

Eva v. Engelberg-Dočkal
und Stephanie Herold (Hg.)

Ordnungs- systeme

Auswählen, Werten, Sortieren

#4

FRIEDER
HENNER &



VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Der vierte Band der Schriftenreihe Frieder & Henner dokumentiert die Redebeiträge von zwei Workshops, die im Sommer 2023 an der Universität Siegen und der Technischen Universität Berlin stattfanden. Unter dem Titel „Ordnungssysteme – Auswählen, Werten, Sortieren in den Kulturwissenschaften“ versammelten sich Vertreter:innen verschiedener Institutionen, Fachrichtungen und Länder, um zu diskutieren und sich auszutauschen. Die Idee dazu entstand aus der gemeinsamen Beschäftigung der Herausgeberinnen mit Auswahlprozessen in der Denkmalpflege im Kontext der Tagung „Alltägliches Erbe“, die der Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege (AKTLD) 2022 an der Universität Siegen ausgerichtet hatte.

Konzipiert wurden die beiden Workshoptage als gemeinsames Veranstaltungsformat vom Lehrgebiet Architekturgeschichte am Department Architektur der Universität Siegen (Eva v. Engelberg-Dočkal) und der Professur Städtebauliche Denkmalpflege und Urbanes Kulturerbe am Institut für Stadt- und Regionalplanung der TU Berlin (Stephanie Herold). Die Verbindung unterschiedlicher Fächer und Perspektiven war Programm: Das Ziel bestand darin, das Feld der Kanonbildung und Kanonkritik zu weiten und in ganz grundsätzlicher Art nach Entstehung, Beschaffenheit und Bedeutung von Ordnungsmustern für die Genese von Narrationen zu fragen. Bewusst wurde daher ein interdisziplinärer wie internationaler Ansatz verfolgt, um dann anhand von Beispielen bestimmte Aspekte zu fokussieren.

Das Programm legte neben den einzelnen, hier nun verschriftlichten Beiträgen einen Schwerpunkt auf die gemeinsamen Diskussionen und den überfachlichen Austausch. Beim ersten Workshoptag am 16. Juni 2023 an der Universität Siegen ging es

primär um eine wissenschaftshistorische Perspektive: Wie verhandeln unterschiedliche Fachdisziplinen das Problem der Systematisierung von Wissen, in welchem Zusammenhang steht dies mit der Produktion von neuem Wissen und inwieweit wird dies jeweils kritisch reflektiert? Der zweite Workshoptag am 21. Juli 2023 an der Technischen Universität Berlin fokussierte aufbauend auf diesen Diskussionen perspektivische Fragen: Gibt es Beispiele für alternative Ordnungssysteme und welche Ansätze wären hierfür denkbar? Welche Rolle spielen dabei die neuen Medien und sich verändernde Gesellschaftsbilder, etwa in Bezug auf partizipative Ansätze und Genderfragen. Die Ergebnisse der Diskussionen ließen es produktiv erscheinen, die Beiträge in komprimierter Form zu publizieren und so der interessierten Fachöffentlichkeit zugänglich zu machen.

Die insgesamt 13 Beiträge werden hier fünf, von den Herausgeberinnen konzipierten Themenblöcken zugeordnet, die – selbst Ergebnis eines Ordnungsprozesses – auf die Diskussionen während der Workshoptage zurückgehen. Die Beiträge entsprechen den dort diskutierten Vorträgen. Sie geben jeweils die Sicht der Autor:innen wider und nicht zwingend die der Herausgeberinnen. Die Beiträge spiegeln so die Breite des Feldes und bieten Anschlusspunkte für die weitere gedankliche Auseinandersetzung.

Wir danken allen Kolleg:innen, die den teils weiten Weg nach Berlin und Siegen genommen und zu unserem regen und produktiven Austausch beigetragen haben. Darüber hinaus danken wir allen Mitarbeiterinnen der beiden Professuren, die uns bei der Planung und Durchführung der beiden Veranstaltungen sowie der Realisierung der anschließenden Publikation unterstützt haben: den wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Isabell Eberling, Lilian Kraft und Scarlett Wilks sowie den studentischen Mitarbeiterinnen Vera Emde, Atefeh Naeijnejad und Merle Weth. Lilian Kraft danken wir zudem für das engagierte, kritische und sorgfältige Kolektorat und die redaktionelle Bearbeitung der Texte und Abbildungen. Ein Dank geht auch an die Graphikerin Sabine Pflitsch.

Wir wünschen allen Leser:innen eine anregende Lektüre!

