

Realzeitsystem *Les Immatériaux*

Notizen zur Aktualität der Kunst- und Wunderkammer im Zeitalter des Digitalen

Kai-Uwe Hemken

Abstract In zeitlichen Abständen scheinen sich digitale Revolutionen zu ereignen, wenn man das 20. und 21. Jahrhundert betrachtet. Eine solcherlei zyklische Wiederkehr einer im weitesten Sinne kollektiven Technisierung ist nicht das Ergebnis einer scheinbar autonomen Entwicklung, sondern schlichtweg hausgemacht. Diese Unterscheidung besitzt insofern Relevanz, als mit der heutzutage als „Digitalisierung“ bezeichneten Bewegung eine Zwangsläufigkeit und Unausweichlichkeit verbunden wird. Diese mutmaßlichen Eigenschaften berühren verschiedene kulturelle wie soziale Felder, bei denen es um „Wissen“ oder „Partizipation“ geht. Der vorliegende Beitrag widmet sich diesen Sinndimensionen unter Berücksichtigung von langen Traditionslinien, wohl wissend, dass neuzeitliche Wunderkammern nur bedingt mit Ausstellungen des späten 20. Jahrhunderts vergleichbar sind.

Keywords Digitalisierung, Wissenskultur, Ausstellung, Wunderkammer

Zur Geschichte „neuer Medien“ in der Kunst „Digitalisierung“, „Neue Medien“ oder „Virtualität“ sind jene Stichworte, die derzeit in der Öffentlichkeit kursieren und verheißungsvoll einen omnipotenten Aufbruch verkünden. Bei allem Innovationsdrang schleicht sich doch zumindest der Anfangsverdacht ein, dass es sich hierbei doch wieder um eine Episode aus der langen Geschichte der Technisierung im 20. und 21. Jahrhundert handelt. Denn mit Blick auf die vergangenen Jahrzehnte muss festgestellt werden, dass sich ein derartiger kollektiver Pioniergeist bezüglich einer Technikkultur in regelmäßigen Abständen formiert hat.¹ Abhängig von Technisierungsschüben im gesellschaftlichen Leben, die politisch, ökonomisch und kulturell begründet sind, werden derlei Innovationen zudem von Diskursen und Rhetoriken begleitet, die eine Allgemeinverbindlichkeit für sich in Anspruch nehmen. In den 1920er Jahren war von der Neurasthenie die Rede, da man sich angesichts der massiven Beschleunigung des Alltags – herbeigeführt

von neuen technischen Erfindungen, die Eingang ins Alltagsleben gefunden hatten – vollkommen überfordert fühlte. Künstler wie die italienischen Futuristen und späterhin Ernst Ludwig Kirchner entwickelten auf dieser Basis eine neue Formensprache und verfassten Manifeste, die die Technik glorifizierten. Kulturtheoretiker wie Siegfried Giedion beobachteten beinahe zeitgleich eine „Herrschaft der Mechanisierung“, die sich als eine autonome Parallelentwicklung zeige und sich bis dato erfolgreich dem menschlichen Steuerungswillen entzogen hätte. In den 1960er Jahren waren die Massenmedien eines der großen Themen, hatte doch diese Sparte einer neuen Alltagskultur das öffentliche Leben grundlegend verändert. So wählte der Fluxuskünstler Wolf Vostell die sogenannte „endogene Depression“ – entnommen der zeitgenössischen Psychologie – als Leitkategorie seiner auf Massenmedien dezidiert Bezug nehmenden Kunst, um nur einen Künstler stellvertretend für viele zu nennen. Nur wenig später, in den 1990er Jahren, formierte

sich eine gleichermaßen breite Bewegung, die mit der Formel „Neue Medien“ zusammengefasst werden kann. Eine Vielzahl von mediatisierten Kunstformen unterschiedlicher Qualität zeigten sich, das Flaggschiff der Bewegung, das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, wurde gegründet und neue Wissenschaftszweige wie die Medienarchäologie, Medienwissenschaft und die Neue Medien-Theorie traten in Erscheinung. In diesem Zuge musste nicht nur die Kunstwissenschaft den Beweis antreten, dass sie trotz ihrer ca. 200jährigen Fachgeschichte den methodischen Anforderungen, die die Neue Medien-Kunst und -Kultur stellte, noch gerecht werden konnte, sondern es wurde die bisherige Kulturentwicklung durch die Ankunft des Digitalen in ein neues Zeitalter geführt, wie die Rhetorik der damaligen Protagonisten verkündete: Hybridität, Zeitlosigkeit, Universalität, Omnipotenz und Diskursautonomie waren jene herausragenden Merkmale, die implizit und originär der Digitalkultur zu eigen sein sollten. Am Ende musste die Kunstwissenschaft nicht abdanken, sondern konnte sich mit Verweis auf die Formierung der historisch-kritischen Ausrichtung der Disziplin seit den 1970er Jahren und angesichts einer nachweislichen Vielfalt an Sichtweisen und methodischen Ansätzen behaupten. Die Neue Medien-Kunst wurde nach dem Muster von Spreu und Weizen gesichtet, nachdem Qualitätskriterien jenseits von technischen Möglichkeiten entwickelt worden waren, und auf die Glorifizierung des Digitalen folgte ein Zurücktreten in die Gemeinschaft gleichberechtigter Disziplinen in der Erörterung einer digitalen Kultur.

