunds führten und wie Denken in Rundungen die Grundlage für gutes Leben schafft*. Klein Jasedow. 12–21.
- Lehmann, Klaus-Dieter (2016): *Kunst und Kulturen der Welt in der Mitte Berlins [2001]*, in: Bredekamp, Horst; Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Das Humboldt Forum. Die Wiedergewinnung der Idee*. Berlin. 250–258.
- Lehmann, Stefanie (2014): *Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart*. Marburg.
- Leinfelder, Reinhold (2020): *Das Anthropozän. Von der geowissenschaftlichen Analyse zur Zukunftsverantwortung*, in: Heichele, Thomas (Hg.): *Mensch – Natur – Technik. Philosophie für das Anthropozän*. Münster. 25–46.
- Lepik, Andres (2014): *Show & Tell. Oder: Wo steht das Architekturmuseum am Anfang des 21. Jahrhunderts?*, in: ders. (Hg.): *Show & Tell. Architektur sammeln*. Ausst.-Kat. Architekturmuseum der TU München; Pinakothek der Moderne, München. Ostfildern. 10–31.
- Lessing, Julius; Brüning, Adolf (Hg.) (1905): *Der Pommersche Kunstschränk*. Berlin.
- Lewe, Christiane; Othold, Tim; Oxen, Nicolas (Hg.) (2016): *Müll. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliebene*. Bielefeld.
- Lewis, Simon L.; Maslin, Mark A. (2015): *Defining the Anthropocene*, in: *Nature*. Vol. 519. 171–180.

- Liepsch, Elisa; Warner, Julian (Hg.) (2018): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld.
- Lindner, Ines; Schade, Sigrid; Wenk, Silke; Werner, Gabriele (Hg.) (1989): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin.
- Linsenmeier, Maximilian; Seibel, Sven (2019): Einleitung. Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren, in: dies. (Hg.): Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren. Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart. Bielefeld. 7–34.
- Löffler, Petra (2021): Colonizing the Ocean. Coral Reef Histories in the Anthropocene, in: dies.; Gál, Réka Patrícia (Hg.): Earth and Beyond in Tumultuous Times. A Critical Atlas of the Anthropocene. Lüneburg. 185–213.
- Lo Pinto, Luca; Schafhausen, Nicolas; Schmitz, Anne-Claire (2015): Sammeln als Porträt und Methodologie. Einführung, in: dies. (Hg.): Individual Stories. Sammeln als Porträt und Methodologie. Wien. 106–109.
- Lorente, Jesús Pedro (2016): From the White Cube to a Critical Museography. The development of interrogative, plural and subjective museum discourses, in: Murawska-Muthesius, Katarzyna; Piotrowski, Piotr (Hg.): From Museum Critique to the Critical Museum. London/New York. 115–128.
- Lorey, Stefanie (2020): Performative Sammlungen. Begriffsbestimmung eines neuen künstlerischen Formats. Bielefeld.
- Los Carpinteros (2014): Zur Installation. Pressemitteilung des Museum Folkwang vom 14.11.2014. https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Dokumente/Pressemitteilung_2014/2014_Los_Carpinteros/MF_Pressetext__LosCarpinteros_2014_11_14.pdf (Zugriff: 03.07.2020).
- Lovelock, James (2020): Novozän. Das kommende Zeitalter der Hyperintelligenz. München.
- Lovelock, James (1972): Gaia as Seen through the Atmosphere. Letter to the Editors, in: *Atmospheric Environment*. Vol. 6. No. 8. 579–580.
- Löw, Martina; Sayman, Volkan; Schwerer, Jona; Wolf, Hannah (2021): Am Ende der Globalisierung. Über die Refiguration von Räumen, in: dies. (Hg.): Am Ende der Globalisierung. Über die Refiguration von Räumen. Bielefeld. 9–24.
- Luckow, Dirk (2013): Sockellos und performativ. Die Skulptur seit den 1960er Jahren, in: Myssok, Johannes; Reuter, Guido (Hg.): Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien. 141–158.
- Lugli, Adalgisa (1986): Arte e meraviglia. Antico. Novecento. Contemporaneo, in: Pirovano, Carlo (Hg.): Arte e Scienza. 42. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Ausst.-Kat. Biennale Venedig. Mailand. 119–120.
- Lyotard, Jean-François (1993): Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien.
- Maak, Niklas (2015): Spur des blassen Fuchses, in: FAZ. 26.02.2015. 11.

- Maase, Kaspar (2007): Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt a.M.
- Macdonald, Sharon J. (2003): Museums, National, Postnational and Transcultural Identities, in: *Museum & Society*. Vol 1. No. 1. 1–16.
- Macdonald, Sharon J. (2000): Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: Beier, Rosmarie (Hg.): *Geschichtskultur in der zweiten Moderne*. Frankfurt a.M. 123–148.
- Macel, Christine (2021): She makes Abstraction, in: dies.; Ziębińska-Lewandowska, Karolina (Hg.): *Women in abstraction*. London. 18–24.
- Maeding, Linda (2012): Zwischen Traum und Erwachen. Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption, in: *Revista de Filología Alemana*. Vol. 20. 11–28.
- Major, Johann Daniel (1674): *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*. Kiel. <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN775720887> (Zugriff: 31.07.2024).
- Marchart, Oliver (2005): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien. 34–58.
- Margulis, Lynn (2017): *Der symbiotische Planet oder wie die Evolution wirklich verlief*. Frankfurt a.M.
- Margulis, Lynn; Sagan, Dorion (1997): *Leben. Vom Ursprung zur Vielfalt*. Heidelberg.
- Marx, Barbara (Hg.) (2006): *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München/Berlin.
- Matthes, Jörg (2014): *Framing*. Baden-Baden.
- Mattie, Erik (1998): *Weltausstellungen*. Stuttgart/Zürich.
- Matzke, Annemarie (2013/2012): Künstlerische Praktiken als Wissensproduktion und künstlerische Forschung, in: *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*. <https://www.kubi-online.de/artikel/kuenstlerische-praktiken-wissensproduktion-kuenstlerische-forschung> (Zugriff: 14.07.2024).
- Mau, Steffen (2021): *Sortiermaschinen. Die Neuerfindung der Grenze im 21. Jahrhundert*. München.
- Mauriès, Patrick (2002): *Das Kuriositätenkabinett*. Köln.
- Mayer, Gernot; Tammara, Silvia (Hg.) (2018): *Travelling Objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich*. Wien/Köln/Weimar.
- Mayer, Michael (2010): *›Tropen gibt es nicht‹. Rekonstruktionen des Exotismus*. Bielefeld.
- McCalman, Iain (2019): Deep Breathing. Resuscitation of the Reef, in: Kent, Rachel (Hg.): *Janet Laurence – After Nature*. Sydney. 77–82.
- McFall-Ngai, Margaret (2017): Noticing Microbial Worlds. The Postmodern Synthesis in Biology, in: Tsing, Anna Lowenhaupt; Swanson, Heather; Gan, Elaine;

