

VERSCHWINDENDE VERMÄCHTNISSE

KURATORISCHE INTERVENTIONEN IM ZOOLOGISCHEN
MUSEUM DES CENTRUMS FÜR NATURKUNDE (CENAK),
HAMBURG

Annette Bhagwati

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2022, S. 101–126

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85728>

ABSTRACT: DISAPPEARING LEGACIES. CURATORIAL INTERVENTIONS IN THE ZOOLOGICAL MUSEUM OF THE CENTRUM FÜR NATURKUNDE (CENAK), HAMBURG

What happens when different exhibition regimes meet in one curatorial space? In 2017, the exhibition *Disappearing Legacies – The World as a Forest* inserted thirteen positions by contemporary artists dealing with the destruction of tropical habitats in the Anthropocene into the Permanent Collection of the Zoological Museum Hamburg at the Centrum für Naturkunde (CeNak). This case study investigates the diverging mechanisms of agency in such a joint venture and examines the moments of contact in which the different narratives and scientific orderings of collection presentation on the one hand and temporary exhibition on the other intersect. The exhibition's re-configuration of objects and discourses allows visitors to re-read both the exhibits and the archives and reveal – like clues in a forensic investigation – the colonial, historical, and political entanglements of the objects, and thereby to question established display strategies.

KEYWORDS

Curatorial studies; Anthropocene; Decolonizing collections.

Im Mittelpunkt dieses Beitrags zum Themenheft steht die Ausstellung *Verschwindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald*, die 2017 am Centrum für Naturkunde (CeNak) in Hamburg gezeigt wurde. Die Partner in dieser ungewöhnlichen Konstellation: zwei Kurator*innen, 15 Künstler*innen und ein Zoologisches Museum. Anders als in einem Kunstkontext, der sich durch eine grosse Deckungsgleichheit zwischen künstlerisch-kuratorischen Strategien und institutioneller Praxis auszeichnet, werden hier unterschiedliche Wissenskulturen in Austausch gebracht. Hieraus ergeben sich zahlreiche Fragen, die im Folgenden näher untersucht werden sollen: Welche Folgen hat das Aufeinandertreffen sehr unterschiedlicher Praxen und epistemischer Ordnungen für die kuratorische Wissensproduktion? Wie lässt sich ein solches Joint Venture beschreiben, was sind seine Wirkmechanismen? Welche Ebenen der Zusammenarbeit lassen sich unterscheiden, welche Akteure sind involviert? Dabei soll der aus dem Wirtschaftsrecht stammende Begriff des Joint Venture nicht in seinem üblichen Sinn, sondern das „Joint“ bildlich als „Verbindungsstück“ aufgefasst werden. Gezeigt werden soll, wie die Objekte, auf welche die Künstler*innen mit ihren Arbeiten reagiert haben, durch die Neuperspektivierung zu „joints“, zu Bindegliedern der Ausstellung wurden und durch sie die Wissensgefüge und Wirkmechanismen der naturhistorischen Bestände des CeNak lesbar wurden.

I. Hintergrund: Die Ausstellung *Verschwindende Vermächtnisse* als Teil des Langzeitprojektes *Reassembling the Natural*

Verschwindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald war das Projekt eines freien Kuratorenpaares – der Kuratorin, Autorin und Verlegerin Anna-Sophie Springer und Etienne Turpin, Philosoph, Autor und Gründungsdirektor von *anexact office/Asset Production Studio*. Die Ausstellung war Teil der kuratorischen Langzeitforschung *Reassembling the Natural* – ein mehrteiliges Projekt, das sich in unterschiedlichen institutionellen Kontexten und an verschiedenen Orten mit dem Konzept der Natur und dem Naturbegriff vor dem Hintergrund kolonialer Ausbeutung und Wissensproduktion und seinen direkten und indirekten Folgen befasst.¹ Die Arbeit Springers und Turpins fokussiert auf die dramatischen, vom Menschen verursachten ökologischen Veränderungen und die Auslöschung der Arten. Ausgangspunkt der Untersuchung war die wissenschaftliche Arbeit des britischen Naturforschers Alfred Russel Wallace (1823–1913). Wallace hatte langjährige Forschungsreisen nach Südamerika und Asien unternommen. Eine Expedition von 1848 bis 1852 führte ihn nach Brasilien und in das Amazonasgebiet. Von 1854 bis 1862 bereiste er den Malaiischen Archipel, wo er Insekten

¹
Vgl. www.reassemblingnature.org (07.03.2021).

und andere Tierarten sammelte, um sie nach seiner Rückkehr zu verkaufen oder für seine Naturstudien zu nutzen. Die Sammlung umfasste bei seiner Ankunft in Grossbritannien mehr als 125.000 Exemplare, mehr als tausend davon bis dahin unentdeckt. Unabhängig von Charles Darwin entwickelte er Ideen zur Evolutionstheorie, die am 20. August 1858 unter dem Titel „On the Tendency of Varieties to Depart Indefinitely from the Original Type“ zusammen mit Charles Darwins Aufsatz „Extract from an Unpublished Work on Species“ in den sogenannten Darwin-Wallace-Papers veröffentlicht wurden.² Die beiden Konzepte zur Evolution der Arten revolutionierten nicht nur die Wissenschaft der Biologie, sondern beeinflussten auch Sammlungs- und Ausstellungspraxen naturhistorischer Museen.³ Mit seinen Forschungen trug Wallace wesentlich zum Wissen über die tropische Flora und Fauna bei, die in den folgenden Jahren und Jahrzehnten im Gefolge von Kolonisierung, Industrialisierung und einer beginnenden Globalisierung systematisch ausgebeutet und zerstört werden sollte.

Das Ausstellungs- und Forschungsprojekt *Reassembling the Natural*, in dessen Rahmen *Verschwindende Vermächtnisse* entwickelt wurde, verband ethnografische Recherche, Feldforschung, Archivstudien und künstlerisch-wissenschaftliche Kollaborationen. Ausgehend von den Herkunftsregionen der Sammlungen Alfred Russel Wallace lud das Kurator*innenteam Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Theoretiker*innen aus Lateinamerika, Europa, Amazonien und Nusantara ein, um eine transdisziplinäre Befragung des in Wissenschaft und Museen vermittelten Naturkonzeptes vorzunehmen und seine historischen, epistemologischen und disziplinären Voraussetzungen offenzulegen. Die Einsichten, so das Anliegen der Kurator*innen, sollten in Ausstellungen zur Verhandlung gebracht werden und zu einer Reflexion über den Naturbegriff und

2

Alfred Russel Wallace, On the tendency of species to form varieties; and on the perpetuation of varieties and species by natural means of selection. III. On the tendency of varieties to depart indefinitely from the original type, in: *J. Proc. Linn. Soc. London* 3, 1885, 53–62, zusammen veröffentlicht mit Charles Darwin, On the tendency of species to form varieties; and on the perpetuation of varieties and species by natural means of selection. I. Extract from an unpublished work on species, II. Abstract of a letter from C. Darwin. Esq., to Prof. Asa Gray, in: *J. Proc. Linn. Soc. London*, 3, 1885, 45–53.