Dieser kleine Parforce-Ritt durch die wechselvolle Geschichte von Kunst und Medientechnologie im 20. Jahrhundert scheint erforderlich, wenn sich in diesen Tagen erneut das Digitale zu Wort meldet. Doch scheint der Pegelstand an Aufregung aus der Vergangenheit nicht erreicht worden zu sein, auch wenn kaum eine Tagesmeldung zu vernehmen ist, die nicht der Digitalisierung besonders im Bildungswesen das Wort redet. Dennoch lassen sich Argumentationsfiguren wiedererkennen: Auf der einen Seite wird angesichts bedrohter Erinnerungsträger (Leinwand, Papier) und des zu befürchtenden Totalverlusts von Erinnerungswerten vom nahen Untergang unserer Kultur gesprochen und die Digitalisierung von Kulturgut als Rettung und Bewahrung unserer Tradition begrüßt. Auf der anderen Seite wird utopisch die Digitalisierung als Vorboten eines fundamentalen Wandlungsprozesses unserer Gesellschaft propagiert, dessen vorausseilende Botschaft zu vernehmen und zu bejahen ist, will man den Anschluss an die Zukunft nicht verpassen. Eine Gegenüberstellung von Dystopie und Utopie, die Erneuerungsmymen und

Untergangsszenarien gleichermaßen beschwören, liegt jedoch nur scheinbar vor, denn beide Tendenzen kennen eine gemeinsame Lösung ihrer akuten Probleme und Aufgaben: die digitale Technologie.

Ist auch hier wiederum ein ökonomisches Grundrauschen zu hören, das so manchen Impuls für eine allgemeine Technisierung gibt, so wird das Aufkommen einer Digitaleuphorie zugleich dankenswerterweise von einem unaufgeregten wissenschaftlichen Fachdiskurs begleitet. Ministerien und Stiftungen nehmen sich jenen Forschungsanträgen an, die sich nachvollziehbar als Grundlagenforschung verstehen und die die kulturellen Auswirkungen des Digitalen unter dem Stichwort „Digital Humanities“ in großer wissenschaftlicher Gemeinschaft und jenseits eines nervösen Modediskurses aufarbeiten wollen.² Einen kleinen Beitrag für einen nüchternen Blick auf das Themenfeld „Digitalisierung, Kunst und Kultur“ leisten vergleichende Betrachtungen von Tradition und Gegenwart, die die Gemeinsamkeiten und Unterschiede und schließlich die Besonderheit aktueller Vorgänge erkennen lassen. Versteht man die Digitalisierung nicht als Teil der Ökonomie oder Technikentwicklung, sondern in ihren kulturellen Dimensionen, so spielt der Begriff und die Definition von Wissen eine zentrale Rolle. Kunstgeschichtlich betrachtet eignen sich besonders Ausstellungsprojekte und die Geschichte von Kulturspeichern, will man das Wissen als kulturelle Entität erschließen. Beispielhaft sei die Kunst- und Wunderkammer der Neuzeit angeführt, die in ein Verhältnis zu einem besonderen Ausstellungsprojekt namens *Les Immatériaux* gesetzt werden soll.