- Bubandt, Nils (Hg.): *Arts of Living on a Damaged Planet. Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis. 51–69.
- McGovern, Fiona (2016): *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelly und Manfred Pernice*. Bielefeld.
- McGovern, Fiona (2014): *Display*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln. 69–71.
- McLean-Ferris, Laura (2014): *Tutti Frutti*, in: *Frieze d/e*. Bd. 14. https://trautweinherl.eth.de/documents/515/1405_frieze_d-e.pdf (Zugriff: 31.07.2024). 102–109.
- Mechel, Christian von (1783): *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien. Nach der von ihm auf allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*. Wien.
- Meister, Clara Sophie (2018): ›Sprich, damit ich dich sehe‹. Stimme und Sprache als Medium, Material und Motiv in der Kunst. München.
- Mergenthaler, Volker (2005): *Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897–1936)*. Tübingen.
- Mersch, Dieter; Ott, Michaela (2007): *Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft*, in: dies. (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*. München. 9–31.
- Mesch, Claudia (2013): *Sculpture in Fog. Beuys' vitrines*, in: Welchman, John C. (Hg.): *Sculpture and the vitrine*. London/New York. 121–142.
- Mieszkowski, Sylvia (2018): *Subjekt, Objekt, Abjekt*, in: Scholz, Susanne; Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin/Boston. 99–107.
- Minges, Klaus (1998): *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*. Münster.
- Mitchell, Peta (2017): *Contagion, Virology, Autoimmunity. Derrida's Rhetoric of Contamination*, in: *Parallax*. Vol. 23. No. 1. 77–93.
- Mitchell, Sandra (2008): *Komplexitäten. Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen*. Frankfurt a.M.
- Möllers, Nina (2014): *Das Anthropozän. Wie ein neuer Blick auf Mensch und Natur das Museum verändert*, in: Düselder, Heike; Schmitt, Annika; Westphal, Siegrid (Hg.): *Umweltgeschichte. Forschung und Vermittlung in Universität, Museum und Schule*. Köln/Weimar/Wien. 217–229.
- Moore, Jason W. (Hg.) (2016): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland.
- Morat, Daniel (2019): *Katalysator wider Willen. Das Humboldt Forum in Berlin und die deutsche Kolonialvergangenheit*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*. Bd. 16. Nr. 1. 140–153.
- Müller, Klaus Peter (1998): *Moderne*, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimer. 378–381.

- Mundt, Barbara (2009): *Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern*. München.
- Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld.
- Myzelev, Alla (Hg.) (2017): *Exhibiting Craft and Design. Transgressing the White Cube Paradigm, 1930–Present*. London/New York.
- Nachtergaele, Magali (2012): *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*. New York.
- Nakas, Kassandra (2018): Die Geschichte der Natur und die Gegenwart der Kunst. Zu Werken von Anicka Yi, Lu Yang und Camille Henrot, in: Keßler, Annerose; Schwarz, Isabelle (Hg.): *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld. 343–357.
- Neickel, Caspar Friedrich; Kanold, Johann: *Museographia, Oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, Oder Raritäten-Kammern: Darinnen gehandelt wird I. Von denen Museis, Schatz- Kunst- und Raritäten-Kammern insgemein, welche heutiges Tages grösten theils annoch in vielen Europaeischen Orten gefunden werden. II. Dem nachmals ein Anhang beygefüget ist, von vielen, welche vor Alters in der Welt berühmt gewesen. III. Im dritten Theile wird von Bibliotheken insgemein, als einem zu einem vollständigen und wohl eingerichteten Museo unentbehrlichen Wercke gehandelt. IV. Der vierte und letzte Theil aber ist eine Anmerckung oder unvorgreifliches Bedencken von Raritäten-Kammern oder Museis insgemein*. Leipzig/Breslau 1727.
- Neziroglu, Fügen A.; Bubrick, Jerome; Yaryura-Tobias, Jose A. (2008): *Raus aus dem Chaos! Das Messie-Syndrom*. Düsseldorf.
- Noltze, Holger (2020): *World Wide Wunderkammer. Ästhetische Erfahrung in der digitalen Revolution*. Hamburg.
- North, Michael (2021): Globale Dinge. Zirkulation im niederländischen Handelsimperium, in: Gleixner, Ulrike; Lopes, Marília dos Santos (Hg.) (2021): *Things on the Move. Dinge unterwegs. Objects in Early Modern Cultural Transfer*. Wiesbaden. 125–139.
- Oberreither, Bernhard (2022): *Üble Dinge. Materialität und Fetischismus in der Prosa Paulus Hochgatterers*. Bielefeld.
- Obirst, Hans Ulrich (2002): *Un archive peut en cacher un autre*, in: Bismarck, Beatrice von; Feldmann, Hans-Peter; ders.; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (Hg.): *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*. Köln. 25–30.
- Oder, Helge (2021): *Entwerferische Dinge. Neue Ansätze integrativer Gestaltung im Design*. Basel.
- O'Doherty, Brian (1996): Die weiße Zelle und ihre Vorgänger, in: Kemp, Wolfgang (Hg.): *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin. 7–33.

- Olbricht, Thomas (2016): Los Carpinteros – Helm/Helmet/Yelmo. Zur Einführung, in: Olbricht, Thomas (Hg.): Gediegenes und Kurioses. Olbricht Collection im Museum Folkwang. Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen. Essen. 4–20.
- Olmi, Giuseppe (1976): Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel secondo cinquecento. Trento.
- O'Neill, Paul (2007): The Curatorial Turn. From Practice to Discourse, in: Rugg, Judith; Sedgwick, Michèle (Hg.): Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Bristol/Chicago 2007. 13–28.
- Osadolor, Osarhieme Benson (2021): The Benin Sculptures. Colonial Injustice and Restitution Question, in: Sandkühler, Thomas; Epple, Angelika; Zimmerer, Jürgen (Hg.): Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreik. Wien/Köln/Weimar. 207–221.
- Osthaus Museum Hagen (2012): Interview mit Christoph Dorsz, Kurator der Ausstellung ›Der Folkwang Impuls – Das Museum von 1902 bis heute‹. https://www.osthausmuseum.de/web/de/common/presse/presse_interview_dorsz_fw_wimp.html (Zugriff: 03.07.2024).
- Otti, Margareth (2015): Der Elefant im Kühlschrank. Architektur und Institution, in: Ruhl, Carsten; Dähne, Chris (Hg.): Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilen. Berlin. 28–41.
- Ottinger, Didier (o. J.): Mur de l'Atelier. Mur Breton. <https://www.andrebretton.fr/work/56600100228260> (Zugriff: 15.07.2024).
- Overdick, Thomas (2019): Kontaktzonen, Dritte Räume und empathische Orte. Zur gesellschaftlichen Verantwortung von Museen, in: *Hamburger Journal für Kultur-anthropologie (HJK)*. Bd. 10. 51–65.
- Packeiser, Tim (2014): Hafenentwicklungspläne Queensland, Australien. Das Große Barriere-Riff in Gefahr. IM FOKUS. Abbot Point – Ausbau zum größten Kohlehafen der Welt, in: *WWF Hintergrund*. <https://www.wwf.de/fileadmin/fm-wwf/Publikationen-PDF/WWF-Hintergrund-Great-Barrier-Reef-Kohlehafen.pdf> (Zugriff: 22.07.2024).
- Paluch, Alessa K. (2021): Nicht-ikonische Bilder. Herrschaftskritische Perspektiven auf zeitgenössische Bildkulturen. Bielefeld.
- Pamuk, Orhan (2012): Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul. München.
- Paolucci, Antonio (2020): Artificialia und Naturalia. Die Welt als Sammlung, in: Carciotto, Giulia; Paolucci, Antonio; Massimo Listri: Cabinet of Curiosities. Köln. 20–29.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda (2021): Old Mistresses. Women, Art and Ideology. London.
- Parker, Roszika (1989): Verewigung des Weiblichen. Stickerei und der Viktorianische Mittelalterkult, in: Lindner, Ines; Schade, Sigrid; Wenk, Silke; Werner, Gabriele