3

Die Evolutionslehre brachte mit Darwins Konzept der natürlichen Auslese und dem Kampf ums Dasein eine neue Perspektive in die Ordnung naturkundlicher Sammlungen, die sich der Beschreibung und Klassifikation neuer Arten entsprechend dem binären Klassifikationssystem von Carl von Linné (Enzyklopädie *Systema Naturae* von 1758) widmeten – und zum Teil bis heute widmen. Die Theorie von der Evolution der Arten ist der Ausgangspunkt für die heutige Auseinandersetzung zahlreicher Museen mit dem Thema der Biodiversität, aber auch der Erforschung globaler Probleme wie der Erhaltung der Artenvielfalt und der Ökosysteme. Siehe stellvertretend für diese Entwicklung die Einführung zu den Sammlungen des Berliner Naturkundemuseums, sowie des Natural History Museums in London <http://www.museumfuernaturkunde.berlin/en/science/infrastructure/collection>, (07.03.2021), <http://www.nhm.ac.uk/our-science.html> (07.03.2021). Einblicke in die Diskussion um die Geschichte und Zukunft der Naturkundemuseen im deutschsprachigen Raum gaben die beiden Konferenzen *Praktiken, Orte, Repräsentationen: Zur Geschichte und Zukunft von Naturkundemuseen* im Museum für Naturkunde Berlin, 18.–19.03.2013 und die 28. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Geschichte und Theorie der Biologie *Gründungsgeschichten naturkundlicher Museen* im Zoologischen Forschungsmuseum Alexander Koenig in Bonn, 14.–16.06.2019.

einem neuen Naturverständnis in einer durch menschliche Aktivitäten veränderten Welt anregen:

How can those fields of inquiry through which nature came to be shared, studied, and conserved in human cultures begin to reassemble knowledges among the fragmented worlds threatened by anthropogenic transformation?⁴

In ihrem Forschungsprojekt gingen Springer und Turpin den historischen, kolonialen und ideologischen Verflechtungen naturkundlicher Sammlungen nach und setzten sie in Bezug zu den tiefgreifenden ökologischen Veränderungen und Zerstörungen der natürlichen Umwelt. Bei ihrer Kuratation griffen sie auf künstlerische Verfahren institutioneller Kritik zurück, um diese Verstrickungen sichtbar zu machen. Angelehnt an die von Eyal Weizman entwickelten Methoden zur visuellen Rekonstruktion inkriminierter Tathergänge lässt sich diese Vorgehensweise als „forensisch“ verstehen.⁵ Der Architekturtheoretiker, Professor für Spatial and Visual Culture am Goldsmith College und Gründungsdirektor von Forensic Architecture setzt in seinen Forschungsprojekten Visualisierungstechniken ein, um auf Fälle von Machtmissbrauch und politische Konflikte aufmerksam zu machen und sie vor Gericht zur Verhandlung zu bringen. Die materielle Evidenz erlangt eine „forensische“ Qualität im Sinne der lateinischen Ursprungsbedeutung des Wortes „forensis“ als „pertaining to the forum.“⁶

Der übergreifende Diskurskontext, in dem die Kurator*innen das Projekt verorteten, war die Diskussion um das Anthropozän: Die Vorstellung, dass die Aktivitäten des Menschen den Planeten derart tiefgreifend verändert haben – und weiter verändern –, dass der Mensch zu einer geologischen Kraft geworden ist: Die Grenze zwischen Natur und Kultur löst sich auf.⁷

4

<http://reassemblingnature.org/about/> (07.03.2021).

5

Eyal Weizman, Introduction, in: Forensic Architecture (Hg.), *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Berlin 2014, 9–35, vgl. <http://content.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2019/05/Forensis-interior-FINAL.pdf> (27.04.2022). Zum Indizienbeweis s. Aristoteles, *Rhetorik*, München ⁵1995, 17–18.

6

Weizman, Introduction, 7. Zur Rolle materieller Evidenz bei der Klärung von Autorschaftsfragen s. Mieke Bal und Norman Bryson, *Semiotics and Art History*, in: *The Art Bulletin* 73, 1991, 174–208, hier 180–181. Vgl. auch Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin ³2002 sowie zur Vorgeschichte der Forensik die Studien von Barbara J. Shapiro, insbes. Barbara J. Shapiro, „Beyond Reasonable Doubt“ and „Probable Cause“. *Historical Perspectives on the Anglo-American Law of Evidence*, Berkeley 1991 und dies., *A Culture of Fact: England, 1550–1720*, Ithaca, NY 2000; Steven Shapin, *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago 1994.

7

Bereits weit im Vorfeld hatten sich Etienne Turpin und Anna-Sophie Springer intensiv mit Fragen zum Anthropozän mittels wissenschaftlicher, publizistischer und künstlerisch-kuratorischer Methoden auseinandergesetzt. Das Ausstellungs- und Forschungsprojekt *Rassembling the Natural* bzw. *Verschwindende Vermächtnisse* ist nur ein Ergebnis dieser Auseinandersetzung, <http://annasophiespringer.net/bibliography/> (10.03.2021).

Die erste Ausstellung, die aus der Auseinandersetzung mit Alfred Russel Wallace erwuchs, wurde 2015 unter dem Titel *125.660 Spesimen Sejarah Alam (125,660 Specimens of Natural History)*, im Zentrum für zeitgenössische Kunst Komunitas Salihara in Jakarta, Indonesien, in Partnerschaft mit dem Indonesian Institute of Science gezeigt. 2017 wurde die Ausstellung adaptiert und war 2017 unter dem Titel *Verswindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald* im Zoologischen Museum des Centrums für Naturkunde (CeNak), Universität Hamburg, November 2017 zu sehen.⁸ Sie nahm nun auch Wallaces Arbeit in Brasilien mit in den Blick. Für die neue Ausstellung luden die Kurator*innen 13 künstlerische Positionen ein, acht davon Auftragsarbeiten, die eigens für die Sonderausstellung geschaffen wurden. Zu den teilnehmenden Künstler*innen zählten Maria Thereza Alves, Ursula Biemann, Bik Van der Pol, Shannon Lee Castleman, Revital Cohen & Tuur van Balen, Mark Dion, Radjawali Irendra als Vertreter des Künstlerkollektivs Akademi Drone Indonesia, Armin Linke mit Giulia Bruno und Giuseppe Ielasi, Barbara Marcel, Julian Oliver & Crystelle Vü, Robert Zhao Renhui, dem Begründer des fiktiven Institute of Critical Zoologists, sowie das Künstlerduo SHIMURAbros und Paulo Tavares mit seiner Agentur für urbane Forschung und Design autonoma. Ergänzt wurden die künstlerischen Positionen durch Interventionen in die Präsentation der Dauerausstellung, welche die Kuratoren auf der Basis eigener Forschungen in den wissenschaftlichen Sammlungen des CeNak sowie des Herbarium Hamburgense und unterstützt von Sammlungskustoden erarbeitet hatten.⁹

Im Frühling 2018 wurde die Ausstellung erneut adaptiert und im Tieranatomischen Theater der Humboldt-Universität zu Berlin gezeigt.¹⁰ *Verswindende Vermächtnisse* entstand in Zusammenarbeit mit der Schering-Stiftung und dem Goethe-Institut Singapur. Ermöglicht wurde sie mit Mitteln der Kulturstiftung des Bundes (KSB), Pro Helvetia und der Graham Foundation, welche die Kurator*innen erfolgreich eingeworben hatten.

Die nun folgende Diskussion konzentriert sich auf die Ausstellungsstation im Zoologischen Museum des CeNak in Hamburg.

8

Engl. „Disappearing Legacies: The World as Forest“.

9

Vgl. Webseite: <http://www.cenak.uni-hamburg.de/ausstellungen/museum-zoologie/verschwindende-vermaechtnisse/ausstellung/ausstellungseroeffnung.html> (07.03.2021).

10

Im Anschluss an die Station im Tieranatomischen Theater wurde die Ausstellung abschließend im Herbst 2018 im Zentralmagazin Naturwissenschaftlicher Sammlungen der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg gezeigt. Auch hier wurde die Ausstellung den räumlichen Gegebenheiten des Zentralmagazins angepasst und in einzelnen Aspekten neu perspektiviert.

II. Zur Genese der Ausstellung *Verschwindende Vermächtnisse* am CeNak

Wie kam es zu der Zusammenarbeit mit dem CeNak? Nach der erfolgreichen Ausstellung *125,660 Specimens of Natural History* in Indonesien suchten Anna-Sophie Springer und Etienne Turpin nach geeigneten Kooperationspartnern für das Folgeprojekt *Verschwindende Vermächtnisse* in Deutschland. Zunächst wandten sie sich an das Museum für Naturkunde in Berlin. Dieses jedoch lehnte ab, mit dem Verweis auf ein bereits zugesagtes Kooperationsprojekt *Kunst/Natur. Künstlerische Interventionen am Museum für Naturkunde Berlin* (2018), welches ebenfalls von der Kulturstiftung des Bundes gefördert wurde.¹¹ Anders reagierte Matthias Glaubrecht, der als Professor für Biodiversität der Universität Hamburg gerade zum neuen Direktor der zoologischen Forschung am CeNak und Leiter des Zoologischen Museums ernannt worden war. Als Autor der ersten deutschsprachigen Biografie von Alfred Russel Wallace und interessiert an der Anthropozän-Debatte sah er in der Ausstellung einen programmatischen Auftakt für seine Amtszeit. Er sagte die Zusammenarbeit zu. Seine Offenheit gegenüber dem Gedanken, den Menschen als geologische Kraft und Teil des naturhistorischen Narrativs zu berücksichtigen, stellte eine Neuerung für das Hamburger Museum dar, das seine Sammlungen bis dahin ganz in der Tradition naturhistorischer Museen präsentierte: basierend auf der Evolutionstheorie und in der Ausstellungslogik an den Taxonomien und Klassifikationssystemen der biologischen Arten orientiert, mit Vitrinengruppen zu Wirbellosen, Spinnen, Insekten, Amphibien bis hin zu Fischen, Vögeln und Säugetieren.¹²