Eva v. Engelberg-Dočkal und Stephanie Herold



#4 Frieder & Henner Ordnungssysteme in den Kulturwissenschaften

1 VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

6 ALLES IN ORDNUNG? ZUR EINFÜHRUNG

Eva v. Engelberg-Dočkal und Stephanie Herold

12 BAUSTEINE UND KONSTRUKTIONEN DES ORDNENS

14 Johannes Süßmann: Aus Geschehen ein Ereignis formen:
Auswählen, Werten, Sortieren in der Geschichtserzählung

19 Grigori Khislavski: Begriffe als Organisations- und Abgrenzungs-
mechanismen im Wissenschaftssystem. Eine Problemstellung am
Beispiel der Geschichtswissenschaft

23 Stephanie Herold: Autorschaft und Werk als Ordnungskriterien
der Denkmalpflege

29 Eva v. Engelberg-Dočkal: Konzepte des Klassischen in der
Architekturgeschichte - Zeitlosigkeit in der Postmoderne

34 MECHANISMEN UND SYSTEME DES ORDNENS

36 Beate Löffler: Ordnung schaffen. Das europäische Architektur-
verständnis des späten 19. Jahrhunderts im Spiegel Japans

41 Franziska Klemstein: Denkmalinventare als Ordnungssystem
in Transformationszeiten

46 ORDNUNG UND ABWEICHUNG

48 Nina Eckhoff-Heindl: Vermessung und Normierung des Körpers.
Körpernormen der Proportionslehre am Beispiel von Johann
Gottfried Schadows „Polyclet“ (1834)

56 Qingyu Cai: Ordnungen des Glücks? Glückskonzepte zwischen
sozialen Normen und individuellen Sehnsüchten in Orhan Pamuks
Roman „Das Museum der Unschuld“

60 Friederike Hauffe: Kanon und Gegenkanon: Auswirkungen von
kunsthistorischen Ordnungsprinzipien auf die Überlieferung
künstlerischer Nachlässe

66 GEGEN-ORDNUNGEN

68 Rachel Mader: Queer avant la lettre. Berufs-/Biographien von
Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts zwischen gesellschaftlichen
Ordnungsmustern und disziplinären Erzählweisen

75 Isabel Hufschmidt: Antipoden der historischen und musealen
Ordnung. Restitution im Metaverse

82 UM-ORDNUNGEN

84 Pablo Schneider: Anhaltende Ordnung.
Der Mnemosyne-Atlas Aby Warburgs

91 Andreas Huth: Unordnung. Zur Kritik kunstwissenschaftlicher
Ordnungssysteme

97 Kurzbiografien

100 Impressum und Abbildungsnachweise

Alles in Ordnung? Zur Einführung

Eva v. Engelberg-Dočkal
und Stephanie Herold



Dinge zu ordnen scheint ein allgemein menschliches Bedürfnis, das in unterschiedlichen Ausprägungen und Dimensionen unseren Alltag durchzieht. Die Redewendung „alles in Ordnung“ verdeutlicht die alltägliche Relevanz von Ordnungen: Wenn alles in Ordnung ist, ist es gut. Wenn wir Dinge „ordentlich“ machen, machen wir sie angemessen und in der gewünschten Weise. Alltagssprachlich ist der Begriff der Ordnung also zunächst positiv konnotiert. In den Büchern der Beraterin Marie Kondo (unter anderem dem Spiegel-Bestseller „Alles in Ordnung“ von 2021) wird Ordnung geradezu zum Glücksversprechen.¹ Tatsächlich helfen uns Ordnungssysteme, die komplexe Wirklichkeit zu strukturieren und damit begreifbar – und eventuell auch beherrschbar – zu machen. Ordnungssysteme geben so Sicherheit und schaffen Verbindlichkeiten im gesellschaftlichen Zusammenleben, etwa als Geschäfts- und Verkehrsordnung oder als Raumordnung im Sinne einer planerischen Organisation. Zugleich zeigen bereits diese wenigen Beispiele, dass wir es beim Ordnen mit komplexen Mechanismen und Praktiken zu tun haben, die in Deutungshoheiten und Machtkonstellationen eingebunden sind.

Die so implizit in Ordnungen, Ordnungsprozessen und -systemen eingeschriebenen Logiken und Strukturen lassen es für einzelne Disziplinen produktiv erscheinen, das Thema des Ordnen und die damit verbundenen Prozesse kritisch zu reflektieren. Der vorliegende Band möchte einen Einblick in entsprechende Diskurse verschiedener Fachdisziplinen geben. Als verbindendes Element und gleichzeitig Eingrenzung dient eine im weitesten Sinne durch geistes- und kulturwissenschaftliche Herangehensweisen geprägte Ausrichtung.² Ordnungssysteme werden so verbindend als kulturelle Phänomene betrachtet und dabei zugleich aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen (wie Geschichte, Kunst- und Architekturgeschichte, Museumswissenschaft, Denkmalpflege sowie

Medien- und Literaturwissenschaft) dargestellt und analysiert. Neben der Vielfalt an Blickwinkeln und methodischen Ansätzen, inklusive etwa der Bildwissenschaft und den Gender und Postcolonial Studies, schien uns eine Einbindung in die jeweiligen historischen Kontexte wichtig.