Les Immatériaux

Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard richtete 1985 in Paris die hochkomplexe Ausstellung *Les Immatériaux* ein: Auf insgesamt 3.000 qm in der fünften Etage des Centre Pompidou wurde eine vielteilige und beinahe labyrinthische Szenografie entfaltet, die dem Besucher eine Vielzahl von Exponaten und Objektpräsentationen offerierte (Abb. 1). Antonia Wunderlich beschreibt treffend und knapp die kuratorische Ästhetik:

„Lyotard, sein Mitkurator Thierry Chaput und der Ausstellungsarchitekt Philippe Délis gliederten die gesamte Ausstellungsfläche in einen aus fünf Wegen bestehenden Parcours. Ein kompletter Rundgang durch die sehr sparsam beleuchteten Ausstellungsräume, deren Grundfarbe ein dunkles Grau war, führte an insgesamt 61 Stationen entlang, die als eigenständige inhaltliche Einheiten konzipiert waren. Zudem wurde jedem Besucher am Eingang ein Kopfhörer ausgehändigt, mit dem er Texte



1

Abb. 1 Besucher der Ausstellung *Les Immatériaux*, 1985.

und Klänge empfangen konnte, die in 31 über die gesamte Ausstellungsfläche verteilten Infrarot-Sendezonen ausgestrahlt wurden. Dieses Kopfhörerprogramm stellte eine eigenhändige inhaltliche Ebene dar und diente nicht dazu, Metainformationen über die einzelnen Stationen oder das Konzept von ‚*Les Immatériaux*‘ zu vermitteln. Insgesamt gab es bis auf eine schmale Saalzeitung, das *Petit Journal*, so gut wie keine Informationen in den Ausstellungsräumen, die den Besucher räumliche oder inhaltliche Orientierung hätten bieten können.“³

Der Grundriss und die Dokumentarfotos bezeugen eine Art labyrinthische Situation für den Besucher, musste er sich doch in einer Überfülle und Heterogenität an Exponaten und Exponat-Ensembles zurechtfinden, sich an bewusst konstruierten Kreuzungspunkten ohne kuratorische Unterstützung für eine Laufrichtung entscheiden und zwischen den verschiedenen Informationskanälen (optisch, haptisch, auditiv) differenzieren. Eine besondere Lichtregie erschwerte die Orientierung ebenso wie der Mangel an Texten, Informationen oder anderweitigen Hilfen. Der Besucher musste rasch feststellen, dass es offenbar nicht um museale Bildung ging, in deren Zuge es galt, sich ein kuratorisch aufbereitetes Wissen sukzessiv anzueignen. Vielmehr wirkte die scheinbar anarchische Anordnung irritierend, dies umso mehr, da es sich bei den Exponaten um technoide Apparaturen handelte, die allein von ihrem Funktions-, Ursprungskontext und Anwendungsfeld eine klare und allgemeinverbindliche Aussage erwarten lassen:

„Die in der Ausstellung gezeigten Objekte stammten aus allen Bereichen des alltäglichen Lebens und unterschieden sich in ihrer Thematik stark von Inhalten, die man zu dieser Zeit üblicherweise in Ausstellungen oder Museen für moderne und zeitgenössische Kunst erwarten konnte. Die Besucher trafen auf Dokumentationen naturwissenschaftlicher Experimente, Hologramme, Film- und Bildprojektionen, interaktive Computerinstallationen und Objekte wie Roboter, Schlafzellen und Kühlschränke, es wurde eine Partitur zeitgenössischer Musik gezeigt, Architekturzeichnungen, Konzept- und Lichtkunst, Fraktalbilder. Insgesamt dominierten aktuelle Technologien die Ausstellung, deren Computerterminals, Projektoren und multimediale Installationen zum Avanciertesten gehörten, was in der wissenschaftlichen Forschung und auf dem Markt in den 1980er Jahren erhältlich war.“⁴

Der Kurator orientierte sich bei seiner Szenografie an Sprache und Kommunikation, wie Wunderlich zusammenfasst:

„[...] Lyotard arbeitete mit drei weiteren Ebenen, die sowohl inhaltlich als auch strukturell eigenständige Bereiche des komplexen Projektes bildeten. Dazu gehören einerseits das Kopfhörerprogramm und andererseits drei inhaltliche Metasysteme, die sich weniger im Raum als in den Texten über die Ausstellung zeigten: a) das aus kommunikationstheoretischen Modellen abgeleitete *mat*-System, das für die Differenzierung der fünf Wege untereinander zuständig war, b) die thematische Entwicklung aller Wege ‚vom Körper

zur Sprache' und c) ein unsichtbares Netz von Bezügen zwischen Stationen verschiedener Wege.⁵

Der konzeptionelle Bezugspunkt aller drei Metasysteme war „Sprache“ und eine nicht geringe Zahl von diesbezüglich relevanten Handlungen und Strukturen der Kommunikation, des Nachrichtenwesens und des Selbstausdrucks.⁶