Eine der ersten Neuerungen, die Matthias Glaubrecht vornahm, war die Einrichtung einer Vitrine zum Anthropozän im Museumsfoyer, zum Zeitpunkt der Ausstellung inhaltlich noch weitgehend getrennt von der ständigen Sammlung. Darin wurden unter anderem die Folgen von Überbevölkerung, die Überfischung der Meere sowie die Fragmentierung der Lebensräume durch den menschlichen Einfluss thematisiert.¹³ Mit dieser Massnahme brachte Glaubrecht eine neue Perspektive in die Logik der bisherigen Sammlungspräsentation hinein. Diese orientierte sich an einem

¹¹

Geschäftsbericht des Museums für Naturkunde Berlin 2018, 3, <http://www.museumfuernaturkunde.berlin/sites/default/files/mfn-geschaeftsbericht-2018.pdf> (10.03.2021).

¹²

<http://www.cenak.uni-hamburg.de/sammlungen.html> (07.03.2021).

In seiner Einleitung zum Ausstellungsführer von *Verschwindende Vermächtnisse* erläuterte Glaubrecht den Auftrag des Museums wie folgt: „Am Centrum für Naturkunde (CeNak) der Universität Hamburg untersuchen wir die Entstehung und Verbreitung von Tierarten. Zum einen erforschen wir Artenvielfalt, ihr Werden, aber auch ihr Vergehen. Zum anderen ist es unsere Aufgabe, Natur zu erklären und naturkundliches Wissen zu vermitteln.“ Matthias Glaubrecht, Einleitung, in: *Verschwindende Vermächtnisse. Die Welt als Wald* (exhibition guide), hg. von Anna-Sophie Springer und Etienne Turpin, Berlin 2018, 5.

¹³

<http://www.cenak.uni-hamburg.de/uebercenak/presse/medieninformationen/foyer-eroeffnung/ausstellungskonzept-foyer-eroeffnung-270417.pdf> (07.03.2021).

klassischen Naturbild, bei dem der Mensch als Primat und höheres Säugetier zwar theoretisch eine Spezies im Verwandtschaftssystem der biologischen Systematik der Arten ist. Doch in der Präsentation naturhistorischer Museen – wie auch hier in der Hamburger Zoologischen Sammlung – war der moderne Mensch praktisch weder als Säugetier noch als transformierende Kraft der biologischen Ordnung bzw. ihrer Lebenswelt vertreten. Als Evolutionsbiologe und Biodiversitätsforscher begrüßte Glaubrecht daher das Ausstellungenkonzept der beiden Kurator*innen, welches auf den engen Zusammenhang zwischen menschlicher Aktivität und einer dramatisch schwindenden Artenvielfalt verwies. So ist auf der Website der Universität Hamburg zu lesen: „Das außergewöhnliche Ausstellungsprojekt zieht Verbindungen von den Expeditionen des Naturforschers Alfred Russel Wallace im 19. Jahrhundert zur aktuellen Zerstörung der Regenwälder in Südostasien und Südamerika. Die in der Ausstellung präsentierten künstlerischen Positionen und kuratorischen Assemblagen widersprechen einem romantischen Bild unberührter Natur und fragen stattdessen nach den Vermächtnissen, die bleiben, angesichts der fortschreitenden Zerstörung hochkomplexer Ökosysteme.“¹⁴

Die ursprüngliche Idee sah eine Sonderausstellung im Museum vor, für die die Räume der Sammlungspräsentation freigeräumt werden sollten. Das Ausstellungsprojekt entwickelte sich jedoch anders als geplant. Bald wurde klar, dass das Museum weder Mittel noch Lagerkapazitäten hatte, um die Exponate der Sammlung während der Laufzeit anderweitig unterzubringen. Die Ausstellung musste also in die Sammlungspräsentation integriert werden. Aus einer separaten Sonderausstellung wurde eine Ausstellungsintervention. Diese unerwartete Entwicklung hatte interessante Folgen für die Natur der gemeinsamen Unternehmung zwischen Kurator*innenduo und Museum, zwischen Sonderausstellung und Sammlungspräsentation. Einige Aspekte sollen im Folgenden anhand von ausgewählten Positionen der Ausstellung diskutiert werden: Ich nehme dabei zwei Ebenen in den Blick: zum einen die institutionell-strukturelle Ebene, das heißt die Ebene der beteiligten

14

<http://www.uni-hamburg.de/newsroom/presse/2017/pm86.html> (10.03.2021). Interessanterweise, wenn vielleicht auch nicht erstaunlich, rückte am CeNak ein Aspekt in den Hintergrund, der auf der Projektseite der KSB, sowie in der 2020 erschienenen gleichnamigen Publikation „Verschwindende Vermächtnisse“ des Eigenverlages der Kurator*innen K. Verlag an prominenter Stelle genannt wurde. Er zielt auf das institutionelle Selbstverständnis naturkundlicher Museen und einen kritischen Umgang mit den eigenen Sammlungen. So geht es hier zum einen um die ethische bzw. gesellschaftspolitische Verantwortung naturkundlicher Museen: „Wie können Naturkundemuseen auf den Klimawandel und das Schwinden der Artenvielfalt reagieren? Was bedeutet es, eine naturkundliche Sammlung zu bewahren, aufzubereiten und auszustellen und dabei Aspekte wie Klimagerechtigkeit und die Herausforderungen des Anthropozäns zu berücksichtigen?“, http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/verschwindende_vermaechtnisse.html, (10.03.2021). Voraussetzung dafür ist die kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Sammlungen in Hinblick auf ihre historischen, kolonialen und ideologischen Verflechtungen. Auf diesen Zusammenhang verweist Springer, wenn sie im Rückblick auf die Ausstellung schreibt: „[T]he exhibition considered how colonial archives of nature can be mobilized, disassembled, framed, and read in ways that enable a discussion of urgent ecological and systemic questions of injustice today.“ S. dies. und Etienne Turpin (Hg.), *Verschwindende Vermächtnisse. Die Welt als Wald – Disappearing Evidence. The World as Forest*, Berlin 2020, 2.

Akteure, der Kooperationspartner*innen, zum anderen die Ebene des „kuratorischen Raumes“ als Aktionsfeld und Aushandlungsort einer solchen Zusammenarbeit. Ich beziehe mich dabei auf eine Vorstellung des „Kuratorischen“ in der Definition von Beatrice von Bismarck. Im Zentrum dieses dynamischen Konzeptes stehen kuratorische „Dinge“ und ihre Wechselwirkungen im kuratorischen Raum.¹⁵ Das „Ding“ ist dabei nicht auf ein Objekt beschränkt, sondern umfasst alles, was als Teil einer Ding-Konstellation mit anderen Dingen im kuratorischen Raum interagieren und in einen Bedeutungszusammenhang treten kann. Legt man von Bismarcks Konzept zugrunde, so lässt sich mit Bezug auf die Ausstellungsin-
tervention *Verschwindende Vermächtnisse* fragen: welche Wechselwirkungen entstehen in einem kuratorischen Raum, in welchem die unterschiedlichen Ding-Konstellationen von Sonderausstellung und Sammlungspräsentation und die ihnen zugrunde liegenden epistemischen Ordnungen aufeinandertreffen? Welche Reibungen entstehen? Welches Wissen wird dabei produziert?