Der Begriff der Ordnungssysteme verweist dabei darauf, dass es weniger um die Analyse einzelner Ordnungen geht als um die Frage nach den hinter diesen Ordnungen stehenden Modellen und Strukturen. Laut Michel Foucault stellt jede Ordnung in sich bereits ein System dar. In seinem Werk „Die Ordnung der Dinge“ [Les mots et les choses, 1966] beschreibt er demgemäß das Miteinander-in-Bezug-Setzen zu einem „System von Elementen“ als „unerlässlich für die Errichtung der einfachsten Ordnung“.³ Im Fokus stehen in diesem Band unterschiedliche Ordnungssysteme, wie sie uns beispielsweise in der Historiografie mit ihren Zyklen, Wellen und Perioden, in Form linearer Entwicklungen und Epochenfolgen und als Auf- und Abstiegsgeschichten mit „Krisen“ sowie „Wende-“ und „Höhepunkten“ begegnen. Auch Konzepte von „Qualität“, „Authentizität“, „Meisterschaft“, „Autorschaft“, „Schule“ oder „Werkgruppe“ sowie „Stil“ beziehungsweise „Modus“ und „Gattung“ zählen dazu. Diese sind zugleich Bestandteile von Ordnungssystemen wie auch deren Ergebnisse, festgehalten in Werkverzeichnissen, Inventaren, Handbüchern und Historiografien. Obwohl diese Medien und Manifestationen einen Anspruch auf Dauerhaftigkeit zum Ausdruck bringen, sind die zugrundeliegenden Systeme immer an ihre spezifischen historischen und kulturellen Kontexte gebunden.

Entsprechend ist auch das Ordnen selbst kein mechanisch-neutraler Vorgang: Jeder Ordnung geht zwangsläufig eine Auswahl und Registrierung voraus, auf die etwa eine Sortierung nach Typen und unterschiedlichen Kategorien oder eine

Hierarchisierung und Reihung folgen können. Denn erst, wenn man einen zuvor definierten Bestand – zumindest in Teilen – überschaut, kann man ihn ordnen, nach Prinzipien, die sich über jeweils zugeschriebene Sinnzusammenhänge definieren. Ordnungssysteme verfügen so immer über Wertzuschreibungen, sei es versteckt, etwa bei scheinbar objektiven Kategorien wie Epoche und Autorschaft, oder explizit wie im Fall der Kanones der Literatur-, Musik- und Kunstwissenschaften. So fungiert auch unser Beispiel der Geschichtsschreibung als ein solches Ordnungssystem, indem sie auf Basis von Selektion und Bewertung Vergangenes strukturiert und interpretiert, um es für unsere Gegenwart (und Zukunft) sinnfällig zu machen. Dass spätestens seit der Postmoderne nicht mehr von der einen Meistererzählung, sondern von vielen Narrativen, nicht mehr von einem Kanon, sondern von unterschiedlichen Kanones gesprochen wird, ändert nichts an der fortdauernden Existenz von (nicht selten implizit tradierten) Ordnungssystemen.

Bestimmen unsere Werte und Denkbilder die jeweiligen Ordnungssysteme, prägen letztere wiederum unsere Vorstellungswelten. Da die Produktion, Etablierung und Tradierung von Ordnungssystemen immer auch in Machtkonstellationen und Deutungshoheiten eingeschrieben sind, stellt sich nicht nur die Frage, welche Objekte etwa in einen Kanon Aufnahme finden – was aktuell insbesondere aus der Gender-Perspektive und im globalen Blick der postkolonialen Forschung diskutiert wird –, sondern auch welche Ordnungssysteme zur Anwendung kommen, wer an deren Konstituierung und Etablierung beteiligt ist und welche Instrumentarien dafür zur Verfügung stehen.

Der vorliegende Band thematisiert beispielhaft Perspektiven verschiedener Fachdisziplinen. Schwerpunkte bilden dabei – wohl auch bestimmt durch die disziplinäre Zuordnung der Herausgeberinnen – die Geschichts-, Kunst- und Kulturwissen-

schaften inklusive der Museums- und Literaturwissenschaften.

