

Robert Felfe

Schauplätze des Wissens.

Rückblick auf zwei Tagungen in Berlin*

Großausstellungen der letzten Jahre wie zum Beispiel die Themenparks der *Expo 2000* in Hannover, die *Sieben Hügel* im Berliner Gropius-Bau (2000) oder der *Millennium Dome* in London (2000) waren Schauplätze des Wissens von einer für die jüngere Geschichte neuen Qualität. In aufwendigen Inszenierungen wurde hier die Natur mit der Geschichte menschlicher Kultur verschränkt: Exponate aus Wissenschaft, Kunst und Technik durchliefen vergangene Epochen und fügten sich zu Entwürfen künftiger Zivilisation. Grenzüberschreitungen waren dabei ebenso Programm, wie der Anspruch, anhand von Kernthemen die zentralen Nervenbahnen gegenwärtiger Kultur anzusprechen. Auf sehr unterschiedliche Weise bildete dabei Wissen über Vergangenes und Wissen in seinen historischen Schichten den Resonanzraum für Verheißungen von Zukünftigem.

Die genannten Ausstellungen fanden große Aufmerksamkeit und wurden heftig kritisiert – sowohl hinsichtlich ihrer ästhetischen Strategien, als auch in Hinblick auf die hier produzierten Inhalte. Wie weit die Meinungen auch auseinander gingen, eines ist kaum zu bezweifeln: Durch die Großereignisse selbst und im Konzert der öffentlichen Debatten rückte die museale Präsentation bzw. die temporäre Ausstellung in eine zentrale Position innerhalb der so genannten Wissensgesellschaft, eine Position, aus der das Museum und seine Ableger für immer verdrängt schienen.

Angesichts dieser Hochkonjunktur von Museen und Ausstellungen lohnt es sich, den Blick auf aktuelle Praxis und künftige Möglichkeiten durch einen geschichtlichen Horizont zu erweitern. Ereignisse der jüngsten Vergangenheit selbst boten unmittelbar Anlass dazu. So wurde zum Beispiel im Zusammenhang der *Sieben Hügel* von Veranstaltern und Kuratoren allzu gern auf die Kunst- und Wunderkammern des Manierismus und Barock verwiesen. Spätestens mit dieser expliziten Bezugnahme wurde gegenwärtigen Ausstellungen gleichsam ein doppelter Boden eingegeben. Sie präsentieren Geschichte, Gegenwart und Zukunft in

Anlehnung an eine wiederum historische Form der Darstellung von Welt mit universellem Anspruch.

Gelegenheit zu einem zweifachen Blick auf diese aktuelle Bedeutung von Ausstellungen und Museen bieten zwei Veranstaltungen der letzten Monate in Berlin: Ende April war das Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik an der Humboldt-Universität Gastgeber eines Workshops unter dem Titel *Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung*. Etwa einen Monat später fand die Tagung *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert* statt. Letztere war von der Projektgruppe *Spektakuläre Experimente* im Rahmen des Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* an der FU Berlin organisiert worden.

Am Helmholtz-Zentrum traf sich ein internationaler Kreis von Wissenschaftlern, Museumsfachleuten und freien Kuratoren. Ziel war es, Impulse für den Dialog über gegenwärtige und künftige Ausstellungspraxis zu geben; für einen Dialog über die Grenzen bestehender Berufsfelder und Institutionen hinweg. Es ist ohne Einschränkung als Erfolg der Veranstaltung zu sehen, dass dieser Austausch äußerst lebendig war. Verschiedene Perspektiven wurden gerade in ihren Kontrasten deutlich und wo es zu Kontroversen kam, wurden sie mit der Leidenschaft echten Engagements geführt. Museen und Ausstellungen sind gegenwärtig mit Sicherheit alles andere als ein kaltes Medium.

Die vielleicht etwas ungeschickte – weil per se eindimensionale – Fokussierung des Titels auf die Vermittlung von Wissen, wurde glücklicherweise durch die einzelnen Beiträge aufgehoben. Dafür sorgte schon allein die bloße Vielfalt der Einblicke und ‚Fallstudien‘, die zumeist Kuratoren, Ausstellungsarchitekten und -designer in konkrete Projekte gegeben haben. So erinnerte eine Filmdokumentation von Ute Adamczewski noch einmal an die vom Helmholtz-Zentrum selbst initiierte Ausstellung *Theatrum naturae et artis* (Gropius-Bau 2000/2001). Penelope Harway (Manchester) skizzierte