III. Das Joint Venture auf der institutionell-strukturellen Ebene: die Akteure

Hatte Matthias Glaubrecht das Ausstellungsvorhaben anfangs noch aktiv begleitet, schien er das Feld im Verlauf der Vorbereitungen zunehmend den Gastkurator*innen zu überlassen, je mehr sich das Projekt von seinen eigenen Vorstellungen über Inhalt und Inszenierung der Ausstellung entfernte. Auch wenn er sich selbst mit dem Anthropozän und Fragen der Biodiversität befasste, so hatte er als Biograf von Alfred Russel Wallace in der Ausstellung eine einmalige Gelegenheit gesehen, die Person Wallace in den Vordergrund zu rücken, während dieser aus Sicht der Kurator*innen nur Ausgangspunkt für eine viel weitreichendere Auseinandersetzung sein sollte. Zudem drohten zunehmende Spannungen zwischen Kurator*innen und Museumspersonal womöglich auch seinen eigenen Neuanfang als Direktor zu belasten.¹⁶ Hauptansprechpartner für die Kurator*innen wurden die Sammlungskustoden und das technische Personal. Gemeinsam mit den Kustoden sichteten die Kurator*innen und Künstler*innen die Sammlung, wählten Exponate aus und regten eigene Recherchen an. Während sich einige Kustoden auf das Vorhaben einließen, zeigten sich andere desinteressiert. Das Museumspersonal wiederum, allen voran die Aufsichten und das technische Personal, begegnete dem Projekt mit grossem Unverständnis. Für sie stellte das Projekt eine ungewollte und unwillkommene Intervention in die bestehende Ordnung und eine Störung des

¹⁵

Beatrice von Bismarck und Benjamin Meyer-Krahmer, Curatorial Things: An Introduction, in: dies. (Hg.), *Curatorial Things*, Berlin 2019, 7–18.

¹⁶

Persönliche Mitteilung der Kurator*innen.

vertrauten Museumsalltags dar. So wurde kritisiert, dass im Zuge der Ausstellung einige der Hauptattraktionen des Museums, allen voran das ehemalige Maskottchen des Norddeutschen Rundfunks, „Antje, das Walross“ – für die Dauer der Laufzeit nicht mehr zu sehen waren. Aus Sicht des Museumspersonals – so berichteten es die Kurator*innen – drohte das Museum mit der Ausstellungsin-tervention nachhaltig Schaden zu nehmen. Sie befürchteten einen Rückgang der Besucherzahlen und eine sinkende Attraktivität. In der Tat mussten einige Events wie Kindergeburtstage rund um „Antje“ während der Laufzeit abgesagt werden. Auch die zusätz-liche Arbeitsbelastung und die Störung der normalen Abläufe riefen teils erheblichen Widerstand hervor. Zwar hatte der Direktor die Mitarbeitenden gebeten, mit den Kurator*innen zusammen zu arbeiten, jedoch beschränkte sich der Kontakt mit dem technischen Personal und Betriebsverantwortlichen schon bald auf ein Mini-mum. In der Folge mussten die beiden Kurator*innen den grössten Teil der Aufbauarbeiten selbst erledigen [Abb. 1]. Zeitweise stand sogar der Eröffnungstermin in Frage.

Etwas anders sah die Situation auf der fachlichen Ebene aus. Hier kam es zu einer durchaus produktiven Zusammenarbeit, sowohl mit dem Institut für zoologische Forschung selbst als auch mit anderen Abteilungen des CeNak und der Universität Hamburg. Ein Beispiel dafür ist die Wandinstallation, die sich mit Alfred Rus-sel Wallaces 1853 erschienener Abhandlung *Palm Trees of the Ama-
zon and Their Uses* auseinandersetzt.¹⁷ Ausgehend von dem illus-trierten Kompendium suchte die Kuratorin Anna-Sophie Springer den Kontakt zu Matthias Schultz, Oberkustos des Herbarium Ham-burgense der Universität Hamburg. Sie schlug ihm vor, die Samm-lung tropischer Flora, die zum Herbarium gehörte, unter kolonialer Perspektive neu zu lesen. Er sagte umgehend seine Zusammenar-beit zu. Nach umfassenden Recherchen aus Hunderten von Archi-valien stellte er gemeinsam mit Springer eine Auswahl von 30 Her-barbögen zusammen, auf denen tropische Nutzpflanzen montiert waren: Palmblätter und Farne, die Ende des 19. Jahrhunderts gesammelt worden waren; Blätter von Plantagenpflanzen wie *Gummi arabicum* oder der Ölpalme, deren systematische und gross-flächige Kultivierung auf die Kolonialzeit zurückgeht; Blätter von Harthölzern, die als Beispiel für die grossflächige Holzwirtschaft in tropischen Urwäldern dienten. Die meisten waren noch nie zuvor in der Öffentlichkeit gezeigt worden. Die Herbarbögen wurden in der Ausstellung entlang einer Zeitachse als Wandinstallation angeord-net und mit Anmerkungen zum Sammlungsauftrag versehen [Abb. 2]. Die Palmarten und der Verweis auf ihre Nutzungsformen machten die enge Verflechtung von Wissenschaft, wirtschaftlicher Ausbeutung und (post)kolonialen Strukturen anschaulich. Zugleich wurde mit dem Fokus auf Nutzpflanzen ein Bereich naturkundli-chen Wissens in den Blick gerückt, der Dauerausstellungen natur-

17

Alfred Russel Wallace, *Palm Trees of the Amazon and Their Uses*, London 1853.



[Abb. 1]
Anna Sophie Springer und Etienne Turpin bei der Installation der Ausstellung *Verschwindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald*, (Hamburger Centrum für Naturkunde, Zoologisches Museum), 2017; Foto von Anna-Sophie Springer/Etienne Turpin.



[Abb. 2]
Herbarbögen des Herbarium Hamburgense, ausgewählt in Reaktion auf Alfred Russel Wallace, *Palm Trees of the Amazon and Their Uses*, London 1853, Ausstellungsansicht, *Verschwindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald*, (Hamburger Centrum für Naturkunde, Zoologisches Museum); Foto von Michael Pfisterer für *Reassembling the Natural*, 2017.

kundlicher Museen, die am Leitfaden des klassischen Naturkonzepts entwickelt sind, weitgehend verborgen bleibt: nämlich der Verweis auf ein Sammlungs- bzw. Forschungsinteresse, das die Natur auf ihren Nutzwert und ihre Ausbeutbarkeit hin überprüft. Den Blick in der Ausstellung auf Kulturpflanzen zu richten, hieß, den Menschen als Akteur in die „natürliche“ Ordnung einzuschreiben und damit das überkommene Naturbild zu hinterfragen, das die Sammlungspräsentation in den Hauptausstellungsräumen des Zoologischen Museums 2017 immer noch prägte: Ein System, einen Lebensraum, auf den der moderne Mensch quasi „von aussen“ als ein von ihr unterschiedenes Wesen blickt.¹⁸ Die kuratorisch-künstlerische Intervention der Wandinstallation stellte diese Grenzziehung in Frage: Der Mensch ist hier nun Teil der Natur, die er selbst mit geformt und verändert hat. Mit der Zeitleiste eröffnete die Wandinstallation zugleich einen historischen und durch menschliche Zeit definierten Raum. Damit stellte sie einen Gegenentwurf zur sie umgebenden Sammlungspräsentation dar: den Präparaten, die der biologischen Systematik entsprechend ihren Verwandtschaftsverhältnissen und ihrem Platz in der Ordnung der Arten sowie gemäß ihrer allgemeinen biogeografischen Verteilung angeordnet waren, ohne dass ihre exakte Provenienz, das heißt ihre Herkunftsgeschichte und der Erwerbkontext mit präzisen Zeit- und Ortsangaben, Fänger, Sammler, Sammlungsgeschichte dokumentiert worden wäre. Stattdessen dominierte ein „naturhistorisches Präsens“, das die naturkundliche Ordnung modellhaft und ahistorisch vorstellt.¹⁹ Die Präsentationsform steht im Zusammenhang mit einem zentralen Auftrag des Zoologischen Museums, welches als Teil eines Forschungsinstitutes geltende Lehrmeinungen und Taxonomien veranschaulichen sollte. Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit – und damit auch auf die Universalität des vermittelten Naturbildes – findet sprachlich in der Gegenwartsform Ausdruck.²⁰

Die Zusammenarbeit zwischen Kurator*innen, dem Museum und dem Kustos des Herbarium führte zumindest für die Dauer

18

Diese Unterscheidung wird durch die disziplinäre bzw. institutionelle Aufteilung in eine Natur- und eine Kulturgeschichte bestärkt: Naturhistorische oder naturkundliche Museen sammeln, bewahren, erforschen Zeugnisse „der“ Natur, während sich kulturhistorische Museen dem Wirken der Menschen und den Zeugnissen menschlicher Kulturen widmen.