Scheinen die Museumswissenschaften vor allem wegen der Integration von Gender- sowie postkolonialer Theorien für Überlegungen zu fachübergreifenden Praktiken des Ordners von Bedeutung,⁴ interessieren die Literaturwissenschaften durch eine lange Forschungstradition zu zentralen ordnenden Großkategorien wie Autor und Werk.⁵ Während das Konzept der Autorschaft nach seiner kritischen Hinterfragung in Anknüpfung an Roland Barthes' These vom „Tod des Autors“ (1967)⁶ bereits seit längerem wieder an Sichtbarkeit zunimmt⁷ und als Kategorie gerade auch in Bezug auf Praktiken der Produktion und Rezeption an Bedeutung gewinnt, geschieht dies für die ordnende Kategorie des Werkes erst seit den letzten Jahren. Ein Fokus liegt hier auf den zunehmenden Ausdifferenzierungen der Werkmedien und der damit verbundenen „tiefgreifende[n] Änderung literarischer Schreib- und Produktionspraktiken“.⁸ Darüber hinaus ist der Werkbegriff eng mit Prozessen des Interpretierens und Wertens verbunden,⁹ und somit auch im Kontext der Kanonbildung zu betrachten. Die Kanonkritik hat es sich zwar zur Aufgabe gemacht, die erwähnten Großkategorien gerade auch im Zusammenhang mit den inhärenten Machtdimensionen zu hinterfragen,¹⁰ oft erfolgt dies aber zu Gunsten einer Fokussierung auf die unterschiedlichen Praktiken der Etablierung und Anwendung kanonischer Muster. Vor diesem Hintergrund kann auch die Philologie als „Kulturtechnik“ eines „bedeutungskonstituierenden“ Ordners betrachtet werden,¹¹ die in unterschiedlichen Bereichen der Sprach- und Literaturwissenschaften zum Ausdruck kommt.

Auffällig ist, dass viele dieser Überlegungen in mehr oder weniger breiten und dezidiert interdisziplinär arbeitenden Kontexten auftreten. Versuche einer produktiven und kritischen Auseinandersetzung mit den Ordnungssystemen der eigenen Disziplin

scheinen somit durch den Blick über den disziplinären Tellerrand begünstigt zu werden – ein Mechanismus, von dem auch die Herausgeberinnen und Autor:innen des vorliegenden Bandes profitieren.

Gerade die Geschichtswissenschaft beschäftigt sich schon seit längerem mit Ordnungssystemen der eigenen Disziplin, etwa in Form von Modellen und Funktionen der Historiografie. Als Wendepunkt der jüngeren Geschichtsschreibung wird vielfach die Postmoderne gesehen, die mit ihrer Historisierung des „historischen Denkens“ und dessen linearem Entwicklungsmodell einen neuen „Chronotop“, eine neue „Zeitfigur“ eingeleitet habe.¹² Zu den Versuchen, neue Formen der Historiografie jenseits des chronologisch angelegten Metanarrativs zu entwickeln, zählt Hans Ulrich Gumbrechts „In 1926. Living at the edge of time“ von 1997, bestehend aus alphabetisch sortierten Einzelbeiträgen zu diesem Kalenderjahr.¹³ In der „Gebrauchsanleitung“ heißt es: „Versuchen Sie nicht ‘am Anfang anzufangen‘, denn dieses Buch hat keinen Anfang in dem Sinne, in dem eine Geschichte oder Argumentationen einen Anfang haben. Beginnen Sie mit irgendeinem der 51 Einträge [...]. Von jedem Eintrag wird man durch ein Geflecht von Querverweisen zu anderen Einträgen geführt, die mit dem ersten Eintrag verwandt sind [...]“.¹⁴ Dem Konzept implizit sind somit auch individuelle „Lektürewege“. Einen anderen Weg beschreitet 2023 das unter Leitung von Pierre Singaravélous entstandene Buch „Colonisations. Notre histoire“. In den Geschichten der insgesamt 258 Autor:innen wird Frankreichs Kolonisation in zeitlich umgekehrter Reihenfolge bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgt¹⁵ und bricht dabei bewusst mit der teleologischen Perspektive von Geschichte.

Auch in den Kunstwissenschaften brachte die Postmoderne eine Historisierung der etablierten Geschichtsschreibung und Methodiken. Zu verweisen ist etwa auf den 30. Deutschen Kunsthistorikertag 2009, der

unter dem Titel „Kanon“ stattfand und verschiedene Perspektiven dieses Ordnungssystems für die Bildende Kunst diskutierte.¹⁶ Mehrheitlich scheinen Ordnungssysteme im Zuge der Disziplingeschichte und damit für die Vergangenheit behandelt zu werden, neben dem Kanon gilt dies etwa für die Stilgeschichte¹⁷ und die Vorstellung des „Meisterwerks“¹⁸. Wie Hubertus Locher 2013 für die Kunsttheorie im „Handbuch Kanon und Wertung“ erläutert, etablierte sich der Begriff „Kanon“ im heutigen Verständnis – als Reihe vorbildlich wirkender „Meisterwerke“ – erst in den 1990er Jahren. Zuvor bezog er sich auf die Darstellung des menschlichen Körpers, überliefert in einer verlorenen Schrift des antiken Bildhauers Polyklet und als Name einer seiner Statuen, die eben jene Norm verkörperte.¹⁹ Kennzeichnend für die heutige westlicheuropäische Kunst scheint die produktive Offenheit und Variabilität von Kanones.²⁰ Dagegen stehen Versuche „autoritärer Kanonbildungen“, die sich im Sinne eines Stabilität, Verbindlichkeit und Orientierung verheißenden normativen Prinzips um Aufnahme und damit Nobilitierung weiterer Werke bemühen,²¹ etwa Arbeiten benachteiligter gesellschaftlicher Gruppen oder außereuropäischer Künstler:innen. Zugleich entstehen alternative Kunstgeschichten wie beispielsweise Katy Hessels „The story of Art without Men“ von 2022.²² Auf Ablehnung stößt vielfach das tradierte Ordnungssystem der Stilgeschichte, die, außer in Bereichen wie der Mittelalterforschung und im Kunsthandwerk, geradezu verpönt zu sein scheint. Insgesamt wird eine fehlende Passung tradierter Systeme für heutige Aufgaben formuliert, wie der Erfassung zeitgenössischer Kunst.²³ Auffallend ist somit die weitgehende Abwesenheit von all-gemein verbindlichen Ordnungssystemen, zumindest im Bereich der theoretischen Auseinandersetzungen. Dagegen wird in der Praxis teilweise nach wie vor auf gängige Ordnungssysteme zurückgegriffen, was etwa ein Blick auf die benachbarte Disziplin der Denkmalpflege verdeutlicht. Zwar gibt es