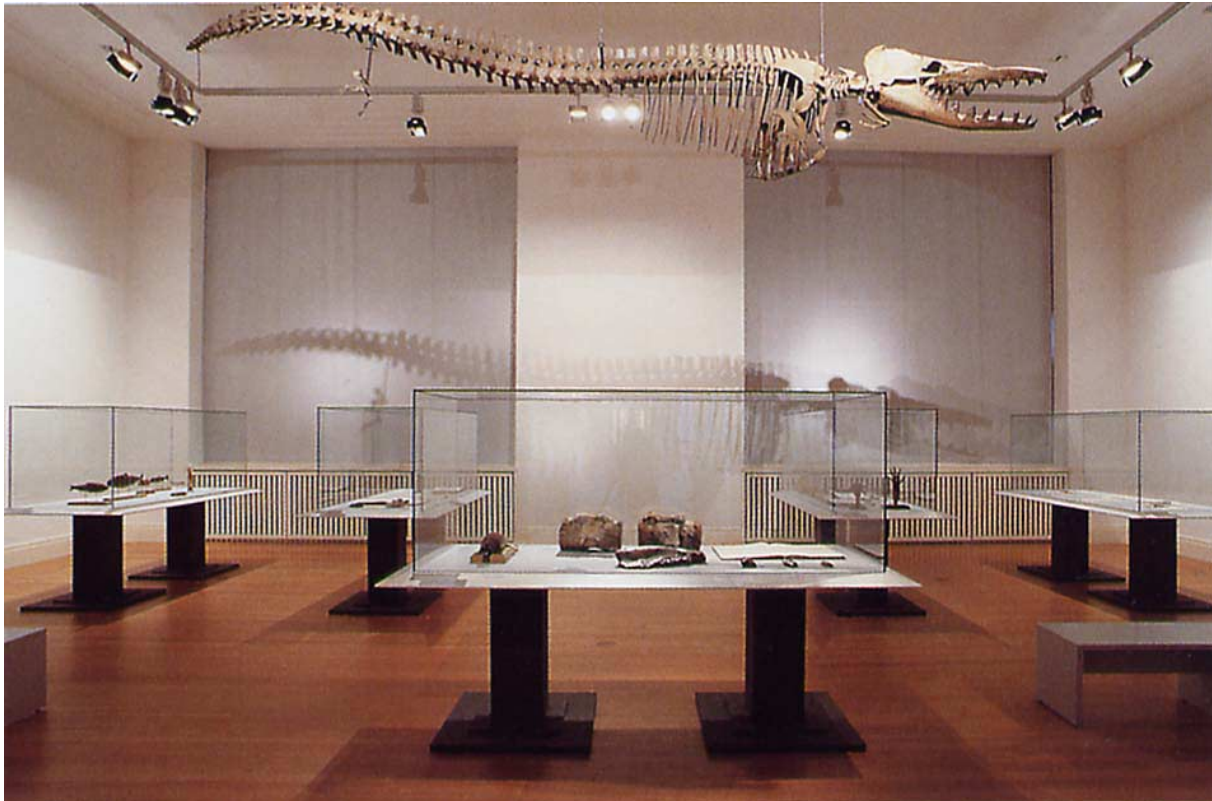


Abb.1: Ansicht aus der Ausstellung *Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens*, Berlin, Martin-Gropius-Bau 2000/01

drei Generationen technikgeschichtlicher Ausstellungskonzepte und ließ diesen kurzen Abriss im Bericht über die Rekonstruktion eines Großrechners aus den 50er Jahren gipfeln. Der ‹Neustart› dieser Rechenmaschine wurde unlängst in Manchester als Fest und öffentliches Ereignis mit geradezu zeremoniellen Zügen begangen.

In Hinblick auf die Ausstellungen *Gehirn* (2000) sowie *Sex. Vom Wissen und Wünschen* (2001/2002) am Deutschen Hygiene Museum Dresden stellte Anja Tschierschke (Dresden) neue Kooperationen von Kunst und Wissenschaft als Dialogbeziehung dar. Es geht dabei nicht um die Ästhetisierung von Expertenwissen, sondern um gegenseitige Reflexion, wobei zum Beispiel der Geltungsanspruch wissenschaftlichen Wissens durch die Kunst ironisch gebrochen wird.

Illusion und Spiel standen im Zentrum zweier Beiträge von Ausstellungsdesignern bzw. -architekten. Jan Warnecke (Stuttgart) schilderte den *Planet of Visions* auf der Expo in Hannover als sehr komplexes Gefüge aufwendig inszenierter Illusionen, die bereits in der Inszenierung auch wieder gebrochen wurden. Ihm zufolge bot der Besuch der Ausstellung mithin Gelegenheit zur prozessualen Erfahrung einer ästhetischen Konstruktion von Zukunft. Gerrit Grigoleit (Berlin) hinge-

gen präsentierte ein Ausstellungsszenarium, das radikal unter dem Paradigma des Spiels stand. Das von ihm vorgeführte Architekturkonzept entwickelte den Raum als Gefüge von Bewegungsebenen und -bahnen. Was in der Präsentation dabei herauskam, ging indessen wenig über die mitunter verblüffenden Effekte eines Halma-Spiels in drei Dimensionen hinaus.