Dieses komplexe szenografische Gebilde gründet sich auf Lyotards Kulturkritik, die sich fundamental den Grundannahmen europäischen Fortschrittsdenkens verweigert.⁷ Demnach gilt der Mensch und die Verbesserung seiner Lebensbedingungen als zentrale Zielvorgabe von Strukturen, Regeln, Handlungen und Wertmaßstäben in der Gesellschaft. Die Beherrschbarkeit der Welt im Dienste des Fortschritts zugunsten der Zivilisation stellt das Subjekt in das Zentrum gesellschaftlichen Geschehens und gilt zugleich – so Lyotard – als unangestastete Legitimation der Entwicklung und Anwendung beispielsweise technischer Innovationen. In diesem Kontext gewinnt das Wissen, d. h. dessen Definition, Selektion und Wertschätzung an Bedeutung: Es erhält eine Schlüsselfunktion in der gesellschaftlichen Entwicklung, die sich dem seit der Aufklärung proklamierten Narrativ „Fortschritt“ verschrieben hat. Eine eindimensionale Forcierung dieser Direktiven lässt sich für das 19. und 20. Jahrhundert beobachten, wenn Kapitalisierung und Technisierung als Motoren dieses Ansinnens eingesetzt werden. Lyotard schließt seine Kulturkritik mit dem Fazit, dass es letztlich nicht mehr um eine Optimierung der menschlichen Zivilisation gehe, wie sie das Narrativ der Moderne darstellt, sondern um eine permanente Stabilisierung von bestehenden Machtverhältnissen.

Es mag auf den ersten Blick verwundern, wenn Lyotard in der Ausstellung *Les Immatériaux* einen Aufmarsch von technischen wie technoiden Exponaten und Installationen inszeniert. Der Besucher befand sich offenkundig in einer großdimensionierten Maschinenhalle mit einer Vielzahl von Apparaturen, deren Anordnung jedoch einem Labyrinth glich und keinesfalls eine industrielle Produktionsstraße assoziieren ließ. Das Dokumentarfoto (Abb. 1) belegt sehr deutlich, dass der Philosoph eine Vielzahl von Mensch-Maschine-Relationen vorgesehen hatte. Das mit Kopfhörern ausgerüstete und dadurch auditiv von anderen Ausstellungsbesuchern abgeschottete Individuum sieht sich in Vereinzelung mit einer zu bedienenden Apparatur – hier mit Computer-Terminals des Jahres 1985 – konfrontiert. Eine im weitesten Sinne kollektive Rezeption war offenbar nicht vorgesehen.

Lyotard strebte danach, jenes Wissen zurückzuholen, das im Zuge einer eindimensionalen Fortschritts-

entwicklung und entsprechendem Verwertungsstreben ausgegrenzt wurde. Dieser Rückgewinn verlorenen Wissens, das sich nicht oder zumindest nicht bedingungslos durch eine Fortschrittsmaschinerie instrumentalisieren lässt, sondern ergebnisoffen präsent ist und zunächst ohne Verwertungsziele kennengelernt werden soll, erfolgt über besondere Inszenierungsstrategien und Rezeptionsangebote. Die bereits erwähnte labyrinthische Grundstruktur gehört ebenso hierzu wie die Verweisstruktur der Ausstellungstexte und die auditiven, inhaltlich autonomen Einspielungen via Kopfhörer. Hier wird kein überprüfbares Wissen bereitgestellt, das es zu erlernen gilt, um es späterhin der Anwendung resp. Verwertung zuzuführen. Die Ausstellungsbesucher wurden mit Apparaturen konfrontiert, die Wissensgehalte jenseits von Ökonomisierungen bereithielten, freie Rezeptionserlebnisse und -erfahrungen ermöglichten und am Ende eine individuelle Aneignung proklamierten. Die Technik, wie sie in den bereitgestellten Apparaturen faktisch wie symbolisch zu sehen war, wurde von Lyotard der Instrumentalisierung durch das bestehende Hegemonialsystem entledigt und diente als Mittel zur individuellen Aneignung von verloren gegangenen, weil ausgegrenztem Wissen. Diese ästhetische wie „soziale“ Bereicherung im Individuellen, die von Lyotard mit der Formel „Steigerung der Sensibilität“ belegt wurde, betrachtete der Kurator als Entsprechung einer sich wandelnden Wissenskultur, die wiederum als Antwort auf eine sich verändernde Gesellschaft zu begreifen sei. Die in den 1980er Jahren forcierten sogenannten Neuen Medien, die alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens erreichten, waren für Lyotard „Zeichen dafür, dass dezentrale Netze, rhizomatische Strukturen und ungehinderter Datenaustausch an die Stelle der einen Machtinstanz getreten seien, die in der Moderne das Subjekt dargestellt habe.“⁸