im weiteren Feld der Heritage Studies und in partiellen Überschneidungen zu Ansätzen der Museologie auch hier gerade einen internationalen Diskurs, der sich vor dem Hintergrund postkolonialer Theorien mit den fachspezifischen Wertkonstruktionen und so zumindest implizit auch mit den damit verbundenen Ordnungssystemen auseinandersetzt.²⁴ Die denkmalpflegerische Praxis orientiert sich jedoch weiterhin eher an den etablierten Ansätzen und Methoden der Kunst- und Architekturgeschichte inklusive der impliziten Ordnungssysteme. Dabei bleibt die Bewertung der Objekte, bis dato größtenteils basierend auf kunsthistorischen Kanones, eine der Hauptaufgaben der Disziplin. Diese Bewertungen und die zugrundeliegenden Werte wurden in der jüngeren Vergangenheit zwar vermehrt thematisiert,²⁵ unter anderem auch vor dem Hintergrund eines zunehmenden Bewusstseins für die diverse Zusammensetzung unserer Gesellschaft²⁶ und globaler Dynamiken in immer noch stark eurozentrisch geprägten Prozessen des Erbens²⁷, in der Praxis spielt die Zu- und Einordnung denkmalpflegerisch betrachteter Objekte in einen tradierten kanonischen Rahmen aber nach wie vor eine Rolle.²⁸ Als Zeichen einer beginnenden Auseinandersetzung mit den eigenen Praktiken der Bewertung und Ordnung kann man die Diskussionen um Teilhabe und Partizipation betrachten,²⁹ die durchaus auch das Potenzial zur Befragung etablierter disziplinärer Ordnungssysteme in sich tragen – ohne diesbezüglich bislang reflektiert zu werden.

Gemeinsam scheint den beschriebenen Disziplinen das Ringen mit konstituierenden überkommenen Ordnungssystemen der eigenen fachlichen Disziplin vor dem Hintergrund sich verändernder gesellschaftlicher Kontexte. Dies richtet den Fokus auf die mögliche Diversität unterschiedlicher Zugänge und zunehmend auf die mit den Ordnungen und dem Ordnen verbundenen Praktiken. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob und inwieweit wir nicht weiterhin gemeinsame Ordnungssysteme

als Grundlage für unser gesellschaftliches Zusammenleben und als Orientierungshilfe in einer gefühlt immer komplexer werdenden und unübersichtlicheren Welt brauchen. So wird etwa in populärwissenschaftlichen Kunstgeschichten nach wie vor das Stilepochensystem tradiert und die Literaturwissenschaften zeigen eine Art „Retraditionalisierung“ mit Überblickswerken. Jürgen Osterhammel bezeichnet die „Periodisierung“ 2002 als „ungeliebte Notwendigkeit“ und spricht von Zeiten eines gesteigerten Epochenbewusstseins.³⁰ Hans Ulrich Gumbrecht bemerkt schließlich ein neues Interesse an „Klassikern“ und meint eine Offenheit und Sehnsucht nach Orientierung zu erkennen.³¹ Neben einer Relativierung und Korrektur beziehungsweise einem Verzicht stehen so auch mögliche Alternativen und die potenzielle Rehabilitation von Ordnungssystemen und wie diese gedacht und praktiziert werden könnten zur Diskussion. Gerade Geschichte ist als sinnstiftende Verbindung von Geschehnissen nur auf Basis von – wie auch immer gearteten Ordnungssystemen – denkbar.