- le (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin. 215–230.
- Peitz, Christiane (2017): Streit ums Humboldt-Forum. Kunsthistorikerin Savoy: »Da herrscht totale Sklerose«, in: *Tagesspiegel*. 21.07.2017. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kunsthistorikerin-savoy-da-herrscht-totale-sklerose-4530571.html> (Zugriff: 22.07.2024).
- Penny, H. Glenn (2019): Im Schatten Humboldts. Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie. München.
- Penz, Otto (2010): Schönheit als Praxis. Über klassen- und geschlechtsspezifische Körperlichkeit. Frankfurt a.M.
- Pilaski Kaliardos, Katharina: The Munich Kunstkammer. Art, Nature, and the Representation of Knowledge in Courtly Contexts. Tübingen.
- Pirovano, Carlo (Hg.) (1986): Arte e scienza 42. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Ausst.-Kat. Biennale Venedig. Mailand.
- Plankensteiner, Barbara (Hg.) (2007): Benin. Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria. Ausst.-Kat. Museum für Völkerkunde Wien; Kunsthistorisches Museum Wien; Musée du quai Branly, Paris; Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin; The Art Institute of Chicago. Köln.
- Plessen, Marie-Louise von (Hg.) (1992): Die Nation und ihre Museen. Frankfurt a.M.
- Pomian, Krzysztof (2007): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin.
- Pöpper, Thomas (2015): Gebrauchsgesten als ikonische Mensch-Ding-Konfigurationen. Ein designwissenschaftlicher Versuch über Aquamanile, Retiküle und Savonnettes (sowie »iPhones«), in: ders. (Hg.): Dinge im Kontext. Artefakte, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin/Boston. 15–54.
- Pratschke, Margarete (2008): Interaktion mit Bildern. Digitale Bildgeschichte am Beispiel grafischer Benutzeroberflächen, in: Bredekamp, Horst; Schneider, Birgit; Dünkel, Vera (Hg.): Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder. Berlin. 68–81.
- Pratt, Mary Louise (1992): Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London/New York.
- Pratt, Mary Louise (1991): Arts of the Contact Zone, in: *Profession*. New York. 33–40.
- Preiß, Cecilia Mareike Carolin (2021): Kunst mit allen Sinnen. Multimodalität in zeitgenössischer Medienkunst. Bielefeld.
- Press, Alexander (2018): Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive. Bielefeld.
- Primisser, Alois: Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung. Wien 1819.
- Pritz, Alfred; Vykoukal, Elisabeth; Reboly, Katharina; Agdari-Moghadam, Nassim (Hg.) (2009): Das Messie-Syndrom. Phänomen, Diagnostik, Therapie und Kulturgeschichte des pathologischen Sammelns. Wien/New York.

- Quiccheberg, Samuel (1565): Quiccheberg, Samuel: Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitati singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quos dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturas, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admirande, cito, facile ac tuto comparari possit. auctore Samuele a Quiccheberg Belga. Monachium 1565.
- Radtke, Merle; Scepanski, Kristina; Wagner, Marianne (2021): Point of no/new Return, in: Kunsthalle Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälischer Kunstverein (Hg.): Nimmersatt? Gesellschaft ohne Wachstum denken. Ausst.-Kat. Kunsthalle Münster; LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster; Westfälischer Kunstverein, Münster. Berlin. 13–17.
- Ramachandran, Ayesha (2015): The Worldmakers. Global Imagining in early modern Europe. Chicago/London.
- Rauch, Margot (2006): Gesammelte Wunder. Die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Seipel, Wilfried (Hg.): Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Schloss Ambras, Innsbruck; Kunsthistorisches Museum Wien. Wien. 11–15.
- Rauch, Margot (2003): Monster und Mirakel. Wunderbares in der Kunstkammer von Schloss Ambras. Innsbruck.
- Rebentisch, Juliane (2017): Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung. Hamburg.
- Rebentisch, Juliane (2014): Ästhetik der Installation. Berlin.
- Reckwitz, Andreas (2008): Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie. Bielefeld.
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie*. Bd. 32. Nr. 4. 282–301.
- Rehberger, Rainer (2007): Messies – Sucht und Zwang. Psychodynamik und Behandlung bei Messie-Syndrom und Zwangsstörung. Stuttgart.
- Rehwagen, Ulrike (2015): Mark Dion im Grünen Gewölbe. Eine künstlerische Reflexion über die Wunderkammer und das Museum, in: *Dresdener Kunstblätter*. Bd. 2. Nr. 59. 110–119.
- Reiman, Norbert (2004): Grundfragen und Organisation des Archivwesens, in: Reiman, Norbert (Hg.): Praktische Archivkunde. Ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste. Münster. 19–45.
- Reutlinger, Christian (2020): Glokalisierung, in: *socialnet.de*. <https://www.socialnet.de/lexikon/Glokalisierung> (Zugriff: 15.07.2024).

- Rheinberger, Hans-Jörg (2015): Experimentalsysteme und epistemische Dinge, in: Gamm, Gerhard; Gehring, Petra; Hubig, Christoph; Kaminski, Andreas; Nordmann, Alfred (Hg.): *Ding und System*. Zürich. 71–80.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2003): Präparate – ›Bilder‹ ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse, in: Bredekamp, Horst; Werner, Gabriele (Hg.): *Oberflächen der Theorie*. Bd. 1,2: *Bildwelten des Wissens*. Berlin. 9–19.
- Richter, Andrea (2015): Ausstellungsbesprechung. Camille Henrot – The Pale Fox. König Galerie Berlin, in: *portalkunstgeschichte.de*. 28.09.2015. https://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/camille_henrot____the_pale_fox_-7071.html (Zugriff: 16.07.2024).
- Rieger, Monika (2009): Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler, in: Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin. 253–269.
- Ritter, Henning (2014): *Die Wiederkehr der Wunderkammer. Über Kunst und Künstler*. München.
- Robertson, Roland (1998): Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a.M. 192–220.
- Robertson, Roland (1995): Glocalization. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity, in: Featherstone, Mike; Lash, Scott; ders. (Hg.): *Global Modernities*. London. 25–44.
- Roedig, Andrea (2018): Bruno Latour: ›Das terrestrische Manifest‹. Die Menschheit hat den Boden unter den Füßen verloren, in: *Deutschlandfunk Kultur*. 26.07.2018. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bruno-latour-das-terrestrische-manifest-die-menschheit-hat-100.html> (Zugriff: 10.08.2024).
- Rohls, Jan (2021): *Kunst und Religion zwischen Mittelalter und Barock. Von Dante bis Bach*. Bd. 2. Boston/Berlin.
- Rosa, Hartmut (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin.
- Roth, Harriet (2000): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat ›Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi‹*. Lateinisch – Deutsch. Boston/Berlin.
- Rouse, Joseph (2007): Practice Theory, in: Turner, Stephen P.; Risjord, Mark W. (Hg.): *Handbook of the Philosophy of Science. Philosophy of Anthropology and Sociology*. Amsterdam/Boston. 639–681.
- Roßler, Gustav (2008): Kleine Galerie neuer Dingbegriffe. Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge, in: Kneer, Georg; Schroer, Markus; Schüttelpelz, Erhard (Hg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt a.M. 76–107.
- Ruhl, Carsten (2015): *Eingeweckte Häuser. Architektur zwischen White Cube und Fotografie*, in: ders.; Dähne, Chris (Hg.): *Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien*. Berlin. 14–27.