19

Der Begriff des „naturhistorischen Präsens“ ist hier analog zum Begriff des „ethnografischen Präsens“ verwendet – eine rhetorische Form der Ethnografie, die eine fiktive, ahistorische Zeit vor dem kolonialen Kontakt konstruierte und damit gleichzeitig eine Differenz zwischen kolonialer Herrschaft und kolonialem Subjekt markiert. Zum Problem der asymmetrischen Repräsentation siehe Johannes Fabian, *Time and the Other*, New York 2014, und James E. Clifford und Georg E. Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Oakland 2010.

20

In der Tat ist im Bereich naturhistorischer und naturkundlicher Museen ein Wandel zu beobachten, angeregt durch aktuelle Diskussionen zur Aufarbeitung von Sammlungsgeschichte und institutioneller Kritik, siehe auch die Webseite der Kurator*innen (s. [Anm. 3](#)). Vgl. insbesondere den Workshop „Politics of Natural History“ im Rahmen des Global Summit of Research Museums (2018), der mit Positionen zur Dekolonisierung naturhistorischer Sammlungen öffentliche Aufmerksamkeit erregte. S. hierzu auch Andreas Kilb, Wie kolonialistisch sind Naturkundemuseen?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.09.2018, weiterhin Eric Dorfman (Hg.), *The Future of Natural History Museums*, London 2017.

der Ausstellung zu einer Neuperspektivierung ausgewählter Sammlungsbestände. Die Installation rückte die Eingriffe des Menschen wie auch die Zeitlichkeit des Naturbildes in den Fokus und präsentierte so eine alternative epistemische Ordnung, die im Kontrast zu der sie umgebenden Sammlungspräsentation stand. Im Zuge des Projekts wurden Depotbestände für die Ausstellung neu erschlossen und in einen aktuellen politischen bzw. diskursiven Zusammenhang gestellt. Nach Projektende wanderten die Herbarbögen der Wandinstallation wieder ins Depot.²¹

Das zweite Beispiel, auf das ich näher eingehen möchte, ist die Lichtskulptur *Paradise* des Künstlerduos Revital Cohen & Tuur van Balen von 2017. Ins Auge fiel dabei zunächst eine abstrakte Lichtinstallation, bei der zwei rosafarben leuchtende, skizzenartige Neonfiguren eine fast tänzerische Bewegung evozierten [Abb. 3]. Inspiriert wurde die Arbeit durch die Auseinandersetzung der Künstler mit Wallaces Forschungen zu Paradiesvögeln.²² Die Kurator*innen wählten dafür eine eigene historische Vitrine aus dem Museumsdepot, die sie gleich zu Beginn des Rundgangs an prominenter Stelle freistehend in einiger Distanz zu den Vitrinen der Sammlungspräsentation positionierten. Für ihre Arbeit hatten Revital Cohen & Tuur van Balen ein historisches Diorama aus der Sammlung des britischen Künstlers und Paradiesvogelexperten Errol Fullers röntgen lassen, welches die Paradiesvogelarten *Raggiana* und *Emperor* aus Papua Neuguinea zeigt. Laut seinem heutigen Besitzer gehörte das kostbare Diorama einer deutschen Siedlerfamilie in Australien. Es wurde vom deutschen Vogelsammler und -maler Bruno Geisler hergestellt, der in den 1890er Jahren in Deutsch-Neuguinea lebte, bevor er nach Dresden zog, wo er am dortigen Zoologischen Museum arbeitete.²³ In der Röntgenaufnahme blieben die für das menschliche Auge schillernd bunten Gefieder der Vogelbälge schwarz; stattdessen traten die Draht- und Stützkonstruktionen in den kleinen Körpern in den Vordergrund. Die Künstler übersetzten diese Drahtkonstruktionen in die zart rosafarbenen Lichtskulpturen in den Vitrinen. Mit dem Blick ins Innerste der taxidermisch aufbereiteten Präparate erinnerten sie daran, wieviel menschliches Bemühen darauf verwendet worden ist, die Natur in einem beispielhaften Moment zu bannen und damit das Ideal einer natürlichen Ordnung zu vermitteln – eine Ordnung, die dem Menschen angesichts einer tiefen Veränderungen unterworfenen Welt Sicherheit

21

Ob das neue, von Mathias Schultz zu Tage geförderte Wissen, das durch die kuratorische Fragestellung angeregt wurde, in die Sammlungsdatenbank mit aufgenommen und Teil der Präparat-Biografie wurde, ist der Autorin nicht bekannt.

22

Alfred Russel Wallace, *The Malay Archipelago: The Land of the Orang-Utan, and the Bird of Paradise. A Narrative of Travel, with Studies of Man and Nature*, London 1869, Bd. 2, 237–262.

23

Springer und Turpin, *Verschwindende Vermächtnisse*, 28.



[Abb. 3]

Revital Cohen & Tuur van Balen, *Raggiana, Emperor, Red*, Neonlichtskulpturen für *Verswindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald*, Ausstellungsansicht (Hamburger Centrum für Naturkunde, Zoologisches Museum); Foto von Michael Pfisterer für *Reassembling the Natural*, 2017.

vermittelt, so die amerikanische Biologin und Thoretikerin Donna Haraway:

The animal is frozen in a moment of supreme life, and man is transfixed. (...) This is a spiritual vision made possible only by their death and literal re-presentation.²⁴ Only then could the essence of life be present. Only then could the hygiene of nature cure the sick vision of civilized man.²⁵

Das Museumspräparat bannt die Natur in einem dauerhaften Präsens.

Wie schon im vorangegangenen Beispiel wird hier das Narrativ der musealen Umgebung durch den Gegenentwurf der künstlerischen Erzählung, quasi *ex negativo*, sichtbar gemacht. Der Blick ins Innerste der Vogelkörper enthüllt nicht nur den Illusionscharakter des Museumspräparates, die Artifizialität eines in der Fülle des Lebens erstarrten Tierkörpers. Durch die zarte rosafarbende Neonskulptur wird die technische Drahtkonstruktion in eine poetische Fiktion überführt. Sie überhöht so die Theatralik und Artifizialität der taxidermischen Illusion zur abstrakten Skulptur. Zugleich bringt sie zeitliche Kriterien ein. Die durchbrochene Illusion macht den Moment des Todes sichtbar: den Moment, in dem diese beiden einzelebenden Vögel gejagt, gefangen und getötet dem Präparator vorlagen. *Paradise* evoziert so die museale Sammlungsgeschichte, regt zugleich aber auch Fragen zur ökologischen Zerstörung und zum Anteil der Wissenschaften am Verschwinden von Arten und Habitaten im Gefolge globaler Expansion und kolonialer Ausbeutung an. Dass dieser Zusammenhang einem Forscher und Sammler wie Wallace schon früh bewusst war, zeigt eine Bemerkung, in der er seiner Sorge Ausdruck verlieh, dass der Mensch „will so disturb the nicely-balanced relations of organic and inorganic nature as to cause the disappearance, and finally the extinction of these very beings whose wonderful structure and beauty he alone is fitted to appreciate and enjoy.“²⁶ Revital Cohen & Tuur van Balen greifen auch diesen Aspekt auf subtile Weise in ihrer Arbeit auf. Die Neonröhren, aus denen die Lichtskulpturen gefertigt sind, wurden mit seltenen Erden produziert. „Gerade in Papua-Neuguinea und den

24

Eine interessante Parallele zur „Musealisierung des Lebens“ ist die „Auto-Ikonisierung“, die der englische Sozialreformer, Begründer des klassischen Utilitarismus und Erfinder des Panoptikums, Jeremy Bentham (1748 – 1832) in seinem letzten Willen verfügt hatte. Dabei wurde sein Leichnam mumifiziert, um ihn für die Nachwelt zu erhalten. Unter einer Auto-Ikone verstand Bentham „a man who is his own image“. Der Mensch wurde damit zum Monument seiner selbst. Benthams Auto-Ikone wird in einer Vitrine des University College London auf einem Stuhl sitzend ausgestellt. Ich danke Iris Wien für diesen wertvollen Hinweis.

25

Donna Haraway, zitiert nach Marguerite S. Shaffer und Phoebe S. K. Young (Hg.), *Rendering Nature. Animals, Bodies, Places, Politics*, Pennsylvania 2015, 76.