Die vorliegende Publikation zielt somit nicht auf die Abschaffung von Ordnungssystemen, sondern auf deren Historisierung sowie auf eine kritische Hinterfragung vor dem Hintergrund der damit verbundenen sinnstiftenden Potenziale einerseits und der impliziten und exkludierenden Machtstrukturen andererseits. Wenn das Ordnen ein grundlegendes gesellschaftliches Phänomen ist, wie sollten dann Ordnungssysteme, die unseren heutigen Vorstellungen von Gesellschaft entsprechen, aussehen? Auch wenn der vorliegende Band dafür keine Antworten liefert, können die hier versammelten Perspektiven doch Impulse für eine kritische Hinterfragung gängiger Muster und mögliche neue Ansätze bieten.

1 Marie Kondo: Alles in Ordnung. Dein praktischer KonMari-Begleiter für Wohnung und Leben. Hamburg 2021.

- 2 Aleida Assmann beschreibt die Aufweitung hin zu alltags- und populärkulturellen Fragestellungen durch das Aufkommen der Kulturwissenschaften seit den 1960er Jahren, womit auch die Etablierung neuer methodischer Ansätze und eine explizite Interdisziplinarität einhergingen. Vgl. Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. 2. Auflage Berlin 2008, dort einleitend zur Entwicklung in Deutschland seit den 1990er Jahren, S. 27–29; Rainer Donandt: „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft.“ In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe – Sonderausgabe. 2. Ausgabe Stuttgart 2019, S. 250–254, hier v. a. S. 253.
- 3 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1974, S. 22.
- 4 Z. B. Beatrice von Bismarck: The curatorial condition. London 2022; Natalie Bayer u. a. (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin/Boston 2017.
- 5 Ines Barner / Anja Schürmann / Kathrin Yacavone: „Kooperation, Kollaboration, Kollektivität. Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive.“ In: Journal of Literary Theory 16 (2022, 1), S. 3–28.
- 6 Roland Barthes: „Der Tod des Autors“ [1967]. in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–197.
- 7 Vgl. Barner u. a. 2022 und Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Berlin/New York 2008.
- 8 Lutz Danneberg / Annette Gilbert / Carlos Spoerhase: „Zur Gegenwart des Werks.“. In: Dies. (Hg.): Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs. Berlin/Boston 2019, S. 3–26, hier S. 12.
- 9 Ebd. S. 22.
- 10 Vgl. dazu z. B. Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. DFG-Symposium 1996. Stuttgart/Weimar 1998.
- 11 Christian David Haß / Eva Marie Noller: „Zur Einführung. 3 Thesen“. In: Dies. (Hg.): Was bedeutet Ordnung – was ordnet Bedeutung? Zu bedeutungskonstituierenden Ordnungsleistungen in Geschriebenem. Berlin/Boston 2015, S. 1–24, hier S. 2. Die Autor:innen bezeichnen die Frage nach dem Wie von Bedeutungskonstitutionen als eine zentrale Frage der allgemeinen Literaturwissenschaften.
- 12 Vgl. u. a. Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M. 1979; François Hartog: Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps. Paris 2003; Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Berlin 2010; Fernando Esposito (Hg.): Zeitenwandel. Transformationen geschichtlicher Zeitlichkeit nach dem Boom. Göttingen 2017; Lucian Hölscher: Zeitgärten. Zeitfiguren in der Geschichte der Neuzeit. Göttingen 2020.
- 13 Hans Ulrich Gumbrecht: In 1926. Living at the edge of time. Cambridge/Mass. 1997.
- 14 Hans Ulrich Gumbrecht: „Gebrauchsanweisung.“ In: 1926. Ein Jahr am Rande der Zeit. (aus dem Englischen) Frankfurt a. M. 2001, S. 7.
- 15 Pierre Singaravélou (sous la direction de): Colonisations. Notre histoire, Paris 2023; vgl. Suzanne Krause: Pierre Singaravélou (Hg.): „Colonisations. Notre histoire“. In: Andruck. Das Magazin für politische Literatur, 15.1.2024, <https://www.deutschlandfunk.de/pierre-singarav-lou-hg-colonisations-notre-histoire-dlf-4982a2b5-100.html> (zuletzt aufgerufen am 15.6.2024).
- 16 Kanon - XXX. Deutscher Kunsthistorikertag, veranstaltet vom Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V. und Kunstgeschichtliches Institut der Universität Marburg, 25.-29.3.2009.
- 17 Vgl. u. a. Caecilie Weissert (Hg.): Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009; Julian Blunk / Tanja Michalsky (Hg.): Stil als (geistiges) Eigentum. München 2018.
- 18 Etwa Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.
- 19 Hubertus Locher: „7.1. Kunstwissenschaft.“ In: Gabriele Rippl / Simone Winko (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart/Weimar 2013, S. 364–371, hier S. 364.
- 20 Locher 2013, S. 366, 369f.
- 21 Ebd.
- 22 Katy Hessel: The story of Art without Men. Große Künstlerinnen und ihre Werke. München 2020.
- 23 Ingrid Pérez de Laborda / Aya Soika / Eva Wiederkehr Sladeczek (Hg.): Handbuch Werkverzeichnis. Œuvre-katalog. Catalogue raisonné. Berlin/Boston 2023, S. 17.
- 24 Vgl. z. B. Britta Timm Knudsen u. a. (Hg.): Decolonizing Colonial Heritage. New Agendas, Actors and Practices in and beyond Europe. London/New York 2022.
- 25 Hans-Rudolf Meier / Ingrid Scheurmann / Ulrike Wendland (Hg.): Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart. Berlin 2013.
- 26 Gülşah Stapel: Recht auf Erbe Migrationsgesellschaft. Berlin 2023.
- 27 Gerhard Vinken (Hg.): Das Erbe der Anderen. Denkmalpflegerisches Handeln im Zeichen der Globalisierung. Bamberg 2015.
- 28 Eva von Engelberg-Dočkal / Stephanie Herold / Svenja Hönig (Hg.): Alltägliches Erben. Holzminen 2023.
- 29 So beispielsweise jüngst im Rahmen der Jahrestagung der Landesdenkmalpfleger 2024 in Mannheim unter dem Motto Teilhabe in der Denkmalpflege, <https://www.vdl-denkmalpflege.de/jahrestagung> (zuletzt aufgerufen am 26.7.2024).
- 30 Jürgen Osterhammel: „Über die Periodisierung der neueren Geschichte“ (Vortrag in der Geisteswissenschaftlichen Klasse am 29.11.2002). In: Berichte und Abhandlungen. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (10/2006), S. 45–64, hier S. 45.
- 31 Hans Ulrich Gumbrecht: „5. Gelassene Bewunderung. Über unsere neue Beziehung zu den Klassikern (und ihrem Leben).“ In: Gumbrecht 2015, S. 94–113, hier S. 106.