- Ruppel, Manfred; Maassen, Wolfgang (2016): *Sammel*. Leiden. Schaft. Das unscheinbare Glück des Sammlers. Schwalmtal.
- Rush, Dana (2013): *Vodun in Coastal Benin*. Unfinished, Open-ended, Global. Nashville.
- Rustler, Katharina (2022): Documenta-Kuratoren Ruangrupa. ›Viele Vorwürfe waren nicht gerecht‹, in: *Der Standard*. 12.10.2022. <https://www.derstandard.de/story/2000139885416/documenta-kurator-viele-vorwuerfe-waren-nicht-gerecht> (Zugriff: 15.05.2024).
- Rütsche, Claudia (1997): *Die Kunstkammer in der Zürcher Wasserkirche. Öffentliche Sammeltätigkeit einer gelehrten Bürgerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus museumsgeschichtlicher Sicht*. Bern.
- Sachs-Hombach, Klaus; Bateman, John; Curtis, Robin; Ochsner, Beate; Thies, Sebastian (2018): *Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung*, in: *MEDI-ENwissenschaft: Rezensionen/Reviews*. Bd. 35. 8–26.
- Samida, Stefanie (2014): *Semiophoren*, in: dies.; Eggert, Manfred K. H.; Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart. 249–252.
- Sandbichler, Veronika (2022): *Von lauter Corallen gemacht. Natur und Kunst in der Ambraser Kunst- und Wunderkammer*, in: Scholz, Peter; Weppelmann, Stefan (Hg.): *Special Objects. Werke jenseits von Norm und Kanon*. München. 126–137.
- Santos, Boaventura de Sousa; Nunes, João Arriscado; Meneses, Maria Paula (2007): *Introduction. Opening Up the Canon of Knowledge and Recognition of Difference*, in: Santos, Boaventura de Sousa (Hg.): *Another Knowledge is Possible. Beyond Northern Epistemologies*. London. xix–lxii.
- Savoy, Bénédicte (2018): *Die Provenienz der Kultur*. Berlin.
- Savoy, Bénédicte (2006): *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, in: dies. (Hg.): *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*. Mainz am Rhein. 9–23.
- Scepanski, Kristina (2015): *The Pale Fox*, in: Westfälischer Kunstverein (Hg.): *Ausstellungsbroschüre. Westfälischer Kunstverein. Camille Henrot, ›The Pale Fox‹* 21.02.–10.05.2015. Münster.
- Schade, Sigrid; Wenk, Silke (2011): *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld.
- Schade, Sigrid (2009): *Widersprüche – Mythen der abstrakten Moderne zwischen der ›Immaterialität‹ der Kunst und der ›Materialität‹ des Kunsthandwerks*, in: Baumhoff, Anja; Droste, Magdalena (Hg.): *Bauhaus Mythen. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*. Berlin. 146–167.
- Schade, Sigrid (2008): *Zu den ›unreinen‹ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch*, in: John, Jennifer; dies. (Hg.): *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld. 35–62.

- Schade, Sigrid (1992): Ästhetiken und Mythen der Moderne. Hegels Erbe in der Selbst-Begründung nicht-gegenständlicher Malerei. Eine diskurs- und medienanalytische Skizze, in: Bachmayer, Hans Matthäus; Kamper, Dietmar; Rötzer, Florian (Hg.): Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp. München. 191–211.
- Schäfer, Hilmar (Hg.) (2016): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld.
- Schäfer, Hilmar (2013): Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie. Weilerswist.
- Schankweiler, Kerstin (2012a): Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifisch und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo. Bielefeld.
- Schankweiler, Kerstin (2012b): Unknown Contexts. Visual Cultures and Art Histories of Benin, in: Zaya, Octavio (Hg.): Georges Adéagbo. The Mission and the Missions. Ausst.-Kat. MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Mailand. 64–77.
- Schapiro, Meyer (1994): Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kultur. Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München. 253–274.
- Schär, Kathrin (2021): Erdgeschichte(n) und Entwicklungsromane: Geologisches Wissen und Subjektkonstitution in der Poetologie der frühen Moderne. Goethes Wanderjahre und Stifters Nachsommer. Bielefeld.
- Schatzki, Theodore R. (2002): The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change. University Park.
- Schatzki, Theodore R. (2001): Introduction. Practice Theory, in: ders.; Knorr Cetina, Karin; Savigny, Eike von (Hg.): The Practice Turn in Contemporary Theory. London/New York. 1–14.
- Schatzki, Theodore R.; Knorr-Cetina, Karin D.; Savigny, Eike von (Hg.) (2001): The Practice Turn in Contemporary Theory. London/New York.
- Scheicher, Elisabeth (1982): Naturalie und Artefakt. Korallen in fürstlichen Kunstkammern des 16. Jahrhunderts, in: *Weltkunst*. Bd. 52. Nr. 182. 3447–3450.
- Schild, Erich (1983): Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions. Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert. Braunschweig.
- Schlosser, Julius von (1978): Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Braunschweig.
- Schloz, Thomas (2000): Die Geste des Sammelns. Eine Fundamentalspekulation. Umgriff, Anthropologie, Etymographie, Entlass. Stuttgart.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2005): Das kolonial Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Below, Irene; Bismarck, Beatrice von (Hg.): Globalisierung/ Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Marburg. 19–38.

- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2010): Re-Lokalisierung des Ateliers. Zur Produktionsästhetik und Rezeption der Installationen von Georges Adéagbo, in: Diers, Michael; Wagner, Monika (Hg.): *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*. Berlin. 151–173.
- Schmitt, Stefan (2020): Klimawandel. Bittere Pointe am Polarkreis, in: *ZEIT ONLINE*. 06.09.2020. <https://www.zeit.de/2020/37/klimawandel-globale-erwärmung-arktis-polarkreis-permafrost> (Zugriff: 23.02.2024).
- Schmitz, Thomas H. (2022): Manuelle Handlungspraktiken im Entwurf. Eine methodologische Deutung von Alexander Cozens' ›Blot-Methode‹ als suggestive Schnittstelle zum Vorbewussten, in: Lyngsø Christensen, Rikke; Drach, Ekkehard; Gasperoni, Lidia; Hallama, Doris; Hougaard, Anna; Liptau, Ralf (Hg.): *Artefakte des Entwerfens. Skizzieren, Zeichnen, Skripten, Modellieren*. Berlin. 24–49.
- Schnalke, Thomas; Atzl, Isabel (2012): Magenschluchten und Darmrosetten. Zur Bildwerdung und Wirkmacht pathologischer Präparate, in: Bredekamp, Horst; Bruhn, Matthias; Werner, Gabriele (Hg.): *Präparate*. Bd. 9,1: *Bildwelten des Wissens*. Berlin. 18–28.
- Schneemann, Peter J. (2015): Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst. Polemik oder Apotheose, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld. 63–86.
- Schneider, Pablo (2011): *Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns*. Berlin.
- Schock, Flemming; Bauer, Oswald; Koller, Ariane; *metaphorik.de* (Hg.) (2008): *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Ordnung und Repräsentation von Wissen*. Hannover.
- Scholze, Jana (2004): *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld 2004.
- Schönwiese, Volker; Mürner, Christian (2005): Das Bildnis eines behinderten Mannes. Kulturgeschichtliche Studie zu Behinderung und ihre Aktualität, in: *Psychologie & Gesellschaftskritik*. Bd. 1. Nr. 113. 95–125.
- Schramm, Helmar (2003): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne im ›Theatrum Europaeum‹*. Zum Wandel des performativen Raums im 17. Jahrhundert, in: ders.; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin. 10–34.
- Schrape, Wibke (2014): Performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes, in: *BUNRON. Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung*. Bd. 1. 12–50.
- Schröder, Gerald; Threuter, Christina (Hg.) (2017): *Wilde Dinge in Kunst und Design. Aspekte der Alterität seit 1800*. Bielefeld.