26

Wallace, *The Malay Archipelago*, 133, vgl. auch Anna Sophie Springer und Etienne Turpin, *The Science of Letters*, in: dies. (Hg.), *Reverse Hallucinations in the Archipelago*, Berlin 2017, 1–52, hier 38–39.

Ozeangebieten im nahegelegenen Bismarck-Archipel – ehemaligen deutschen Kolonien – zerstört der Abbau solcher Erden gegenwärtig die empfindlichen Habitate vieler Lebewesen,²⁷ so die Erläuterung der Kurator*innen im Begleittext zur Arbeit. Revital Cohen & Tuur van Balen verweisen damit auf den Zusammenhang von ökologischer Zerstörung und Konsum aus Sehnsucht nach Luxus und Schönheit und finden dafür eine ästhetische Form.

Obwohl die Arbeit bereits als eigenständiges Kunstwerk eine Vielzahl von Deutungen zulässt, verstärkt sich ihre Aussagekraft in der direkten Konfrontation mit der umgebenden Sammlungspräsentation. Wie lässt sich dieser Effekt beschreiben? Bei den Überlegungen zu den Wirkmechanismen des Kuratorischen erweist sich das Bild des „joint“ im Anglizismus Joint Venture als hilfreich, wörtlich ein „Gelenk“, das ich hier im erweiterten Sinne als eine strategische Verknüpfung zwischen den epistemischen Ordnungen definieren möchte.

Bei genauer Betrachtung ist es das Konzept der Taxidermie, welches die epistemischen Ordnungen der beiden Narrative von künstlerischer Arbeit und Sammlungsumgebung als solch ein „joint“ miteinander verbindet. Taxidermie ist die Technik, mit der die Natur „eingefroren“ und in eine fiktionale Gegenwart übersetzt wird.²⁸ Gleichzeitig ist es die Taxidermie, welche wie kaum eine andere museal-konservatorische Praxis für das Narrativ des naturhistorischen Museums steht. Indem Revital Cohen & Tuur van Balen diese Technik offenlegen, sie als Spur eines Narrativs sichtbar machen, richten sie den Blick auf die Geschichtlichkeit der musealen Präparate und des darin vermittelten Naturbildes. Eine weitere historische Verankerung findet die Arbeit in der Wahl der Vitrine – ein historischer Schaukasten aus dem Museumsinventar. Sie ist zugleich ein Metakommentar auf die Sammlungsumgebung [Abb. 3]. Als „joint“ verknüpfte die historische Vitrine die Ausstellungspraxis des Zoologischen Museums (Präsentation in Vitrinen) mit dem kolonialen Erbe naturkundlicher Sammlungen.

Weitere kuratorische Positionen im Sichtfeld der Vitrine präzisieren diese Kritik und legten koloniale, museologische und ökokritische Aspekte der Sammlung offen. Eine kuratorische Assemblage von Anna-Sophie Springer ging dem imperialen Handel mit Tropenvögeln und ihren Produkten nach und insbesondere Tropenfedern als begehrtem Hutschmuck zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit dem Fokus auf das prachtvolle Federkleid kommentierte Springer zugleich den Präsentationsmodus des zoologischen Museums und verknüpfte ihn mit der Ausstellungslogik von Kunstmuseen. Sie richtete das Augenmerk auf den ästhetischen Anspruch natur-

27

Zitiert aus dem kuratorischen Werktext, in: Anna Sophie Springer und Etienne Turpin, *Verschwindende Vermächtnisse*, 28; <http://k-verlag.org/books/disappearing-legacies-the-world-as-forest> (27.04.2022).

28

Vgl. Petra Lange-Berndt, *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst, 1850–2000*, München 2009.

historischer Museen, der sich in der Präsentation der Vogelkörper in den Vitrinen (und Dioramen) manifestiert.²⁹ Eine weitere Intervention befasste sich mit der Nomenklatur naturkundlicher Klassifikationssysteme. So sind die Paradiesvogelarten *Semioptera wallacii* und *Paradisaea rudolphi* in den Vitrinen des Zoologischen Museums nach ihren „Entdeckern“ benannt. Zur physischen Gewalt, mit der die Vögel zum Zweck der Forschung und Präsentation in einem Museum gefangen und getötet wurden, gesellt sich eine epistemische Gewalt, mit der die Vogelkundler sich über ihre Namen in das Klassifikationssystem der biologischen Arten einschrieben.

Wie bedeutsam die Differenz epistemischer Ordnungen für die Wissensproduktion in einem solchen Joint Venture ist, zeigt ein Vergleich mit der Ausstellungssituation der selben Arbeit in der Folgestation der Ausstellung im Tieranatomischen Theater in Berlin [Abb. 4].

Das Tieranatomische Theater ist das älteste erhaltene Lehrgebäude Berlins. Seit 2012 wird es vom Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität für experimentelle Wissensausstellungen mit Laborcharakter genutzt. Als Ort ohne eigene Sammlung sind die Räume flexibel nutzbar und erlauben – mit Ausnahme des anatomischen Hörsaals – weitgehende Gestaltungsfreiheit. Der Raum ist daher epistemisch offen.³⁰ Trotz der historischen Vitrine, die als Displaytechnik in der neueren Museologie bereits für viel Kritik gesorgt hat,³¹ fehlte die Reibung an einem Umgebungsnarrativ. Die Besucher*innen richteten dadurch das Augenmerk auf die Qualitäten des Kunstwerks selbst. Die abstrakte und autonome Schönheit der Lichtskulpturen rückte ins Zentrum, während die Aktualität und Dringlichkeit der Kritik, die sich in Hamburg aus dem unmittelbaren Kontrast zu den angrenzenden naturwissenschaftlichen Museumspräparaten ergeben hatte, in den Hintergrund trat. In der Lichtskulptur von Revital Cohen & Tuur van Balen war es die ästhetische Überhöhung,

29

Auf einer weiterführenden Ebene lässt sich die Arbeit auch als Verweis auf ein Dilemma der Evolutionstheorie Darwins und Wallaces lesen. Während Schönheit ein Evolutionsvorteil bei der sexuellen Selektion ist, macht es das Tier zugleich zu einer leichten Beute. Darwin nennt das Prinzip der sexuellen Selektion deshalb als weiteres Prinzip natürlicher Auslese. S. auch Michael Wink, *Schönheit aus evolutionärer Sicht*, Heidelberg 2019, DOI: [10.17885/heup.hdjo.2019.0.23998](https://doi.org/10.17885/heup.hdjo.2019.0.23998). Ich danke Iris Wien für diesen Hinweis.

30

Selbstverständlich kann kein Ausstellungsort epistemisch wirklich „offen“ sein (vgl. auch Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the White Cube*, Santa Monica/San Francisco 1976). Dennoch lassen sich in spezifischen Wissensordnungen klar definierte von epistemisch unbestimmten Orten unterscheiden.

31

Vgl. vor allem die Diskussionen im Anschluss an Michel Foucaults Überlegungen zum disziplinierenden Blick, wie z. B. Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex*, in: *New Formations* 4, 1988, 413–441 sowie die Beiträge in: Elizabeth Edwards, Chris Gosden und Ruth B. Phillips (Hg.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford/New York 2006 sowie Steph Berns, *Considering the glass case. Material encounters between museums, visitors and religious objects*, in: *Journal of Material Culture* 21, 2016, 153–168, DOI: [10.1177/1359183515615896](https://doi.org/10.1177/1359183515615896); Michael M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver 1992.



[Abb. 4]

Revital Cohen & Tuur van Balen, *Raggiana, Emperor, Red*, Neonlichtskulpturen für *Verschwindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald*, Ausstellungsansicht (Tieranatomisches Theater, Berlin); Foto von Michael Pfisterer für *Reassembling the Natural*, 2018.

die den Fokus auf ein verborgenes Narrativ, eine epistemische Ordnung lenkte.