Eines der wohl aufwendigsten Großvorhaben im gegenwärtigen Ausstellungsgeschehen stellte Martin Heller (Neuchâtel) vor. Er leitete das Kuratorenteam der Expo 2002 in der Schweiz. Dezentral an vier Orten bilden hier neue Synthesen zwischen Architektur und Landschaft Rahmen und Bühne für zahlreiche Ausstellungen und verschiedenste Veranstaltungen, für Formen der Begegnung und der Kommunikation. Leitgedanke dieses Konzepts ist die Frage nach Identität. Heller formulierte sie ganz bewusst in einem Singular, der in der Postmoderne schon so oft für obsolet erklärt wurde. Auf der Landesausstellung der Schweiz, so ließen die gegebenen Einblicke vermuten, geht es um Identität – insbesondere um nationale Identität – gerade angesichts der komplexen Zusammenhänge zwischen Natur, technischer Zivilisation, Wissenschaften, Kunst, politischer Macht und Geld sowie um individuelle Lebens-

konzepte, Wünsche und Möglichkeiten. Der Beitrag war dabei zugleich eine Einladung, noch bis zum 20. Oktober diesen Jahres die Schauplätze und Orte experimentellen Handelns auf der Schweizer Expo selbst aufzusuchen.

Auf welche Weise sich gegenwärtige Ausstellungen bisweilen dem vermeintlichen Auftrag entziehen, ein Wissen zu vermitteln, das bereits a priori gegeben sei, pointierte schließlich Matthew Turner (Edinburgh). Neuren Studien zufolge haben Science Center und Museen, im englischsprachigen Raum, wider Erwarten nicht zu einer höheren Akzeptanz und allgemeinem Interesse für Naturwissenschaften und Technik geführt. Stattdessen seien derartige Institutionen bzw. Veranstaltungen zu innovativen Zentren vor allem des Design geworden. Unter dem Motto «science meets art» scheint sich mithin eine bedeutsame Verschiebung in der kulturellen Topographie vor allem auf dem Feld der angewandten Kunst zu vollziehen.

Wenn die zweitägige Veranstaltung von einer durchaus produktiven Spannung getragen wurde, dann lässt sich diese in etwa als Opposition zwischen «Werkstattberichten» und einer kritischen Neugier, ja mitunter Skepsis, gegenüber neueren Tendenzen im Ausstellungsbetrieb beschreiben. Dabei standen keineswegs auf der einen Seite die Macher und auf der anderen die akademischen Kritiker. Mit Gottfried Korff (Tübingen) und Herbert Lachmayer (Wien) sprachen renommierte Kuratoren und Hochschullehrer, die gleichwohl gegenwärtige Trends in Museen und Ausstellungen kritisch verfolgen. Beide Referenten brachten dabei Argumente vor, die sich insbesondere gegen eine zunehmende Dominanz technischer Medien bzw. eines medientheoretisch hinterfütterten Paradigmas von Information richteten. Korff rückte dabei die gegenständliche Präsenz der Exponate im Raum ins Zentrum jeder musealen Darstellung. In phänomenologischer Perspektive sei dieses, dem Subjekt des Betrachters «entgegen gesetzte Objekt» gerade jenes unersetzliche Spezifikum, das den Raum der Ausstellung in besonderer Weise zum Ort der Erfahrung und Erkenntnis mache. An ihm, dem Gegenstand, entzündeten sich kreative Prozesse der Imagination, der Assoziation und Interpretation. Und an ihm wird der Unterschied zwischen der Welt und der Welt in den Medien erfahren.

Herbert Lachmayer hingegen hielt im Kern ein emphatisches Plädoyer für die Kunst und jene Erfahrungswei-



Abb.2: Matt Mullican, *Bulletin board and display table*, 1996, Ausstellung *Hybrids*

sen, die sie – und wahrscheinlich nur sie – dem Subjekt eröffnet. Es ging um die der Kunst eigenen Erkenntnis-potentiale und Theoriegebilde, die nicht denselben diskursiven Regelsystemen unterliegen, wie die Wissenschaft. Ob gewollt oder nicht, evozierte Lachmann in seinem Programm einer gelungenen «Vermischung von Diskursivität und Anschaulichkeit» zugleich, die unguete Ahnung, dass diese geglückte Synthese das eigentliche Horrorszenarium bereithalten könnte. Man mochte Lachmanns Apologie auf die Kunst folgen oder nicht – ohne sie explizit gestellt zu haben, warf er die wichtige Frage auf, warum eigentlich die Wiedervereinigung von Kunst und Wissenschaft häufig, so über alle Nachfragen erhaben, das Gebot der Stunde zu sein scheint.