- Schroer, Markus (2016): Vermischen, Vermitteln, Vernetzen. Bruno Latours Soziologie der Gemenge und Gemische im Kontext, in: Kneer, Georg; ders.; Schüttpelz, Erhard (Hg.): Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen. Frankfurt a.M. 361–398.
- Schüchter, Nina-Marie (2024a): Zeitgenössische Wunderkammern als maritime Reflexionsräume, in: Bauernfeind, Robert; Tacke, Andreas; Wenzel, Michael (Hg.): Das Meer in der Kammer. Maritime Themen und Materialien in Kunstkammern der Frühen Neuzeit. Petersberg. 110–126.
- Schüchter, Nina-Marie (2024b): ›Vision(s) of healing‹. Die gläsernen Wunderkammern von Janet Laurence, in: Abend, Sandra, Körner, Hans (Hg.): Weltbilder. Kunst- und Wunderkammern. München. 117–136.
- Schüchter, Nina-Marie (2021a): Das Riff als Tatort des Ökozids. Die Inszenierung von (Meeres-)Tieren als prekäre Existenzen, in: *Tierstudien*. Bd. 20. 123–135.
- Schüchter, Nina-Marie (2021b): Vitrinen, in: Skrandies, Timo; Paust, Bettina (Hg.): Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart. 111–116.
- Schüchter, Nina-Marie (2021c): Lebendige Materie: Die keramischen Arbeiten von David Zink Yi, in: *KERAMOS*. Bd. 249/250. 149–162.
- Schultz-Möller, Regina (2014): Archiv, in: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln. 22–27.
- Schulz, David (2020): Die Natur der Geschichte. Die Entdeckung der geologischen Tiefenzeit und die Geschichtskonzeptionen zwischen Aufklärung und Moderne. Berlin/München/Boston.
- Schulze, Sabine; Reuther, Silke (2018): Raubkunst? Die Bronzen aus Benin im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hamburg.
- Schwarte, Ludger (2019): Zur Geltung bringen. Über expositorische Evidenz und die Normativität des Faktischen, in: Krüger, Klaus; Werner, Elke A.; Schalhorn, Andreas (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird. Bielefeld. 81–97.
- Schwenk, Bernhart (2017): Die Wirklichkeit der Bilder, in: Podeschwa, Isabel; ders.; Scotland, Joe; Wulffen, Amelie von (Hg.): Amelie von Wulffen. Bilder 1998–2016. Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne, München. London. 33–39.
- Scorzin, Pamela C. (Hg.) (2023): Mixed Realities. Neue Wirklichkeiten in der Kunst. *Kunstforum International*. Bd. 290.
- Searle, Adrian (2014): Camille Henrot's Art. Chaos, Emptiness and a battery-powered Snake. Review, in: *The Guardian*. 07.03.2014. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/07/camille-henrot-the-pale-fox-review-chisenhall-gallery> (Zugriff: 12.04.2024).
- Seidel, Martin (2005): Georges Adéagbo ... vor der Geschichte der Entdeckungen ... DC: Projektraum. Museum Ludwig. 30.10.2004–20.2.2005, in: *Kunstforum International*. Bd. 174. 314–315.

- Sharpless, Rebecca (2008): The History of Oral History, in: Charlton, Thomas L.; Myers, Lois E.; dies. (Hg.): Thinking About Oral History. Theories and Applications. Lanham. 7–30.
- Shotwell, Alexis (2016): Against Purity. Living Ethically in Compromised Times. Minneapolis/London.
- Siegel, Steffen (2006): Die ›gantz accurate‹ Kunstkammer. Visuelle Konstruktion und Normierung eines Repräsentationsraumes in der Frühen Neuzeit, in: Bredekamp, Horst; Schneider, Pablo (Hg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt. München. 157–182.
- Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen, in: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin. 41–64.
- Simondon, Gilbert (2012): Die Existenzweise technischer Objekte. Zürich.
- Skrandies, Timo; Dümmler, Romina (Hg.) (2023): Kunst im Anthropozän. Köln.
- Skrandies, Timo (2023): ›May the Force be with you‹. Dem Undarstellbaren Form geben: Kunst im Anthropozän, in: ders.; Dümmler, Romina (Hg.): Kunst im Anthropozän. Köln. 7–17.
- Skrandies, Timo (2010): In den Rahmen, aus dem Rahmen. Medienhistorische Bewegungen zwischen Interface und Immersion, in: Körner, Hans; Möseneder, Karl (Hg.): Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte. Berlin. 243–257.
- Skrandies, Timo (2006): Unterwegs in den Passagen-Konvoluten, in: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart. 274–284.
- Sloterdijk, Peter (2015): Wie groß ist ›groß‹? <https://petersloterdijk.net/2015/04/wie-gross-ist-gross/> (Zugriff: 03.03.2024).
- Sloterdijk, Peter (2006): Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung. Frankfurt a.M.
- Sommer, Manfred (2000): Sammeln. Ein philosophischer Versuch. Frankfurt a.M.
- Sonderegger, Ruth (2008): Praktische Theorien?, in: Bismarck, Beatrice von; Kaufmann, Therese; Wuggenig, Ulf (Hg.): Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik. Wien. 197–210.
- Sorkin, Michael (2022): Zweihundertfünfzig Dinge, die Architekt:innen wissen sollten. München.
- Spahn, Lea (2022): Biography Matters. Feministisch-phänomenologische Perspektiven auf Altern in Bewegung. Bielefeld.
- Spénlé, Virginie (2012): Die Entdeckung des Exotischen für die Kunst- und Wunderkammer, in: Laue, Georg (Hg.): Exotica. München. 30–57.
- Spénlé, Virginie (2011): Der Kabinettschrank und seine Bedeutung für die Kunst- und Wunderkammer des 17. Jahrhunderts, in: Hackenschmidt, Sebastian; Engelhorn, Klaus (Hg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kultur der Dinge. Bielefeld. 69–84.

- Spies, Christian (2010): Vor Augen Stellen. Vitrinen und Schaufenster bei Edgar DEGAS, Eugène ATGET, Damien HIRST und Louise LAWLER, in: Boehm, Gottfried; ders.; Egenhofer, Sebastian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. Paderborn/München. 261–288.
- Spöerhase, Carlos (2020): Skalierung. Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart, in: ders.; Siegel, Steffen; Wegmann, Nikolaus (Hg.): Ästhetik der Skalierung. Hamburg. 5–16.
- Stagl, Justin (1998): Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns, in: Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen. 37–54.
- Stähli, Adrian (1998): Sammlungen ohne Sammler. Sammlungen als Archive des kulturellen Gedächtnisses im antiken Rom, in: Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen. 55–86.
- Stamm, Rainer (2010): Karl Ernst Osthaus. Eine Sammlungsgeschichte der Moderne, in: Museum Folkwang (Hg.): ›Das schönste Museum der Welt‹. Museum Folkwang bis 1933. Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen. Göttingen. 155–168.
- Stamper, John W. (2016): London's Crystal Palace and Its Decorative Iron Construction, in: Dobraszczyk, Paul; Sealy, Peter (Hg.): Function and Fantasy. Iron Architecture in the Long Nineteenth Century. London. 25–48.
- Steckner, Cornelius (1997): Phantastische Belege oder Phantastische Lebensräume? Fabelwesen in frühneuzeitlichen Naturalienkabinetten und Museen, in: Schmutz, Hans-Konrad (Hg.): Phantastische Lebensräume. Phantome und Phantasmen in der neuzeitlichen Naturgeschichte. Marburg. 33–76.
- Steiner, Rochelle (2010): The Language of Objects, in: Ankele, Gudrun; Zyman, Daniela (Hg.): Los Carpinteros. Handwork. Constructing the World. Köln. 287–294.
- Stengers, Isabelle (2011): Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts. Cambridge, MA/London.
- Sternfeld, Nora (2009): Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Kazeem, Belinda; Martinz-Turek, Charlotte; dies. (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien. 61–76.
- Steyerl, Hito (2005): White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs, in: Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grade; Piesche, Peggy; Arndt, Susan (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster. 135–143.
- Stierli, Martino; Weddigen, Tristan (o. J.): Beschreibung des Teilprojekts des NCCR Mediality ›The Art of the Display‹ am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. <https://www.khist.uzh.ch/de/chairs/neuzeit/res/finproj/display.html> (Zugriff: 01.06.2024).
- Stoelting, Christina (2000): Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk. Weimar.