Dieser euphorische Blick auf die Neuen Medien war zeitgebunden, wie sich retrospektiv einschätzen lässt. Eine zu bestehenden Machtverhältnissen widerständige Bewegung, die das operative Geschäft des Hegemonialsystems (Technisierung, Ökonomisierung) untergrabe, indem es Wissen liberalisiere und allseits verfügbar mache, wurde unversehens als Bestandteil integriert. Folgt man dennoch dem utopischen Gedanken Lyotards, so würde die Humanisierung des Zivilisatorischen, wie es seit der Aufklärung und mit der Moderne proklamiert und auf den einzelnen Menschen kapriziert wird, aus den Händen der zuständigen gesellschaftlichen Gruppen (Politik, Wirtschaft, Industrie) genommen und in die Hände des Individuums gelegt.

Bezogen auf die Ausstellung *Les Immatériaux* bedeutet dieser kulturkritische Ansatz, dass Lyotard diesen

Machtzuwachs des Individuums durch die ästhetische Erfahrung in der Ausstellung erfüllt hat. Die Praxis des Ausstellungsbesuchs im Falle von Les Immatériaux wäre gleichbedeutend mit einer individuellen Aneignung eines in diesem Sinne „autonomen Wissens“ und würde einer sich bereits abzeichnenden Entwicklung, die auf einem neuen Wissensbegriff basiert, Vorschub leisten. In aller Konsequenz wäre – im Sinne Lyotards – der Ausstellungsbesuch von Les Immatériaux eine praktizierte Kulturkritik, die zu einer Wandlung von Machtverhältnissen führen müsste.

Kunst- und Wunderkammern

Mit Blick auf den Wissensbegriff, d. h. der Schlüsselbedeutung des Wissens in gesellschaftlichen Prozessen der Bestätigung oder Ablehnung von Machtverhältnissen, lässt sich ein kontrastierender Bezug zur Kunst- und Wunderkammer der Neuzeit herstellen: Einerseits das „befreite Wissen“, wie es sich in den 1980er Jahren und damit im beginnenden Zeitalter des Digitalen euphorisierend zeigt und faktisch wie symbolisch in der Ausstellung Les Immatériaux zur Anwendung kam, und andererseits das „herrschaftsgebundene Wissen“ der Kunst- und Wunderkammer, das unter dem Primat einer theozentrierten Weltanschauung steht.⁹

Es sei kurz in Erinnerung gerufen, dass die Kunst- und Wunderkammer eine institutionelle Urform der Wissenskultur darstellt: Objektauswahl, Speicherordnung, Zugänglichkeit und Präsentation wie Funktionskontext sind die Leitkategorien dieser Einrichtung.¹⁰ Die

Kunst- und Wunderkammer fügte sich grundsätzlich in ein weltanschauliches wie politisches System, das der Landesfürst als „Urheber“ verkörpert. Über die Ordnung und Anordnung von Gegenständen sollte das göttliche Universum in all seinen Dimensionen erschlossen werden können.¹¹ Genuin entwickelten sich die Kunst- und Wunderkammern aus kirchlichen wie fürstlichen Schatzkammern des Mittelalters. Im 16. und 17. Jahrhundert zeigt sich auch ein Verständnis, das diese Wissenseinrichtung als Spiegelung des Universums betrachtete. Während die Natur als Gottes Schöpfung Ordnung darstellt und wie selbstverständlich praktiziert, bedarf es bei den Objekten aus Menschenhand eines ständigen Eingreifens, das Ordnung herstellt und garantiert:

„Die Natur als Produkt der Schöpfung verkörperte danach die geordnete Welt. Ordnung ist, so dachte man im Mittelalter, wie Funktionalität ein Kriterium der Schönheit. Dinge sind schön, wenn sie gemäß ihrer Bestimmung an ihrem Platze sind und ihrem Zweck dienen. Das besagt für den Inhalt der Schatzkammer, daß er aufgrund seiner Funktion zwangsläufig geordnet und schön ist. [...]“¹²

So stellten die Kunst- und Wunderkammern systematisch angelegte und strukturierte Wissensspeicher dar, die zwischen Artificialia (handwerklichen Kunststücken aus kostbaren Materialien sowie wissenschaftlichen Geräten der Optik und Messung), Naturalia (Abbildern des Kosmos) und Exotica (völkerkundlichen Objekten) unterschieden (Abb. 2). Letztlich ging es in