Neben diesen beiden Schwergewichten sei abschließend auf einige Beiträge hingewiesen, die schlaglichtartig einzelne Phänomene beleuchteten. Ausgehend von Strategien der Immersion – das heißt der Schaffung von Raumszenarien und Atmosphären, in die der Besucher gleichsam eintaucht – gelang es, Bettina Drescher (Graz), eine prägnante Akzentverschiebung in der Ausstellungspraxis zu skizzieren, die wiederum neue Schwerpunkte für die Rezeption und Reflektion setzt. Eigentlicher Gegenstand von Ausstellungen, seien zunehmend Diskurse geworden, statt der Exponate im

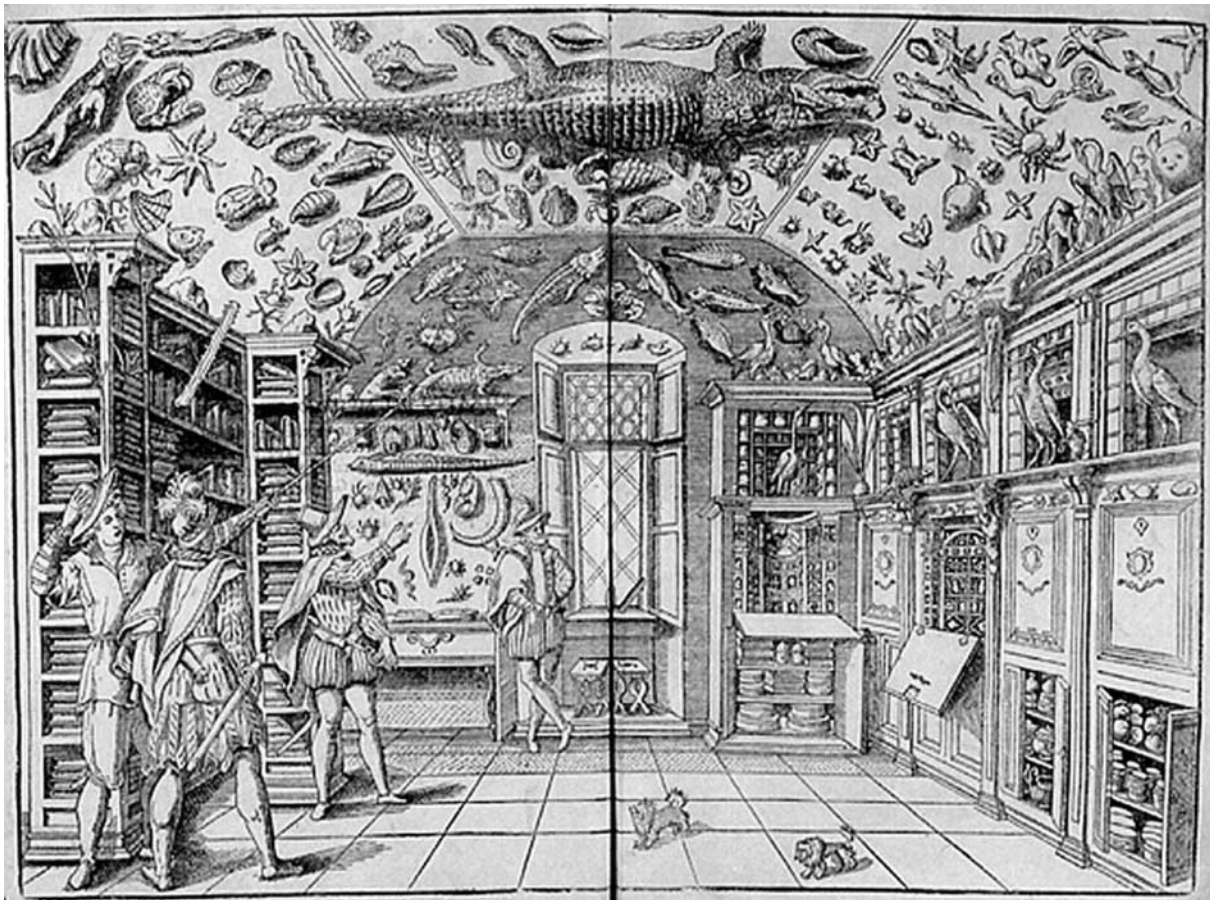


Abb.3: Ferrante Imperato, *Historia naturalis*, Neapel 1599, Frontispiz

herkömmlichen Sinne. Unter anderem daraus habe sich eine tendenzielle Unabhängigkeit von einzelnen Objekten und aufwendigere Raumszenierungen ergeben. Die äußerst komplexen semantischen Muster die dabei entstünden, seien generell eine Chance, überschritten jedoch mitunter die Deutungskompetenzen der Besucher nicht schlechthin quantitativ, sondern strukturell. Zugespißt formuliert, droht das Museum bzw. die Ausstellung dabei jeden Erkenntniswert und die Fähigkeit zur Vermittlung von Wissen einzubüßen.