- Stoichiță, Victor I. (1998): Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München.
- Stört, Diana (2020): Goethes Sammlungsschränke. Wissensbehältnisse nach Maß. Dresden.
- Strenger, Sebastian C. (2019): Plötzlich solo. Wie reagiert der Markt auf die Trennung des Künstlerkollektivs Los Carpinteros?, in: *Weltkunst*. 03.07.2019. <https://www.weltkunst.de/kunsthandel/2019/07/ploetzlich-solo> (Zugriff: 01.07.2024).
- Ströbel, Katrin (2013): Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst. Bielefeld.
- Szeemann, Harald (2005): Ausstellungen machen, in: Heesen, Anke te; Lutz, Petra (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln/Weimar/Wien. 25–37.
- Szeemann, Harald (1985): Individuelle Mythologien. Berlin.
- Thamer, Hans-Ulrich (2015): Kunst sammeln. Eine Geschichte von Leidenschaft und Macht. Darmstadt.
- Theewen, Gerhard (1994): Obsession. Collection. Gespräche und Texte über das Sammeln. Köln.
- Thiemeyer, Thomas (2015): Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung, in: Stieglitz, Leo von; Brune, Thomas (Hg.): Hin und her. Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Bielefeld. 41–53.
- Thode-Arora, Hilke (2014): Ferne Welten ganz nah. Völkerschauen auf Weltausstellungen und der Blick auf das Fremde, in: Prügel, Roland (Hg.): Geburt der Maskenkultur. Nürnberg. 20–27.
- Thomas, Katie Lloyd; Amhoff, Tilo; Beech, Nick (Hg.) (2016): Industries of Architecture. London.
- Till, Jeremy (2009): Architecture Depends. Cambridge, MA.
- Timm, Tobias (2009): Humboldt Forum. Bye-bye, Abendland, in: *ZEIT ONLINE*. 02.07.2009. <https://www.zeit.de/2009/28/Humboldt-Forum> (Zugriff: 17.07.2024).
- Tittel, Claudia (Hg.) (2017): Migration der Dinge. Kulturtransfer und Wissenszirkulation in Zeitaltern der Globalisierung. Weimar.
- Tompson, Michael (2021): Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Bielefeld.
- Traber, Christine (1995): In Perfect Harmony? Entgrenzungen in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, in: Mendgen, Eva; Becker, Edwin (Hg.): In Perfect Harmony. Bild + Rahmen 1850–1920. Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam; Kunstforum Wien. Amsterdam. 221–250.
- Trần, Quynh (2022): documenta fifteen. Unterwegs nach Süden, in: *ZEIT ONLINE*. 25.09.2022. <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-09/documenta-fifteen-antisemitismus-debatte-postkoloniale-theorie/komplettansicht> (Zugriff: 15.07.2024).

- Trentmann, Frank (2020): Die Macht der Dinge, in: Berk, Anne; Emslander, Fritz (Hg.): Liebes Ding – Object Love. Ausst.-Kat. Museum Morsbroich, Leverkusen. Wien. 20–25.
- Trentmann, Frank (2017): Herrschaft der Dinge. Die Geschichte des Konsums vom 15. Jahrhundert bis heute. München.
- Troelenberg, Eva-Maria; Schankweiler, Kerstin; Messner, Anna Sophia (2021): On the ›Objectscape‹ of Transculturality. An Introduction, in: dies. (Hg.): Reading Objects in the Contact Zone. Heidelberg. 1–15.
- Tronto, Joan C. (2020): Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care. London.
- Trümpler, Charlotte; Blume, Judith; Hierholzer, Vera; Regazzoni, Lisa (Hg.) (2014): ›Ich sehe wunderbare Dinge‹. 100 Jahre Sammlungen der Goethe-Universität. Ausst.-Kat. Museum Giersch, Frankfurt a.M. Ostfildern.
- Trus, Armin (2019): Die ›Reinigung des Volkskörpers‹. Eugenik und ›Euthanasie‹ im Nationalsozialismus. Eine Einführung mit Materialien. Berlin.
- Tschetschik-Hammerl, Ksenija (2019): Eingesagt. Eine Spitzmaus besucht die Wiener Kunstammer, in: *Kunstchronik*. Bd. 72. Nr. 11. 559–566.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2018): Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus. Berlin.
- Tzeng, Shai-Shu (2010): ›Frames of References‹ versus ›Border-lines‹. Rahmen-Diskurse zur Beuys-Vitrine, in: Körner, Hans; Möseneder, Karl (Hg.): Rahmen. zwischen Innen und Außen. Berlin. 227–242.
- Ullrich, Jessica; Weich, Kerstin (2018): Editorial, in: *Tierstudien*. Bd. 14. 7–17.
- Ullrich, Jessica (2016): Tiere und Bildende Kunst, in: Borgards, Roland (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart. 195–215.
- Ullrich, Wolfgang (2022): Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin.
- Ullrich, Wolfgang (2009): Hubert Burda. Mediale Wunderkammern. Paderborn.
- Ull, Melanie (2017): Afrikanische Kunst in Europa. Kulturelle Aneignung und musealer Umgang am Beispiel der höfischen Kunst aus Benin, in: Allerstorfer, Julia; Leisch-Kiesl, Monika (Hg.): ›Global Art History‹. Transkulturelle Verortung von Kunst und Kunstwissenschaft. Bielefeld. 217–238.
- Unterberger, Gerald (2019): Die Schöpfungsmythen der Dogon. Schöpfung und Urzeit im Lichte geschlechterantagonistischer Spannung und göttlicher Perfektion des Zweigeschlechts, in: Hernández, Roberto A. Díaz; Flossmann-Schütze, Mélanie C.; Hoffmann, Friedhelm (Hg.): Antike Kosmogonien. Vaterstetten. 137–153.
- Utsch, Michael (2018): Jehovas Zeugen. Eine umstrittene Religionsgemeinschaft. Berlin.
- Valter, Claudia (1995): Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland. Aachen.

- Vamvouklis, Nicolas (2022): Camille Henrot in Conversation with Nicolas Vamvouklis, in: *Fondazione Imago Mundi*. August 2022. <https://fondazioneimagomundi.org/en/webdoc/camille-henrot-interview/> (Zugriff: 16.05.2024).
- Vance, Rachel (2015): Five must see exhibitions during Berlin Art Week, in: *Ocula Magazine*. 17.09.2015. <https://ocula.com/magazine/features/five-must-see-exhibitions-during-berlin-art-week/> (Zugriff: 16.02.2024).
- Veblen, Thorsten (1970): *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. London.
- Veltrup, Anne (2012): Kunstkammerschränke als Spiegel der fürstlichen Ordnung, in: Syndram, Dirk (Hg.): *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung*. Dresden. 222–235.
- Vennen, Mareike (2018): *Das Aquarium. Praktiken, Techniken und Medien der Wissensproduktion (1840–1910)*. Göttingen.
- Verbeek, Peter-Paul (2005): *What Things do. Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. University Park, PA.
- Volbehr, Theodor (1909): Das ›Theatrum Quicchebergicum‹. Ein Museumstraum der Renaissance, in: Koetschau, Karl (Hg.): *Museumskunde*. Bd. V. Berlin. 201–208.
- Volkers, Imke (2013): *Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks*. Berlin.
- Vonseelen, Tanja (2012): *Von Erdbeeren und Wolkenkratzern. Coporate Architecture. Begründung, Geschichte und Ausprägung einer architektonischen Imagestrategie*. Oberhausen.
- Voss, Julia (2015): *Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube*. Berlin.
- Voss, Martin; Peuker, Birgit (Hg.) (2006): *Verschwindet die Natur? Die Akteur-Netzwerk-Theorie in der umweltsoziologischen Diskussion*. Bielefeld.
- Wagner, Daniela; Conrad, Fridericke (2018): Visuelle Dispositionen. Zu Rahmen und frames in Kunst und Kunstgeschichte, in: dies. (Hg.): *Rahmen und Frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne*. Berlin/Boston. 1–6.
- Wagner, Monika (Hg.) (2010): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München.
- Wagner, Monika (2002): *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München.
- Wagner, Sarah (2023): *Die Kunst- und Wunderkammer im Museum. Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute*. Berlin.
- Wagner, Sarah (2021): Das Prinzip Kunstkammer. Ein historisches Modell in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis, in: Sauer, Christine (Hg.): *Wunderkammer im Wissensraum. Die Memorabilien der Stadtbibliothek Nürnberg im Kontext städtischer Sammlungskulturen*. Wiesbaden. 127–144.
- Waldenfels, Bernhard (1994): Response und Responsivität in der Psychologie, in: *Journal für Psychologie*. Bd. 2. Nr. 2. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-20573> (Zugriff: 05.07.2024). 71–80.
- Waldenfels, Bernhard (1991): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M.