2

Abb. 2 Ole Worms Kopenhagener Wunderkammer *Museum Wormianum*, 1655.

der mittelalterlichen, das heißt scholastischen Weltanschauung um die Erkenntnis des Seins der Dinge, nicht der Dinge an und für sich (Minges). Verbunden mit einer Abwendung vom Irdischen und einer Hinwendung zum Überirdischen konnte sich ein Interesse an Objekten der Natur oder des Alltags kaum entfalten. Eine Wertschätzung der Kunst- und Wunderkammer hatte daher verstärkt weltanschaulich-religiöse Gründe und war weniger an ein Interesse gekoppelt, das die Vielfalt der Objekte und Phänomene in den Vordergrund rückte. Ein zweckfreies Erfreuen an der ästhetischen Erscheinungsweise der Objekte und ein wissenschaftlicher Bildungswunsch, der sich an dem Wahrgenommenen entzündete, standen weniger im Vordergrund.

Im Zuge eines neuen, neuzeitlichen Selbstverständnisses von Herrschaft hat sich auch die kirchliche wie fürstliche Schatzkammer – wie etwa die Kunstkammern von Herzog Albrecht V. oder von Rudolf II. – weiterentwickelt.¹³ Die Machtlegitimation und -finanzierung waren nicht mehr die vorrangigen Anliegen der Herrschaftshäuser. Vielmehr erwuchs das Wissen zu einem anerkannten und sogar als notwendig erachteten Gut, das allerdings zunächst der Ausbildung der Herrschenden diente. Die Kenntnis der facettenreichen, mannigfaltigen Erscheinungsweise der Natur und Zivilisation war eine wichtige Voraussetzung, die Amtsgeschäfte im Sinne einer optimierten Führung der politischen Geschäfte und entsprechend den göttlichen Regeln und der Vorsehung zu führen.

Die Kunst- und Wunderkammern waren für die Öffentlichkeit zugänglich, auch wenn sie vornehmlich dem privaten Gebrauch der Potentaten genüge leisteten. Bedeutsam war in diesem Zusammenhang die Rolle der Vermittler. Es bestand zwar die Möglichkeit, die Kammern auch ohne Begleitung zu besuchen, doch war häufig eine Führungskraft anwesend: Ein Experte geleitete durch die Sammlung und eröffnete dem Publikum die Sinndimensionen der Exponate. So verstanden beispielsweise Fulvio Orsini, Kustos des Kardinals Alessandro Farnese, und Paolo Giovio, Archivar des Bischofs von Como, Ende des 16. Jahrhunderts ihre Sammlungen als „scuola publica“. Allen Interessierten und Schaulustigen sollten die Sammlungen als Bildungsstätte dienen, wofür – wie im Falle der Kunst- und Naturalienkammer des Baslers Felix Platter – sogar Eintrittsgelder verlangt wurden. Unabhängig von diesen finanziellen Aufwendungen hat sich zugleich eine Geschenkroutine entwickelt: Die Besucher brachten ihrerseits Objekte mit, die als Exponate die jeweiligen Sammlungen ergänzten. So wurde die kunstinteressierte Öffentlichkeit nicht als Zielgruppe zur Hebung

des allgemeinen Bildungsniveaus oder gar als Teilfinanzierer der Kunst- und Wunderkammern verstanden, sondern als Förderer, mit dem der Kustos in ein wissenschaftliches, auf Erkenntnis zielendes Gespräch treten konnte. Der Besucher erwuchs zum Partner des Kustos, eine historische Tatsache, die für das moderne Museum wie auch für das Internet von Bedeutung ist.¹⁴

Neben der wissenschaftlichen Systematik kristallisierte sich verstärkt ein Bedürfnis nach Repräsentation heraus, so dass neben der Schatzkammer als Depot auch eine Galerie als Schauraum vorgesehen war. Diese Tendenz setzte sich bis ins 18. Jahrhundert fort, wobei auch die Konzeption der Kunst- und Wunderkammer eine Veränderung erfuhr. Es wurde kein weltanschauliches, kosmologisches bzw. wissenschaftliches System durch die Sammlung wiedergegeben, sondern eine Repräsentationsabsicht verfolgt, die wissenschaftliche von den politischen Interessen trennte. Eine Spezialisierung der Sammlung in Kunstgalerien mit Wandelgängen einerseits und in Studienräume mit Bibliotheks- und Archivcharakter andererseits war die Konsequenz. Dieser Repräsentationscharakter der Kunstgalerien war schließlich ein Angriffspunkt der französischen Revolutionäre.