In der Kürze so genannter Statements leider etwas dünn, für das Thema jedoch von zentraler Bedeutung, führten Antonia Steinkühler (Berlin) und Alexa Färber (Berlin) die Begriffe *Theatralität* und *Performanz* in die Diskussion ein. Ersteren im Sinne einer Dynamisierung und narrativen Zuspitzung, die in Form von Architektur, Licht, Sound und medialen Bildern in Ausstellungs- und Museumsräume Einzug gehalten haben. Performanz bzw. Performativität wurden in einer ethnologischen Perspektive auf das Wissen selbst bezogen, wobei Wissen als kulturelle Praxis auf verschiedenen Ebenen verstan-

den werde. Es umfasst unter anderem Schichten des expliziten Wissens, das heißt Wissen, das vom Diskurs, vor allem der jeweiligen Experten produziert wird, und impliziten Wissens, das nicht direkt Teil der Diskurse ist. Unter Performanz als Kategorie musealer Präsentation fasste Alexa Färber dabei eine «Ethnologisierung des Museums» in dem Sinne, dass dort die genannten Schichten von Wissen der Reflexion zugänglich gemacht werden. – Leider wurden beide Begriffsfelder kaum in den Diskussionen aufgegriffen; verhandelt wurde dann doch vorwiegend über den Status der Exponate, über das zu befürchtende mediale Rauschen oder didaktische Ansprüche, die immer schon von der negativen Aura trockener Stoffvermittlung umgeben schienen.

Als Martin Roth (Dresden) als einer der Gastgeber sein Schlusswort hielt, war der prägnanteste Punkt seiner Zusammenfassung der, dass eine zunehmend dynamisierte Welt sich künftig wahrscheinlich nicht durch eine weitere Dynamisierung von Ausstellungskonzepten adäquat darstellen lasse. Dies lässt aufhorchen! Wenn die sinnvollen Möglichkeiten Raum übergreifender

Inszenierungen und neuer Medien, von einem ihrer ambitioniertesten Anwender inzwischen als begrenzt gesehen werden, so könnte dies ein Seismograph für deren künftig differenzierteren Einsatz sein. Damit aber würden Ausstellungen als Hypermedium der Wissensgesellschaft in Zukunft erst richtig spannend werden und zwar im besten Sinne.

Wenngleich bewusst in Kauf genommen, so war die völlige Ausblendung von Geschichte, sobald sie mehr als 40 Jahre zurücklag, dennoch ein bedauerlicher blinder Fleck des Workshops am Helmholtz-Zentrum. Sicher, es ging explizit um aktuelle Herausforderungen und Chancen, der musealen Darstellung von – aber das Problem hat Geschichte. Auf dieser Geschichte lag der Fokus der SFB-Tagung Ende Mai. Der überwiegende Teil der Beiträge galt Phänomenen und Entwicklungen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die grundlegende Prämisse dabei war die Performativität des Wissens selbst; das heißt die Annahme, dass sich Wissen in Formen der Darstellung und inszenierten Wahrnehmungssituationen, in medialen Praktiken und auf sozialen Handlungsfeldern sowie in der Verschränkung von Künsten und wissenschaftlicher Forschung überhaupt erst konstituiert. *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne* umreißen eine für die Frühe Neuzeit paradigmatische Architektur des Wissens, in der sich die genannten Orte bzw. Funktionsbereiche überlagerten.

So heterogen der internationale Kreis von Teilnehmern war, so schwierig ist es, einen prägnanten Überblick zu geben. Im Folgenden soll vor allem das Spektrum jener Beiträge kurz skizziert werden, die tatsächlich am architektonischen Raum als Schauplatz des Wissens ansetzten. – Diese Gewichtung zwingt zu einer Auswahl die dennoch nicht ganz willkürlich ist. Schließlich war es das Konzept der Tagung, den architektonischen Raum als eine Form der Anschauung und des Wissens zu diskutieren, eine Form, die auf auch auf Ebenen des abstrakten Denkens und des Imaginären entfaltet wurde bzw. prägend wirksam war.

Nicht zuletzt durch zwei große Ausstellungen ist der Prager Hof Rudolf II. innerhalb der letzten Jahre als internationaler Schauplatz der Künste und Wissenschaften um 1600 in Erinnerung gerufen worden. Aus dem Fundus umfangreicher Forschungen gab Beket Bukovinska (Prag) einen dichten Überblick zur Geschichte der Rudolfinischen Kunstammer. Deren besondere Position im räumlich-funktionalen Zusammenhang des Hofes – zwi-

