

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 Sammelparameeter 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 *wunderkammers* mit konstituiert, wird in diesem Kapitel als Terrestrisch-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-

gütät auseinander setzen 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 ungesehenen 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. Dörrenbächer/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 Kulturgegeschichte 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 Weltkulturengeschichte 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 Mutenthaler/Wonisch 2006.

6 Vgl. Homepage des Umweltbundesamts: <https://www.umweltbundesamt.de/themen/wirtschaft-konsum/konsum-umwelt-zentrale-handlungsfelder#bedarfssfelder> (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 Collector*

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 wichtigeren 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 destabilisierte 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 Adéagbo sowie *Wunderkammer* von Williams und Tsien ist es daher wichtig, die sich in ihnen ablegenden 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 Sammeltätigkeit 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 Sammelkontakte 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 unbegrenzten 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 Massenkonsumgesellschaft 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 tiefverankert ist, zeigen etwa die Arbeiten der im Gropius Bau in Berlin zu sehenden Ausstellung *YOY! 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 Sénaüs (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 Trauma- ta 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 »Vocing 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 Ansätzen.

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; Schrappe 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 Kontrollsysteinhärent 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 Tsien 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, hegemone 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 *Glokalität*²³ 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 Raumgitter 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 *Glokalen* 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 ›Glokalisierung‹ 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 Kolonial-

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 befindet. 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 Einheit 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 Sammelingstitution der Moderne wird in diesem Kontext herausgestellt und in heuristischer Weise von vormodernen Sammelpрактиken 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 Rekurrieren auf Sammelpfaktiken 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. *archīum*) 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, Bührer/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 auseinandersetzen. 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/Obrist/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 enthielt 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 deckenhöhe Regalreihen gegliedert, die wiederum durch waagerechte Regalbretter strukturiert sind. Auf diesen finden sich vergilbte Bücher und Dokumentenkladden fein säuberlich aufeinandergestapelt 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 Verwahrungs« (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 »durchlöchertes 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/museumsaufgabe/n> (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 möglichster 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 Sammelogiken 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 einzuhüllen. 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 Wissensaushalt 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 Delegierung 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 Exzentrizität bedeutet etymologisch außerhalb des Zentrums, sich an der Peripherie befindend. Zum Zusammenhang von Exzentrizität 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 Papierregistrierturen, 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 »kultertechnischen 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 archivische 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, negligieren 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 Bührer 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]« (Bührer/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 Aus-einandersetzungen, 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 widersetzen sich oftmals einer klaren Einordnung in eine gattungsspezifische Kategorisierung. Diese bilde te sich erst im Zuge der Aufklärung heraus: »Alle Kriterien konvergierten in dem Bestreben, das Exzessionelle, 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 Anhaltpunkt 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 Hofs 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 Sammlungsstücke 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 Naturelementen 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 geschnitten 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 außergewöhnlich beliebt, denn die Grenzverschiebung rief ein besonders intensives Staunen 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.

Hälften 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 Ursprungsnarratifs 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 »schenen sachen von corallen, zinken und figuren«.« (Grasskamp 2013: 21). Die Korallen sind über die paradigmatische »Verbindung von Natur und Kunst« nicht nur als »Kunstammerstücke *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 *artificalia* und *scientifica*, etwa Kristallgefäße, Behälter aus Halbedelsteinen, Gold- und Silberschmiedearbeiten, Musikinstrumente mit kostbaren Verzierungen, Brettspiele, Kunstuhr, 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 Geweih, 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, eigenständlich 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 Körperperformen, 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 Stauen 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 Magenstein, 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-spezifik 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 kunstimmmanenter 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_d040677_01, http://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 reichertete 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 Beobachtung 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 Herkunftsland von Adéagbo lässt sich hier insbesondere auf die synkretistische 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 frühneuzeitliche 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 frühneuzeitlichen 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 Motivik) 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 frühneuzeitlicher 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 Konexion 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/Hornák 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*, auseinandersetzte. 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, Gemäldekopien 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 Erde-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, Einzelobjekte 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 mitbestimmten:

»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 Machtreihen 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 aufsereuropäischer Dinge in Wunderkammern eine Diskrepanz zwischen der verallgemeinerten Ungenauigkeit geografischer und kultureller Attribute, die aufsereuropäische 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 Vokabularen 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/Hornák 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 Hornák 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 Motiviken 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.