Bausteine und Konstruktionen des Ordners

Ordnungssysteme basieren auf gewählten beziehungsweise definierten Kategorien – hier verstanden als „Bausteine“ möglicher Ordnungen. Dies gilt etwa für spezifische Begrifflichkeiten, die Objekte oder Geschehnisse in eine bestimmte Perspektive setzen, aber ebenso für Konzepte von Autorität und Werk sowie für Zeitmuster und Geschichtsbilder. Die folgenden Beiträge präsentieren beispielhaft unterschiedliche solcher Bausteine, die als Basiselemente für mögliche Konstruktionen von Ordnungen inklusive Narrationen der Historiografie fungieren.

Aus Geschehen ein Ereignis formen: Auswählen, Werten, Sortieren in der Geschichtserzählung

VORBEMERKUNG

Dass Auswählen, Werten und Sortieren primär interessegeleitet sind, scheint uns ausgemacht. Fest sind wir davon überzeugt, dass diese Vorgänge vor allem einer Logik der Macht folgen, also von außen gesteuert werden. Das heißt, wir betrachten sie durch die Brille von Michel Foucault. Es ist verblüffend, wie selbstverständlich uns das heute erscheint. Offenbar hatte Foucault so großen Erfolg, dass sein Ansatz in verkürzter Form zum Allgemeingut wurde. Das erklärte Ziel von Foucault war zu zeigen, dass hinter vermeintlich erkenntnistheoretischen Fragen eigentlich Machtfragen stecken.¹ Er wollte an Erkenntnistheorie Ideologiekritik üben. Dabei war ihm selbst durchaus bewusst, dass Erkenntnistheorie sich nicht auf Machtkritik reduzieren lässt. Dieser Beitrag soll den umgekehrten Weg gehen und anstelle der heute selbstverständlichen Machtfragen erkenntnistheoretische Fragen ansprechen. Die These wird sein, dass Auswählen, Werten und Sortieren einer inneren Logik folgen, einer epistemischen; dass diese Praktiken

unvermeidlich standortgebunden sind, subjektiv und einseitig; dass es wohlfeil ist und nicht weiterführt, sie dafür zu kritisieren. Vielmehr sollte es umgekehrt darum gehen, Subjektivität als Bedingung für Erkenntnis zu würdigen und methodisch über sie hinauszugehen.

Die folgenden Überlegungen nehmen ihren Ausgang von der Theorie des historischen Ereignisses. Kaum ein eingeführter Begriff hat in der Geschichtstheorie der letzten Jahrzehnte so an Aktualität zurückgewonnen wie dieser.² Dabei hat sich sein Verständnis radikal verändert. Lange Zeit galten Ereignisse als Erscheinungen auf der Geschehensebene. Ereignisse seien das, was passiert, wenn Menschen handeln – so die vordem auch unter Historikern, heute vor allem unter Laien verbreitete Auffassung. Dadurch galten Ereignisse als die elementaren Bausteine der Geschichte, als das selbst nicht weiter Teilbare wie die Atome in der mechanistischen Physik. Gegen diese Auffassung hatte es schon immer Einsprüche gegeben. Durchgesetzt haben sie sich jedoch erst in den letzten Jahrzehnten mit der Einsicht, dass

Ereignisse erst nachträglich durch die gedankliche Verarbeitung von Geschehen entstehen. Sobald man das erkannt hatte, zeigte sich, dass Ereignisse alles andere als unteilbar sind. Vielmehr erweisen sie sich als Synthesen, die auf Auswählen, Werten und Sortieren beruhen.