- Wall, Tobias (2006): Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld.
- Wappenschmidt, Heinz-Toni (2010): Die Aktualität der Kunstkammer, in: *Kunstchronik*. Bd. Nr. 63. Nr. 9/10. 468–472.
- Weber, Andreas (2013): Enlivenment. Towards a fundamental shift in the concepts of nature, culture and politics. Berlin.
- Weber, Dirk (2016): Fabeltiere und Wundermedizin. Aspekte frühneuzeitlicher Naturgeschichte im Spiegel der Dresdner Kunstkammer, in: *Dresdner Kunstblätter*. Bd. 60. Nr. 1. 42–51.
- Weickmann, Christoph (1659): Exoticophylacium Weickmannianum oder Verzeichnis unterschiedlicher Thier/Vögel/Fisch/Meergewächs/Ertz- und Bergarten/Edeln und anderen Stain/außländischem Holz und Früchten/fremden und seltsamen Kleidern und Gewöhr/Optischen/Kunst- und Curiosen Sachen/Mahlereyen/Muschel und Schneckenwerck/Heydnischen/und andern Müntzen/etc. Ulm. https://opendata2.uni-halle.de/explore?bitstream_id=6305fd2b-8adc-4e5c-8708-ee72a9233778&handle=1516514412012/25062&provider=iiif-ima ge (Zugriff: 20.03.2024).
- Wei-Haas, Maya (2020): Prähistorische Jägerinnen widerlegen alte Geschlechterrollen, in: *National Geographic*. 12.11.2020. <https://www.nationalgeographic.de/geschichte-und-kultur/2020/11/praehistorische-jaegerinnen-widerlegen-alte-geschlechterrollen> (Zugriff: 15.08.2024).
- Weiler, Hans N. (2002): Wissen und Macht in einer Welt der Konflikte. Zur Politik der Wissensproduktion, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Gut zu Wissen. Links zur Wissensgesellschaft. Münster. 238–263.
- Weiss, Judith Elisabeth (2022): Schau der Kollektive. Entspannt euch! Die documenta fifteen ist ein Brennglas für kollektive Erinnerungen, in: *Kunstforum International*. Bd. 283. 66–77.
- Welchman, John C. (Hg.) (2016): Sculpture and the vitrine. London/New York.
- Weltzien, Friedrich (2016): »Material Agency« und die Lebendigkeit der Dinge, in: Weltzien, Friedrich; Scholz, Martin (Hg.): Die Sprachen des Materials. Narrative – Theorien – Strategien. Berlin. 229–242.
- Werner, Elke Anna (2019): Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung, in: Krüger, Klaus; dies.; Schalhorn, Andreas (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird. Bielefeld. 9–41.
- Werner, Florian (2011): Dunkle Materie. Die Geschichte der Scheiße. München.
- Wernli, Martina (2017): Nabokovs Schmetterlinge und Benjamins Bibliothek. Sammeln als (un-)zeitgemäße Passion, in: dies. (Hg.): Sammeln. Eine (un-)zeitgemäße Passion. Würzburg. 7–26.
- Wertheimer, Jürgen (2022): Mischwesen. Tiere, Menschen, Emotionen. Berlin.

- Whitehead, Alfred North (1985): *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. New York.
- Whitehead, Alfred North (1967): *Science and the Modern World*. New York.
- Wichmann, Marie-Helene (2018): To behave/To be hive. Multispecies-Begegnungen im Bienenstock, in: *Tierstudien*. Bd. 13. 70–84.
- Wieser, Matthias (2012): Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie. Bielefeld.
- Wiesner, Heike (2002): *Die Inszenierung der Geschlechter in den Naturwissenschaften. Wissenschafts- und Genderforschung im Dialog*. Frankfurt a.M.
- Wilde, Denise (2015): *Dinge sammeln. Annäherungen an eine Kulturtechnik*. Bielefeld.
- Williams, Tod; Tsien, Billie (2013): *Wunderkammer*. New Haven, Conn.
- Wirth, Sven; Laue, Anett; Kurth, Markus; Dornenzweig, Katharina; Bossert, Leonie; Balgar, Karten (Hg.) (2015): *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Bielefeld.
- Wittmann, Matthias (2021): *Die Gesellschaft des Tentakels*. Berlin.
- Wolter, Stefanie (2005): *Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*. Frankfurt a.M.
- Wong, Emily (2019): Review. Janet Laurence. *After Nature*, in: *Landscape Architecture Australia*. Vol. 163. 74–77.
- Wuggenig, Ulf; Prinz, Sophia (2009): Kunst und Praxistheorie, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*. <https://www.linksnet.de/artikel/24919> (Zugriff: 26.06.2024).
- Wulffen, Thomas (2001): Der gerissene Faden. Von der Wunderkammer zum Hypertext. Nichtlineare Techniken der Kunst, in: *Kunstforum International*. Bd. 155. 48–63.
- Wyss, Beat (2015): Kritische Szenografie. Das postmuseale Zeitalter, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld. 23–40.
- Wyss, Beat (2014): Sammeln. Ordnungsmacht des Wissens, in: Parzinger, Hermann; Aue, Stefan; Stock, Günter (Hg.): *ArteFakte. Wissen ist Kunst. Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*. Bielefeld. 401–411.
- Yusoff, Kathryn (2018): *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis.
- Zembylas, Tasos; Dürr, Claudia (2009): *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*. Wien.
- Zhong, Raymond (2024): Are We in the ›Anthropocene‹, the Human Age? Nope, Scientists Say, in: *The New York Times*. 05.03.2024. https://www.nytimes.com/2024/03/05/climate/anthropocene-epoch-vote-rejected.html?unlocked_article_code=1.aUo.b2Ag.EdNlTI4oneVq&smid=url-share (Zugriff: 09.06.2024).

- Zickgraf, Peer (2012): Völkerschau und Totentanz. Deutsches (Körper-)Weltentheater zwischen 1905 und heute. Marburg.
- Zimmerer, Jürgen (2015): Humboldt Forum. Das koloniale Vergessen, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*. Bd. 7. 13–16.
- Zimmerer, Jürgen (Hg.) (2013): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte. Frankfurt a.M.
- Zybok, Oliver (Hg.) (2015): Die Beiläufigkeit der Dinge. Bielefeld.