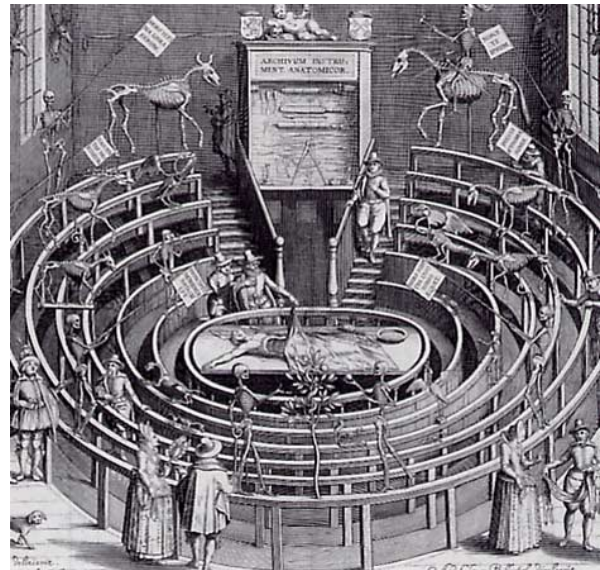


Abb.4: Wilhelm Swanenburgh, Das *Theatrum Anatomicum* in Leiden, Leiden 1610

schen Herrscherrepräsentation, Studienort vor allem für Künstler und in direkter Anbindung an die Privaträume des Kaisers – wurde insbesondere aus der engen Verflechtung von Sammlungs- und Architekturgeschichte ersichtlich. Analog zum Prager Hof für den nordalpinen Raum lenkte Hans-Christian von Herrmann (Berlin) den Blick auf Florenz, die einstige Republik und spätere Hauptstadt des Herzogtums der Medici. Er stellte die Uffizien als komplexes Gefüge aus Kunstammer, Laboren und Verwaltungsfunktionen und in dieser Ballung als ein Zentrum moderner, absolutistischer Herrschaft dar. Vasaris Bauwerk wurde somit zum architektonischen wie institutionellen Zentrum einer Selbstinszenierung des Territorialstaates Toskana im städtischen Raum von Florenz.

Gleichsam komplementär zu den «exotischen» Sammlungsobjekten, die im Ensemble höfischer Kunstammern die Herrschaftsansprüche von Regenten auf neu entdeckte Regionen der Erde ausdehnten, stellte William Edgerton (Williamstown) mit den «Conventos» in Lateinamerika äußerst komplexe Ensemble im Dienst der katholischen Missionierung vor. Diese architektonischen Anlagen vereinten Sakralbauten im engeren Sinne mit Prozessionswegen, Gärten und Orten für theatrale Aufführungen. Architektonisch und in der Ausmalung auf der Höhe der aktuellen Kunstzentren in Europa, wurden hier im christlichen Bild- und Veranstaltungsprogramm zeremonielle Traditionen und kosmologische Vorstellungen der indigenen Bevölkerung aufgegriffen, um

diese in die katholische Doktrin und Liturgie einzuüben. Edgerton sieht in diesen ästhetischen Strategien der Konvertierung einen der vielleicht wichtigsten Gründe dafür, dass – trotz Unterdrückung und Umstürzen – der römische Katholizismus bis heute eine wichtige soziale Kraft in Lateinamerika ist. Enthielt der Mikrokosmos der Kunstkammern häufig auch eine Geste Erd umspannender Herrschaft, so wurden im Gegenzug komplexe Praktiken der Visualisierung und theatralen Inszenierung als Instrumente der Bekehrung und Disziplinierung in die neu entdeckten Regionen der Erde exportiert. Gerade unter dem Aspekt des Performativen entfaltet die Analyse des Verhältnisses von Wissen und Macht neue Perspektiven.

Ein anderer Schwerpunkt der Tagung war die Rolle von Architekturen für die Ordnungen des Wissens und als konstitutiv für Wahrnehmungsweisen und Erkenntnismethoden. Der Architekturhistoriker Werner Oechslin (Zürich) zeichnete einen Grundriss jener Probleme und Anforderungen, die letztlich jede Bibliothek als gebauter Raum lösen muss. Zunächst kann das Buch immer nur darstellen worüber es handelt, ist von den Dingen selbst getrennt. Zugleich ist es selbst Körper und als solcher bereits eine Form der Verräumlichung von Wissen. In ihrer Funktion, Wissen zu ordnen, wird die Bibliothek zu einer kulturstiftenden Baustelle par excellence. An ihr wurden symbolische Formationen und Techniken durchgespielt von der mikrokosmischen Entsprechung der Bibliothek zur Welt als Gesamtheit bis zu den zunehmend abstrakten Instrumentarien der Registratur und Katalogisierung.

Anders als in der reinen Bibliothek überlagerten sich in der Kunstkammer die Realpräsenz der Objekte und deren mediale Repräsentation. Anhand bildlicher Darstellungen von Sammlungsräumen entwickelte Robert Felfe (Berlin) eine Typologie musealer Raumszenarien, die zugleich eine auffällige konzeptuelle Änderung erkennen ließ. In direkter Beziehung zur Entwicklung der barocken Theaterbühne zeichnet sich in den Bildern eine zunehmende Polarisierung zwischen einem reinen Schauraum, als idealisiertem Raum des Wissens und einem Raum der physischen Präsenz der Exponate und der Arbeit am Gegenstand ab. Explizit wurde diese Dichotomie um 1700. Sie lässt sich als Symptom jener Krise musealer Mikrokosmen verstehen, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Verschwinden der Kunst- und Wunderkammern führte.