Abschließender Vergleich der unterschiedlichen Ausstellungskonzepte

Die Kunst- und Wunderkammern waren zunächst kaum ein Ort des „befreiten Wissens“, sondern Teil eines weltanschaulich-religiösen wie politischen Systems, das Deutungs-, Darstellungs- und Nutzungsvorgaben lieferte. Allein der freie Zugang, der hier zunächst idealtypisch beschrieben sei, und die Möglichkeit einer kuratorischen Handlung durch den Besucher sind erstaunlich liberale Dimensionen einer neuzeitlichen Kunst- und Wunderkammer. Dies lenkt erneut den Blick auf Les Immatériaux. In diesem Punkt erscheint die moderne und anti-hegemoniale Ausstellung von 1985 vergleichsweise konservativ, denn auch hier haben Lyotard und sein Kuratorenteam thematische wie apparative Vorgaben für den Ausstellungsbesuch gemacht. Der Besucher konnte zwar mit Apparaturen polysensuell in Interaktion treten und hierbei eine unter dem Stichwort „Partizipation“ firmierende eigenverantwortliche wie selbstbestimmte Rezeption praktizieren, doch letztlich nur in jenem Rahmen, den Experten in zweifellos wohl gemeinter Absicht definierten. Auf gleicher Augenhöhe sind sich Besucher und Kurator in der modernen Ausstellung nicht begegnet, auch wenn bestehende Machtstrukturen, die sich im Wissensfeld manifestieren, aufgelöst werden sollten. Hinsichtlich der von Lyotard

behaupteten Liberalisierung des Wissens jenseits von Verwertungsinteressen wäre es konsequent gewesen, auch die konservative Kompetenzhierarchie zwischen Experten und Laien aufzuheben und – wie derzeit im Diskurs zur kuratorischen Praxis diskutiert – den Kunstinteressierten als Kurator einzubinden: Die Kunst- und Wunderkammer sah einen materialen Beitrag des Besuchers vor, wenn dieser einen Gegenstand aus seiner privaten Lebenssphäre zum Bestand der Kunst- und Wunderkammer beisteuert. Dieser Austausch würde nicht nur das Personalgefälle aufheben, sondern auch den liberalisierten Wissensbegriff faktisch umsetzen und den Ausstellungsbesuch zu einem fiktivem, d. h. zeitversetzten interaktiven Austausch zwischen den Besuchern werden lassen. Man diskutiert im Idealfall über die mitgebrachten Exponate, die nicht von Experten selektiert und integriert wurden. Es ist nicht nur das Expertenwissen, das auf der Ausstellung *Les Immatériaux* zur Disposition steht, sondern auch das Laienwissen, das sich via mitgebrachter Objekte präsent macht.

Zudem ist das interaktive Moment ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal. Denn in der Ausstellung *Les Immatériaux* war der Besucher ein Einzelkämpfer, wie das Dokumentarfoto deutlich bekundet: Die Apparaturen forderten ein Rezeptionsverhalten „Subjekt-Objekt“ bzw. ‚Mensch-Maschine‘ ein, wie es aus

den White Cube-Konzepten bekannt ist. Erschwerend kommt hinzu, dass das konzeptionell wichtige Kopfhörerprogramm die Besucher voneinander abschottete. Die Kunst- und Wunderkammer sah zwar auch die Kontemplation vor, doch gleichermaßen das Gespräch, den Austausch. Damit sei keinesfalls die Leistung und die herausragende Stellung von *Les Immatériaux* geschmälert, doch gerade hinsichtlich des proklamierten Wissensbegriffs scheint es, als würde eine Denkelite gegen die andere ausgetauscht werden; auch wenn der Grundgedanke Lyotards die Entmachtung von Eliten der Wirtschaft, Politik und Kultur vorsah und die Ausstellung *Les Immatériaux* ein Praktizieren dieser insgeheimen „Revolution“ ermöglichen sollte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Foto: Jean-Claude Planchet. Quelle: „Les archives photographiques d'expositions 2/9: Analyse des pratiques curatoriales au sein du Centre Pompidou“ <<https://histoiredesexpos.hypotheses.org/2598>>

Abb. 2 Quelle: “Wonder Bound: Rare Books on Early Museums: Crocodiles on the Ceiling”, Smithsonian Institution Libraries <<https://www.sil.si.edu/Exhibitions/wonderbound/crocodiles.htm>>