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen 1 und 2:	Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle, aktueller Blick in die Kammer. © Franckesche Stiftungen. Foto: Klaus Göltz 28
Abbildung 3:	Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle, Blick in die Kammer 1910. © Franckesche Stiftungen 29
Abbildung 4:	Die Atelierwohnung von André Breton in Paris, fotografiert von Jacques Faujour. © bpk/CNAC-MNAM/Jacques Faujour/VG Bild-Kunst, Bonn 33
Abbildung 5:	Frontispiz von Ole Worms »Museum Wormianum«, 1655. Kupferstich von G. Wingendorp. © The Trustees of the British Museum 34
Abbildung 6:	Song Dong und Zhao Xiangyuan, »Waste Not – wu jin qi yong«, 2005, fortlaufend. Installationsansicht: Kunsthalle Düsseldorf. Courtesy Song Dong und Tokyo Gallery + BTAP. Foto: Katja Illner 68
Abbildung 7:	Candida Höfer, »Sächsisches Staatsarchiv Dresden I 1999«, 1999. © Candida Höfer, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2025 80
Abbildung 8:	»Schüttelkasten«, 2. Hälfte 16. Jahrhundert. Holz, Pappe, Ton, bemalt, Bleigewichte mit Draht, Moos, Mohn, Schneckenhäuser, 12,5 x 23,8 x 17,4 cm, Kunst- und Wunderkammer Schloss Ambras. Inventarnummer: 5432. © KHM-Museumsverband 91
Abbildung 9:	Foto vom 24. Februar 2014, in Togbin bei Cotonou. Georges Adéagbo bei der Arbeit für die Ausstellung »Les artistes et l'écriture!«, die im Mai 2014 in der Galerie Barbara Wien stattfand. Courtesy der Künstler und Galerie Barbara Wien, Berlin. Foto: Galerie Barbara Wien 99

Abbildungen 10 und 11:	Georges Adéagbo «L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!», 2002. Installationsansicht: documenta11, Kassel. © Georges Adéagbo und VG Bild-Kunst. Foto: Stephan Köhler 100
Abbildung 12:	Georges Adéagbo, «L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration ...! – Le théâtre du monde ...!». Holz, Papier, Stoff und andere Materialien, Installationsmaße variabel. Museum Ludwig, Köln. Inventarnummer: ML/SK 5146. © Historisches Archiv der Stadt Köln mit Rheinischem Bildarchiv, Mennicken, Marion, rba_d040677_01, https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05093074 © VG Bild-Kunst, Bonn 101
Abbildung 13:	Tod Williams und Billie Tsien, »Wunderkammer«, 2012. 13. Architekturbieniale in Venedig, Casa Scaffali im Giardino delle Vergini. © Michael Moran 119
Abbildung 14:	Tod Williams und Billie Tsien, »Wunderkammer«, 2012. 13. Architekturbieniale in Venedig, Casa Scaffali im Giardino delle Vergini. © Michael Moran 121
Abbildungen 15 und 16:	Tod Williams und Billie Tsien, »Wunderkammer«, 2012. Kiste von Mack Scogin & Merrill Elam. 13. Architekturbieniale in Venedig, Casa Scaffali im Giardino delle Vergini. © Michael Moran 123
Abbildung 17:	Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Frank Sperling 171
Abbildungen 18, 19 und 20:	Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Patrick Armstrong 172
Abbildungen 21 und 22:	Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Patrick Armstrong 173
Abbildungen 23 und 24:	Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Frank Sperling 174

Abbildung 25:	Installationsansicht der Ausstellung »Amelie von Wulffen« in den Räumen des KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020. Courtesy die Künstlerin und Trautwein Herleth, Berlin. Foto: Patrick Armstrong 178
Abbildung 26:	Camille Henrot, »The Pale Fox«, 2014–2015. Installationsansicht: Westfälischer Kunstverein, Münster. © ADAGP Camille Henrot. Foto: Thorsten Arendt. Courtesy kamel mennour, Paris und Johann König, Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn 188
Abbildungen 27 und 28:	Camille Henrot, »The Pale Fox«, 2014–2015. Installationsansicht: Westfälischer Kunstverein, Münster. © ADAGP Camille Henrot. Foto: Thorsten Arendt. Courtesy kamel mennour, Paris und Johann König, Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn 189
Abbildung 29:	Camille Henrot, »The Pale Fox«, 2014–2015. Installationsansicht: Westfälischer Kunstverein, Münster. © ADAGP Camille Henrot. Foto: Thorsten Arendt. Courtesy kamel mennour, Paris und Johann König, Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn 191
Abbildung 30:	Joseph Arnold, »Kunstkammer der Regensburger Großeisenhändler- und Gewerkenfamilie Dimpfel«, 1668. Deckfarbe mit Goldhörung auf Pergament. 14,9 x 19,1 cm. Museum Ulm. Inventarnummer: 1952.2611. © Museum Ulm. Foto: Museum Ulm..... 230
Abbildung 31:	Anton Mozart, »Übergabe des Pommerschen Kunstschranks«, um 1616/15. Öl auf Holz. © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Foto: Karen Bartsch 232
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..... 238
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 241

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 243
Abbildungen 36 und 37:	Janet Laurence, »Deep Breathing – Resuscitation for the Reef«, 2016. Installationsansicht: Australian Museum, Sydney. Image courtesy the artist 248
Abbildung 38:	Los Carpinteros, »Helm/Helmet/Yelmo«, 2014. Installationsansicht: Museum Folkwang. © Los Carpinteros. Foto: Jens Nober 255
Abbildung 39:	Museum Folkwang, Blick in den ersten Saal mit Werken von Aristide Maillol, Otto Mueller, Emil Nolde, Giorgio de Chirico und Artefakten außereuropäischer Kunst, um 1930. Foto: Albert Renger-Patzsch. © VG Bild-Kunst, Bonn 262
Abbildung 40:	Frontispiz von Ole Worms »Museum Wormianum«, 1655. Kupferstich von G. Wingendorp. © The Trustees of the British Museum 268
Abbildungen 41 und 42:	Los Carpinteros, »Helm/Helmet/Yelmo«, 2014. Installationsansicht: Museum Folkwang. © Los Carpinteros. Foto: Jens Nober 271
Abbildung 43:	Yaron Steinberg, »The Brain City Project«, 2011. © Yaron Steinberg. Foto: Jannik Hammes 272

Dank

Das vorliegende Buch basiert auf meiner 2023 an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereichten Dissertation. Für die Fertigstellung dieser danke ich von Herzen: Timo Skrandies und Jürgen Wiener für Bestärkung, Begutachtung, Ratschläge, Zeit, Umsicht, Anregungen, offene Ohren, Diskussionen, Herzlichkeit und Humor. Andrea von Hülsen-Esch und Melanie Fritsch für Interesse, Impulse und ihr Fungieren als Prüferinnen. Den Teilnehmer:innen des Forschungskolloquiums von Timo Skrandies für Kritik, Austausch und Kollegialität. Christiane Böhm, Svetlana Chernyshova, Philipp Cirkel, Pamela Geldmacher, Viktoria Lea Heinrich, Jonas Keck, Arne Leopold, Carla-Maria Maaß, Nora Memmert, Jasmina Nöllen, Julia Reich, Ines Röckl und Katharina Weisheit für Lektüre, Bekräftigung, Kritik, Freundschaft, Hilfestellung und Hinweise. Jasmina Nöllen zudem für Korrektur, Sorgfalt und Zusammenarbeit. Kanade Hamawaki, Jessica Heberlein, Frederike Heimbach, Anabel Nölker, Lea Schafroth, Anna Rosin und Justine Maxi Igelbrink für Freundschaft, Mitfiebern und Ablenkung. Alicia Holthausen, Melanie Lange, Hannah Steinmetz, Lara Jade Schumacher und Mara Vieten für Gespräche, Daumen drücken und Zugewandtheit. Meinen Eltern und meiner Schwester für Verständnis, Unterstützung und Rückhalt. Jan Karl Focke für Liebe, Vertrauen und Dasein.

Für das Zurverfügungstellen des Abbildungsmaterials danke ich den jeweiligen Künstler:innen, Fotograf:innen, Galerien, Kunstvereinen und Museen. Der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf e.V. (GFFU), der Universitäts- und Landesbibliothek, dem Zentralen Gleichstellungsbüro sowie dem Kreis der Freunde des Instituts für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf e.V. gilt mein großer Dank für die großzügige monetäre Unterstützung. Ebenso dem Institut für Kunstgeschichte und der Philosophischen Fakultät für die beruflichen und forschenden Möglichkeiten.