Lexplorateur 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 zu trifft, 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 Ortsreferentialität wird jedoch immer wieder auch durch Dinge unterlaufen, die sich nicht dem jeweiligen Ausstellungsort oder seiner Heimat als Herkunftsor zuordnen lassen, was sich mit Latours Einschätzung zusammenbringen lässt, dass es im Anthropozän weder das genuin Lokale noch das genuin Globale geben kann. Wodurch 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 Hinweispfeilen (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 Rekurrenzen auf frühneuzeitliche Wunderkammern und die Auseinandersetzung mit ihrer historischen Inszenierungstradition, aufsereuropäische 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 aufsereuropäischen 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* diente 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 Tsien³⁵, 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. Architekturbiennale. 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 Tsien's *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 Tsien's Arbeit zu konturieren. Dafür ist sowohl die Betrachtung der Ausstellungssituation als auch der dazugehörige Ausstellungs- katalog 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 | Partnern: <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. Architekturbiennale in Venedig, Casa Scaffali im Giardino delle Vergini. © Michael Moran



In Williams' und Tsien's *Wunderkammer* kommen Dinge divergierender Herkünfte, 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 Architekturbiennale 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, Claudio

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 Claudio 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 Scaffali im Giardino 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 ephemerisches 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 Herkünfte, kulturelle Kontexte, Materialien, Disziplinen, Wertigkeiten, Bedeutungen, Formsprachen und Zeiten – denen wir auch in den bestückten Holzkisten in Williams' und Tsiens *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 Tsien's *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 Wernli Auf-fassung 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 Tsien's spezifisches Auswählen von Personen und das Weitergeben des Samm-lungsakts an weitere Akteur:innen durch die Bitte, Dinge in den bereitgestellten Kisten zu versammeln, verändert das Sammeln insofern, dass es sich von einer rein indi-viduellen 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 jewei-ligen Person, die sie bestückt hat, und ihre spezifische Beziehung zu dieser Person miteinander in Verbindung. Somit verweisen die Dinge in den Kisten auf die Projek-te der Personen und die jeweiligen individuellen Arbeits- und Kreativprozesse. Die-se Konnektion 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 Kom-plexität mit sich, was zu einem Moment der Überforderung durch die vielgestal-tige Materialfülle führt. Zunächst sind keine Analogien oder Ähnlichkeiten zwischen den Dingen auszumachen, nur die grauen Kisten schaffen eine rahmende Konstan-te. Diese komponierte Komplexität im Raum scheint äquivalent zur Gegenwart: Die Arbeitsprozesse der Architekt:innen und Künstler:innen sind individuell und viel-gestaltig, ebenso wie die Dinge, die sie inspirieren, beeinflussen, affizieren und an

97 Martina Wernli unterscheidet darüber hinaus drei verschiedene Sammelintentionen: »Ge-sammelt 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 Aus-sage zeigt: »Sammeln wird zwar meist individuell betrieben, ist aber gleichwohl als kollekti-ves 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 Pferdezahn, 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 Confiserie, 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 ausgeletert 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 Sammelogik 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 multipel, 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 Tsien's *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 Tsien's 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 Tsien's *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 Tsien's 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 hylemorpischen 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 (hylemorpisches 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 aufoktroyiert 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 ›Interaktion‹, 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 Lorbeerholzstücke, 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 intention.« (Cabofwonder 2014: o. S.)

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-Agierens.

2.3.3 Terrestrisch-Werden in Williams' und Tsien's 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 Tsien's *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 Tsien's *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 Tsien's *Wunderkammer* sind, weichen somit von tradierten, teilweise idealisierten und klischehaften 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.