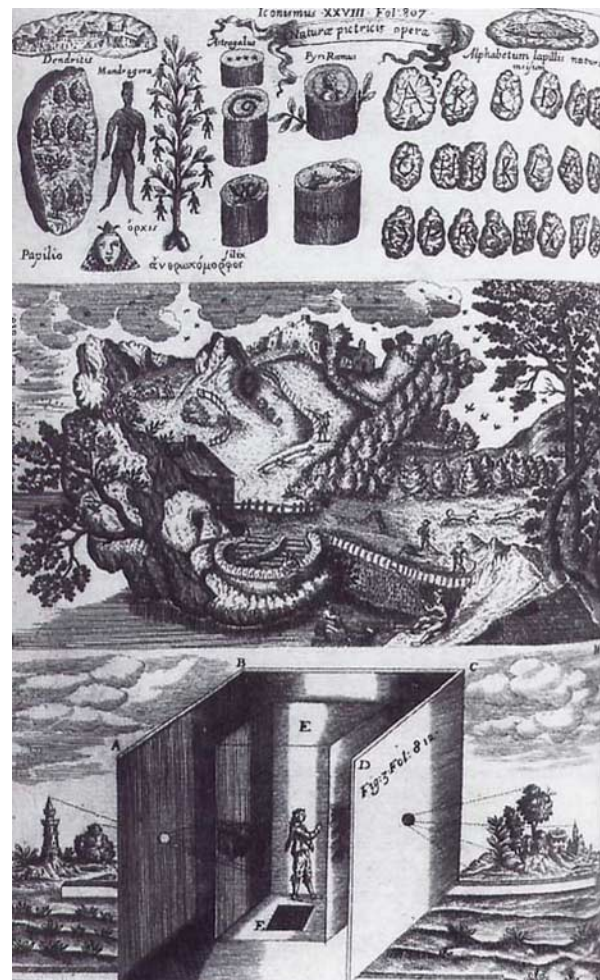


Abb.5: Athanasius Kircher, *Ars magna Lucis et umbrae*, Rom 1649, Bildtafel (Entstehung von Bildern in der Natur)

Zeitlich parallel zu diesem Verschwinden verlor auch das Buch zunehmend seine frühneuzeitliche, komplexe Bestimmung, als Schrift- und Bildraum ein den Kunstkammern analoger und theatral aufgeladener Erfahrungsraum zu sein. Hilmar Schramm (Berlin) stellte diesen «poetischen Überschuss» des Wissens in Hinblick auf das *Theatrum Europaeum* (1618-1718) als literarische Strategie vor dem Hintergrund der Metaphorik der Welt als Theater und Bühne dar. Die Texte dieser opulenten Publikation sind, gewissermaßen als offene Aufführung, eine heterogene Sammlung bemerkenswerter Ereignisse von Naturkatastrophen bis zu Kriegszügen.

Waren bereits die Kunstkammern zugleich Museum und Ort der Forschung am Gegenstand, so koinzidierten Theater und Laboratorium vermutlich nirgendwo in so prägnanter Weise, wie in den so genannten anatomischen Theatern des 17. Jahrhunderts. Die in ihnen

abgehaltenen Sektionen waren öffentliche Spektakel und hier wandelte sich die Zergliederung des Körpers von der Demonstration überlieferten Wissens hin zur experimentellen Vorführung. Mit Blick auf architektonische Konzepte des Architekten Claude Perrault und René Descartes' *Discours de la Méthode* verwies Ludger Schwarte (Berlin) auf eine signifikante Parallelität zwischen technischen und philosophischen Formulierungen von Erkenntnistheorie. Bei beiden wurde der architektonische Raum des anatomischen Theaters bzw. des Observatoriums Ort und Verkörperung von Wahrnehmungsweisen, die den Zugriff auf das Objekt und die diskursive Regulierung von Wissen strukturieren.

Hingewiesen sei an dieser Stelle auf zwei weitere Beiträge zu Experimentalpraktiken und ihrer Etablierung im 17. Jahrhundert: James McAllister (Leiden) zeigte an Galileos Gedankenexperimenten eine signifikante Spannung innerhalb der experimentellen Naturwissenschaft zwischen empirischer Zuwendung zur Natur und dem Rückzug ins Labor, zwischen Partikularität und Universalität auf. Überraschende Parallelen in Hinblick auf ritualisierte Inszenierungen des Glaubens einerseits und wissenschaftlicher Fakten andererseits stellte Florian Nelle (Berlin) zwischen Eucharistie und Experiment fest. Er interpretierte sie als alternative Formen bei der Bewältigung einer umfassenden Krise der Repräsentation im 17. Jahrhundert.