Anmerkungen

- 1 Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Konfigurationen zwischen Kunst und Medien* (München: Fink 1999); Hartmut Winkler: *Docuverse: Zur Medientheorie der Computer* (München: Boer 1997); Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Bilder in Bewegung: Traditionen digitaler Ästhetik* (Köln: DuMont 2000); Werner Rammert: „Visionen vom Leben mit digitaler Technologie“, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Im Bann der Medien: Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur. Ein elektronisches Handbuch* (Weimar: VDG 1997), 267–326.
- 2 Iannidis Fotis/Hubertus Kohle/Malte Rehbein (Hrsg.): *Digital Humanities: Eine Einführung* (Stuttgart: J. B. Metzler 2017); Harald Klinke/Lars Stamm (Hrsg.): *Bilder der Gegenwart: Aspekte und Perspektiven des digitalen Wandels* (Göttingen: Graphentis Verlag 2013).
- 3 Antonia Wunderlich: *Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean Francois Lyotard* (Bielefeld: transcript Verlag 2008), 10. Antonia Wunderlich hat eine herausragende Analyse der Ausstellung erstellt.
- 4 Wunderlich: *Der Philosoph im Museum* [wie Anm. 3], 10–11.
- 5 *Ibid.*, 34.
- 6 Eine ausführliche Detailanalyse der Ausstellung, die überdies die konzeptionellen Dimensionen darlegt und kritisch reflektiert, liefert Wunderlich: *Der Philosoph im Museum* [wie Anm. 3].
- 7 Jean-Francois Lyotard: *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht* (Bremen: Impuls & Association 1982).
- 8 Wunderlich: *Der Philosoph im Museum* [wie Anm. 3], 74. Vgl. auch Yuk Hui /Andreas Broeckmann (Hrsg.): *30 Years after „Les Immatériaux“: Art, Science, and Theory* (Lüneburg: meson press 2015).
- 9 Die Antiproportionalität im Verhältnis der Ausstellung *Les Immatériaux* und der Kunst- und Wunderkammer der Neuzeit, genauer die formalästhetische Nähe und konzeptionelle Distanz, lässt argumentativ andere kulturell-institutionelle Speichersysteme wie das Archiv, die Bibliothek und das Museum ausblenden.
- 10 Zuvorderst ist Samuel van Quiccheberg zu nennen, der 1565 seinem Landesherrn ein Konzept für eine Sammlung vorgelegte. Unter dem Titel „Theatrum amplissimum“ versammelt van Quiccheberg verschiedene weltanschauliche Konzepte, so dass eine argumentative Stringenz nur bedingt zu erkennen ist, auch wenn ein Aufbau in Kapiteln die Schrift strukturiert. Ordnungskriterien, nach denen eine Sammlung angelegt sein soll und die dem heutigen Museum vergleichbar wären, werden nicht deutlich. Dennoch markiert diese Schrift einen wichtigen Meilenstein in der Geschichte der Kunst- und Wunderkammern. Siehe Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin: Klaus Wagenbach 1993); Stefan Grohé: „Die Verfügbarkeit der Bilder: Museen und Medien“ in: Götz-Lothar Darsow (Hrsg.): *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter* (Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2000), 151–174; Anke te Heesen/Emma C. Spary (Hrsg.): *Sammeln als Wissen: Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung* (Göttingen: Wallstein 2001); Hans Holländer: „Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae: Über Kunst und Wunderkammern“, in: Karin Orchard (Hrsg.): *Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover (Freiburg im Breisgau: Rombach 1994), 34–45.
- 11 Klaus Minges: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit: Kriterien der Ordnung und Spezialisierung* [Museen – Geschichte und Gegenwart, Band 3] (Münster: LIT 1998). Bei der Ablösung von Potentaten wurde stets eine Inventarliste des Bestandes in Auftrag gegeben, die rein pekuniäre und politische Absichten verfolgte.
- 12 Minges: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit* [wie Anm. 11], 22.
- 13 Vgl. zu den barocken Kunst- und Wunderkammern Jan C. Westerhoff: „A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer“, *Journal of the History of Ideas* 62, Nr. 4 (Oktober 2001), 633–650.
- 14 Ein weiterer Aspekt der Zugänglichkeit der Kunst- und Wunderkammer stellen die Sammlungskataloge dar. Die bislang geführten Inventarlisten und Verzeichnisse erwachsen im Laufe des Funktionswandels der Sammlungen zu Sammlungskatalogen. Archivare und Kustoden erstellten Kataloge, die ein Interesse nach einer systematischen, wissenschaftlichen Durchdringung des Bestandes erkennen lassen.