Ein letztes Beispiel aus der Hamburger Station soll zwei weitere künstlerische Strategien vorstellen, die im Rahmen eines Joint Ventures auf Objekt-Ebene eine besondere Wirksamkeit entfalten können, nämlich Collage und Fiktion. Bei dem Beispiel handelt es sich um die Mixed Media Installation *Useful Nature, Useless Nature 2017–2018* des Künstlers Robert Zhao Renhui vom Institute of Critical Zoologists aus Singapur [Abb. 5].³² In seiner Arbeit beschäftigt sich Renhui mit der Evolutionstheorie. Im Gegensatz zur klassischen Lehre rückt Renhui bei seinen Überlegungen zur Evolution der Arten den Menschen in den Mittelpunkt. Er fokussiert auf ihn als Akteur, und schafft damit eine eigene epistemische Ordnung. Analog zum Mechanismus der natürlichen Selektion als Motor für die Entstehung der Arten ist das Kriterium für die Auswahl der Exponate hier der Aspekt der Nützlichkeit und Nutzbarmachung der Natur. Daraus ergeben sich für Renhui eine Reihe von Fragen: Welche Folgen hat es, wenn einige Pflanzen als nützlich angesehen, andere jedoch als Schädlinge oder Unkraut klassifiziert werden und damit als „verzichtbar“ gelten? Welchen Einfluss hat eine solche Unterscheidung für die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit von Archivalien und Präparaten im Museum? Und wieso hat der Goldfisch keinen wissenschaftlichen Artnamen?³³ Gemeinsam mit dem Entomologen Martin Husemann des Centrum für Naturkunde erkundete Zhao Renhui die Sammlung und wählte Archivalien für seine Arbeit aus, die bislang weder in einer Ausstellung noch in der ständigen Sammlung zu sehen waren. In einer Museumsvitrine ordnete er Schubkästen aus der Entomologischen Sammlung von Herbert Weidner (1911–2009) an, einem Schädlingsexperten, der sich mit Ungezieferbefall und seiner Bekämpfung befasste. Oberhalb brachte er Insektenfallen an, die er als Readymade-Objekte inszenierte und zusammen mit insektenbefallenen Baumstämmen aus der Sammlung des Museums sowie seiner Schachtelpublikation *A Guide to the Flora and Fauna of the World* (2013) arrangierte [Abb. 6]. Letzere stellt eine Sammlung von Bildtafeln zu Tier- und Pflanzenarten dar, die sich an die vom Menschen dominierten Lebensräume angepasst und dafür spezifische Merkmale ausgebildet haben. Auf

32

Das Institute of Critical Zoologists ist eine Gründung des Künstlers Robert Zhao Renhui. Ganz im Sinne seiner Arbeit, in der sich Fiktion und Realität vermischen, ist auch das Institut ein Kunstprojekt. 2008 als Online-Organisation konzipiert, präsentiert es die Ergebnisse der künstlerischen Forschungen Renhuis, mit denen er, oft mit unkonventionellen Mitteln, dem Mensch-Tier-Verhältnis nachgeht und es neu zu bestimmen sucht, vgl. <http://artradarjournal.com/2016/02/22/singapores-robert-zhao-renhui-and-the-institute-of-critical-zoologists-interview/> (10.03.2021).

33

Der Goldfisch entstand vor ca. 1000 Jahren im östlichen China durch züchterische Selektion. Er gilt damit als das älteste bekannte Haustier, welches ohne direkten wirtschaftlichen Nutzen als Haltung- und Zuchtgrund gehalten wird. Nach den internationalen Regeln für die zoologische Nomenklatur dürfen Haustierrassen nicht mit wissenschaftlichen Artnamen belegt werden. Üblich ist es, den Gattungs- und Artnamen mit einem Zusatz zu versehen, der auf die Domestikationsform hinweist. So lautet die korrekte wissenschaftliche Bezeichnung für den Goldfisch *Carassius gibelio forma auratus*, Marcus Elisier Bloch, *Oeconomische Naturgeschichte der Fische Deutschlands*, Berlin 1782.



[Abb. 5]
Robert Zhao Renhui, *Useful Nature, Useless Nature*, 2017/2018, Mixed Media Installation, *Verswindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald*, Ausstellungsansicht (Hamburger Centrum für Naturkunde, Zoologisches Museum); Foto von Michael Pfisterer für *Reassembling the Natural*, 2017.



[Abb. 6]
Robert Zhao Renhui, *Useful Nature*, *Useless Nature*, 2017/2018, Mixed Media Installation, *Verschwindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald*, Ausstellungsansicht (Hamburger Centrum für Naturkunde, Zoologisches Museum); Foto von Michael Pfisterer für *Reassembling the Natural*, 2017.

den ersten Blick ist nicht gleich zu erkennen, ob es sich um fantastische Wesen oder reale Mutationen aus einer anthropozänen Wirklichkeit handelt.

Eine wesentliche Strategie in *Useful Nature, Useless Nature* ist die Technik der Collage. In der arrangierten und kuratierten Kombination unterschiedlichster Objekte werden Konzepte, Klassifikationen und Überzeugungen aufgerufen, die den Begriff der Evolution umkreisen: die Frage nach dem Mensch-Natur-Verhältnis, aber auch der Naturbegriff selbst, der durch den Gedanken menschlicher Zucht und Auslese herausgefordert ist. Darüber hinaus wird die Übersetzung des Selektionsgedankens in eine Ausstellungslogik, manifest in der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Präparaten zum Thema, ebenso wie die epistemische Macht von Menschen und Institutionen, über die Sichtbarkeit und Existenz von Natur zu entscheiden. Die Besuchenden sind eingeladen, diesen unterschiedlichen thematischen Strängen nachzugehen, sie miteinander abzugleichen und aus der entstehenden Spannung neue Erkenntnisse zu gewinnen.

Wieder sind es „joints“, welche die Narrative gedanklich miteinander verknüpfen. Renhui nutzt das – aus panoptischer Sicht – vielkritisierte Ausstellungsmöbel der Vitrine als Rahmung und ruft damit Assoziationen mit überkommenen, unhinterfragten Präsentationsformen musealer Sammlungen wach.

Die Sammlung entpuppt sich auf den zweiten Blick als eine selektiv-wertende Auswahl („Schädlinge“) die durch die Insektenfallen nochmals bekräftigt scheint. In der seriellen Anordnung werden die Insektenfallen gleichzeitig jedoch ästhetisch überhöht und die Aussage – die Auslöschung der Schädlinge – durch den Fokus auf die Form und zugunsten des Kunstcharakters in den Hintergrund gerückt. Dieses Irritationsmoment findet sich auch auf der Ebene der Repräsentationsform wieder: Die altgediente Vitrine wird mit Objekten bestückt, die sich sämtlich höchstens an den Rändern naturkundlicher Systematik lokalisieren lassen (oder als unplausibel bzw. unwahrscheinlich herausfallen): Zahlreiche der Objekte oszillieren zwischen Fiktion und Realität, Gegenwartsdiagnose und Zukunftsspekulation, Wissenschaft und Kunst. Das Ausstellungspublikum ist aufgerufen, der ästhetischen Spannung zwischen den Exponaten nachzugehen. Die daraus erwachsende „Oszillation“ und Uneindeutigkeit ist ein direkter Gegenentwurf zum repräsentativen Wahrheitsanspruch der musealen Ordnung.

Im Zentrum der Arbeit steht, auch hier, die Frage nach der Position des Menschen in der Systematik der Arten: Ist er eine Spezies unter vielen oder ist er eine „evolutionäre Kraft“ – analog zum Menschen als geologische Kraft im Anthropozän? Was würde dies für die Sammlungs- und Ausstellungsaktivität des Museums bedeuten? Legt man den Betrachtungshorizont der Anthropozän-Hypothese zugrunde, muss die Naturgeschichte im Hinblick auf die menschliche Zeit im Museum neu erzählt werden. Wird sich aber der Mensch seines Einflusses bewusst, erwächst ihm daraus eine besondere ethische Verantwortung.

IV. Die Kunst der Verknüpfung: Das Museum als „Living Archive“

Wie die Diskussion gezeigt hat, können Joint Ventures sowohl auf der institutionellen als auch auf der kuratorischen Ebene eine produktive Kraft gewinnen. Sie entfalten sich in der Begegnung von Akteuren, in Raumanordnungen und Objektkonstellationen. Auf der institutionellen Ebene kann das Joint Venture zu neuen Fragestellungen und Forschungsaktivitäten führen, wie am Beispiel der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Kurator*innen und Kus-toden zu sehen war.