Reale Architekturen des Wissens, historische Praktiken und Diskurse waren Ausgangspunkt und Matrix von Fiktionen und nie verwirklichten Projekten. In ihnen wurden die dynamischen Impulse und utopischen Potenziale frühneuzeitlicher Konfigurationen von Wahrnehmung und Erkenntnis, Wissenschaft und Künsten gleichsam entfesselt und zum eigentlichen Thema. In seinen *Drôle de Pensée* entwarf Gottfried Wilhelm Leibniz für ganz Europa Institutionen, in denen Kunstammern und Laboratorien mit Orten für theatrale Aufführungen zusammengefasst werden sollte. In einer Analyse dieses Textes verfolgte Horst Bredekamp (Berlin) insbesondere zwei Themenstränge, die bei Leibniz in einander verflochten sind: Zum einen setzt dessen Vision bei den Passionen des Menschen als eigentlicher Grundlage von Wissen und Bildung an. Sie geben die Impulse zu spielerischen Formen des Lernens, die es methodisch zu kultivieren gelte. Als öffentliche Einrichtungen sind die leibnizschen Schauplätze des Wissens dabei sowohl Orte der sanktionierten Zerstreung und der

planmäßigen Bildung als auch der wirksamen Kontrolle der Bürger durch den Staat. Dabei – und dies sei der andere Leitgedanke – kam den visuellen Spielen, Beobachtungen und Darstellungsformen in systematischer Hinsicht eine besondere Rolle zu. Angewendet auf dieses Spektrum menschlicher Wahrnehmung konnte die Mathematik mit ihren Disziplinen der Geometrie, Perspektive und Optik bei Leibniz eine elastische Klammer zwischen Abstraktion und Empirie bilden.

Mögen die Leibnizschen «Gedankenspiele» in ihrem überbordenden Erfindungsreichtum einzigartig erscheinen, so sind sie gleichwohl kein absolut solitäres Phantasiegebilde. Dies wurde angesichts des Vortrags von Jan Lazardzig (Berlin) über den ersten «Preußischen Societätsentwurf» von 1666/67 deutlich. Die im Dreißigjährigen Krieg schwer zerstörte Stadt Tangermünde sollte unter Schirmherrschaft des Preußischen Königs als eine internationale Stadt der Wissenschaften und Künste wieder auferstehen. Die nicht realisierten Pläne enthalten zunächst eine urbane Topographie der Wissenschaften, Künste und Techniken. Als ideale Raumkonzeption entwarfen sie über die zu bauende Architektur hinaus zugleich einen sozialen Körper im Spannungsfeld von territorialer Herrschaft und universellem Anspruch sowie zwischen öffentlichem und geheimem Wissen. Anhand dieses detailliert ausgearbeiteten Projekts wurde im Rahmen der Tagung ein Bogen zwischen utopischen Institutionen des Wissens, wie dem Haus Salomons in Francis Bacons *Neuatlantia*, und den Akademien des späten 17. Jahrhunderts geschlagen. Dabei richtete sich der Fokus auch hier auf eine Architektur als konkreter Raum und als symbolische Form, in der sich Praktiken und Konzepte des Wissens mit politischen Interessen und Gesellschaftsentwürfen überlagern.

Mit dem Vortrag von Barbara Maria Stafford (Chicago) nahm auch die SFB-Tagung direkt Tuchföhlung zum zeitgenössischen Ausstellungsgeschehen auf. Anfang des Jahres zeigte das Getty Center in Los Angeles eine von Stafford und Frances Terpak kuratierte Ausstellung zur Geschichte optischer Instrumente und visueller Maschinen. Unter dem Titel *Devices of Wonder* verfolgte die Ausstellung den Leitgedanken visuelle Techniken, von der camera obscura bis zu elektronischen Bildverfahren, als Praktiken der Intensivierung von Realität zu sehen. Erst mit den neuen Medien sieht Stafford hier einen Bruch, den es zu reflektieren gelte.

Natürlich ging es in dieser Ausstellung explizit um eine historische Perspektive. Dabei war sie eine gelungene Synthese zwischen der Präsentation von Exponaten, die geleitet von einer These, mit spielerischem Beziehungsreichtum eine unendliche Fülle von Phänomenen aufzuschließen vermochte. Sicher ist die geschichtliche Tiefendimension der Schauplätze des Wissens kein «Muss» für jede Ausstellung, die auch und gerade die produktive Seite von Wahrnehmung und Darstellungsweisen aufzeigen möchte. Die Diskussion über Perspektiven der musealen Präsentation von Wissen verflacht jedoch notwendig, wenn man sie wegschneidet.

*** Titel der Tagungen**

Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung. 26. und 27. April 2002, Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität Berlin, Leitung: Jochen Brüning, Martin Roth

Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert. 23. – 25. Mai 2002, Projekt «Spektakuläre Experimente» des Sonderforschungsbereiches «Kulturen des Performativen», Konzeption und Organisation: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig

Autor

Robert Felfe ist Kunsthistoriker und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich «Kulturen des Performativen» an der FU Berlin.

Titel

Robert Felfe, «Schauplätze des Wissens. Rückblick auf zwei Tagungen in Berlin», in *kunsttexte.de*, Nr. 3/2002 (8 Seiten) www.kunsttexte.de