Im kuratorischen Raum eröffnen Joint Ventures neue Perspektiven auf bestehende Ordnungen und erlauben es, Sammlungsbestände immer wieder neu im Sinne des „Living Archive“-Gedankens zu erschließen – ein Ansatz, der erstmals im gleichnamigen Projekt des Vereins Arsenal – Institut für Film und Videokunst formuliert wurde und die lebendige, nachhaltige und kritische Auseinandersetzung mit Archivmaterialien und Sammlungsbeständen durch unterschiedlichste Wissensweisen, künstlerische Perspektiven und kuratorische Formate beschreibt.³⁴

Als Gelenke der Ausstellung („joints“) werden die von den Künstler*innen herausgegriffenen Exponate zu Spuren der Relationen, Wissensgefüge und Wirkmechanismen, in welche die Sammlungsobjekte eingeschrieben sind. Im Moment des Kontaktes verbinden sich Narrative, Konzepte und Systeme und werden miteinander abgeglichen. Im Abgleich, in der Reibung entsteht neues Wissen, was wiederum Archive und Sammlungen neu zu perspektivieren hilft. Innerhalb der Dauerausstellung des CeNak wurden die künstlerischen Interventionen von *Verschwindende Vermächtnisse* so zu „Störmomenten“, die ein Naturbild in Frage stellen, welches im Licht der Anthropozän-Debatte neu zu definieren ist. Je unterschiedlicher die Narrative und epistemischen Ordnungen, die durch die „joints“ miteinander in Austausch gebracht werden und je stärker das Spannungsfeld, das zwischen ihnen aufgeht, desto pointierter die Aussage, die aus dem Abgleich beider Ordnungen entsteht und darin offenbar wird.

Dieses Moment der Offenlegung bringt uns zurück zum eingangs erwähnten „forensischen“ Potenzial von Joint Ventures. Wie die Diskussion der künstlerischen Arbeiten gezeigt hat, liegen die kolonialen, historischen und politischen Verstrickungen der Objekte und musealen Displaystrategien nicht unmittelbar dinghaft vor. Dies macht es schwer, ihrer mithilfe eines visuellen Argumentes habhaft zu werden. Die Interventionen künstlerischer Positionen im musealen Raum eröffnen hier eine ganz eigene Möglichkeit: Im Kontrast zur gängigen Präsentation der Sammlung, durch gezielte ästhetische Eingriffe und künstlerische Transformation,

34

Der vollständige Projekttitle lautete *Living Archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart*. Auch dieses Projekt wurde realisiert in Zusammenarbeit und mit Mitteln der Kulturstiftung des Bundes.

werden die Exponate und Archivalien in den neuen Dingkonstellationen gleichsam als Spuren in einem Indizienprozess lesbar. Der kuratorische Raum wird durch die visuelle Rekonstruktion von Machtungleichgewichten und von politischem wie kolonialem Unrecht im Sinne Weizmans zum Verhandlungsraum.³⁵ Die nicht nachlassenden Debatten um kulturhistorische, naturkundliche und ethnologische Sammlungen, die oft in Unrechtskontexten zusammengetragen wurden, zeigen die Dringlichkeit der Aufgabe.

Joint Ventures übernehmen hier also eine kritische Kommentarfunktion. Gerade in Museumskontexten, in denen eine kritische Praxis nicht Teil des kuratorischen Selbstverständnisses ist, kann diese Form der Wissensproduktion die bestehende Ordnung empfindlich stören, Prozesse in Gang setzen und Irritationen auslösen. Dies mag, zumindest teilweise, die Skepsis erklären, mit der Museen jenseits des (zeitgenössischen) Kunstbetriebs künstlerisch-kuratorischen Kooperationen begegnen.

Dies bringt uns zu einem weiteren Joint Venture, welches oft unbeachtet bleibt: Dem Zusammenwirken von Künstler*innen, Kurator*innen und Förderinstitutionen. Um die Skepsis von Museen gegenüber möglichen „Störungen“ zu überwinden, bedarf es oft mehr als nur Überzeugungsarbeit. Hier kommt Förderinstitutionen oder Stiftungen eine zentrale Rolle zu. Wie im Fall von *Verschwindende Vermächtnisse* hängt das Zustandekommen eines Ausstellungsprojektes oder einer künstlerisch-institutionellen Kooperation wesentlich von der finanziellen Unterstützung von Drittmittelgebern ab: Im vorliegenden Beispiel waren es die Kulturstiftung der Bundesrepublik Deutschland, die Schering-Stiftung, ProHelvetia und die Graham Foundation, ohne die das Ausstellungs- und Forschungsprojekt in dieser Form überhaupt nicht möglich gewesen wäre. Immer häufiger unterstützen Stiftungen nicht mehr nur Joint Ventures, sondern initiieren sie selbst, indem sie eigene Förderprogramme auflegen. Die Programme haben Modellcharakter, erlauben „Probelaufe“ ohne grösseres finanzielles oder institutionelles Risiko.³⁶

Dennoch, bei allem Erfolg bleibt die Frage der Nachhaltigkeit von Joint Ventures: Inwieweit werden Einsichten, die im Rahmen der Zusammenarbeit entstehen, auch langfristig in die institutionelle Praxis überführt und eingebunden? Wie wir am Beispiel von *Verschwindende Vermächtnisse* sehen konnten, wurden Sammlungsbestände in der Zusammenarbeit von Kurator*innen, Künstler*innen und Kustoden neu erschlossen. Der Umfang der Ausstellung wiederum, die mit mehr als dreizehn teils grossformatigen Positionen in die gesamte Dauerausstellung in zahlreichen Räumen

³⁵

Vgl. <http://forensic-architecture.org/> (15.03.2022).

³⁶

Ein Beispiel ist das Kunst/Natur Projekt, gefördert von der KSB und gefeiert als Modellprojekt des Museums für Naturkunde Berlin und der Kulturstiftung des Bundes 2014–2018, vgl. <http://www.museumfuernaturkunde.berlin/de/wissenschaft/kunst/natur-kuenstlerische-interventionen-im-museum-fuer-naturkunde-berlin> (10.03.2021).

interveniente, lud zu einer kritischen Revision der gesamten Sammlungspräsentation ein. Damit stärkte sie einige Überlegungen, mit denen der neue Direktor angetreten war, während andere Aspekte wie die Historisierung der Sammlung oder die Aufarbeitung ihrer kolonialen Verstrickungen nach Ende der Ausstellung keine nachhaltigen Spuren hinterließen. Wie Glaubrecht betont: „Denn der Mensch ist in Zeiten des rasanten Umweltwandels, vom Klima bis hin zu Lebensräumen und Lebewesen, längst zu einem entscheidenden Faktor der Evolution geworden.“³⁷ Ein Blick auf die Website des Museums 2021 zeigt: Die Umgestaltung und Neuordnung des Museums ist in vollem Gange.³⁸

Annette Bhagwati (annette.bhagwati@zuerich.ch): seit 2019 Direktorin des Museums Rietberg, Zürich. Studium der Ethnologie, Geografie, Kunstgeschichte, Kunst und Literaturen Afrikas in Freiburg, Berlin und London. 1999–2006 Projektleiterin und Programmkoordinatorin der Abteilung Bildende Kunst am Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin. 2008–2012 Affiliate Professor am Department of Art History, Concordia University, Montreal; 2012–2019 Projektleiterin *The Anthropocene Project*, *The Housing Question* und *100 Years of Now* am HKW, Berlin. Autorin von *Don't Call it Art* (2021) mit Veronika Radulovic und *Portrait Afrika* (2000) mit Michael Thoss. Forschungsschwerpunkte: Ausstellungsgeschichten nicht-westlicher Kunst, globale Kunst, Kunstgeschichte(n) Afrikas und transkulturelles Kuratieren.

37

So formuliert in einem Spendenaufruf für ein neues Naturkundemuseum „Vision Evolutionarium“: <http://www.cenak.uni-hamburg.de/mitmachen/stiftung-naturkunde-hamburg/unsere-vision.html> (10.03.2021).

38

Die kritische Kommentarfunktion in einem Museum den nicht-Fachwissenschaftler*innen einzuräumen, scheint ein Kennzeichen von Umbruchsituationen zu sein. Im Hamburger Museum war die Intervention der von Springer und Turpin kuratierten Ausstellung eine Art Test-Ballon. Es wird aber auch deutlich, dass diese Art von „Joint“ von den unterschiedlichen Welten und Denkweisen lebt, die im Kontrast besonders anschaulich die epistemischen Umbrüche aufzeigen kann.