Um dies zu verdeutlichen, wird im ersten Teil Ereignisbildung an einem aktuellen Fallbeispiel vorgeführt. Der zweite Teil zeigt, wie ein Klassiker der Geschichtstheorie dieses Problem in den Blick nimmt. Im dritten Teil soll es um einige grundsätzliche, über die Historie hinausweisende wissenschaftstheoretische Konsequenzen gehen.

I. DAS FALLBEISPIEL: DIE „SCHLACHT UM KIEW“

Am 24. Februar 2022 fielen russische Luftlandkräfte und Bodentruppen in die Ukraine ein. In Deutschland kam dieses Geschehen als ein Trommelfeuer von Nachrichten an. Da war von einem „russischen Einmarsch“ die Rede, einem „Überfall“, dem „Vorrücken auf Kiew und Charkiw“. Die Nachrichten handelten von Panzerkolonnen und Raketenbeschuss, meldeten Tote und Verletzte unter der Zivilbevölkerung, zeigten Schutzsuchende in der U-Bahn und eine Flüchtlingswelle. Dann war von „Gegenwehr“ die Rede, von „Kämpfen“ um den Flughafen, von „Angriffen“ auf die russischen Panzer. Wir sahen ausgebrannte Tankfahrzeuge und abgeschossene Flugzeuge, hörten von Kämpfen vor Vororten, haderten mit dem Begriff „humanitäre Korridore“. Kurze Zeit später ging es um „Waffenlieferungen“ und „Geheimdienstunterstützung“, wir bekamen „Freiwilligenverbände“ gezeigt und vernahmen von ukrainischen „Gegenoffensiven“. Nachdem die russischen Truppen sich am 14. Mai von Charkiw und Kiew zurückzogen, stand plötzlich die Rede von der „Schlacht“ um diese Städte im Raum.³

Damit war ein Ereignisbegriff entstanden. Was leistet diese Begriffsbildung? Sie fasst die unzähligen Einzelhandlungen und Geschehnisse der vorangegangenen elf Wochen zusammen. D. h. sie macht aus vielen unübersichtlichen Einzelheiten ein zusammenhängendes Ganzes. Sie synthetisiert.

Sie perspektiviert das Ganze im Hinblick auf das militärische Geschehen. Das wird klar, wenn man sich alternative Begriffsbildungen vor Augen führt. Im Hinblick auf den Gebäudebestand könnte man auch von der „Zerstörung Charkiws“ sprechen, im Hinblick auf die Stadtbewohner von deren „Vertreibung“.

Der Begriff nimmt Partei für die ukrainische Seite. Denn bei einer „Schlacht“ fragt jeder sofort, wer diese gewonnen hat. Auch ruft der Begriff sowohl in der Ukraine als auch in Russland Erinnerungen an ein Geschehen des Jahres 1941 auf, das ebenfalls als „Schlacht um Kiew“ bezeichnet wird. Die Wiederverwendung des Begriffs deutet das Gegenwartsgeschehen also unter Rekurs auf den Zweiten Weltkrieg. Der Begriff rückt die aktuelle Niederlage der Russen in eine Linie mit der verheerenden sowjetischen Niederlage 80 Jahre zuvor.

Damit, wie auch in anderer Hinsicht, weckt der Begriff falsche Vorstellungen. Denn bei dem Ausdruck „Schlacht“ denkt man an das Aufeinandertreffen zweier feindlicher Heere auf Augenhöhe. Man denkt an symmetrische Kriegsführung, während der Ukraine-Krieg in diesen ersten Wochen asymmetrisch geführt wurde zwischen einer Armee, die sich im Vertrauen auf ihre Überlegenheit auf den Präsentierteller begab und einer anderen, die aus der Deckung agierte.

Wichtig ist, dass keiner der Beteiligten mit diesem Begriff in das Geschehen hineingegangen ist. Niemand wollte

eine „Schlacht“ führen: die Russen nicht, weil sie darauf bauten, die ukrainische Regierung blitzartig absetzen zu können und von der Bevölkerung freudig begrüßt zu werden; die Ukrainer nicht, weil sie sich selbst keine erfolgreiche Gegenwehr zutrauten. Das heißt, der Ereignisbegriff ist nachträglich entstanden: durch die im Nachhinein vorgenommene Deutung von unvorhergesehenen Geschehenserfahrungen.

Dieses Ergebnis können wir verallgemeinern: Historische Ereignisse entstehen nicht auf der Geschehensebene, sondern auf der Ebene der denkenden Betrachtung von Geschehen. Sie sind immer Übersetzungen von Erleben in Bilder oder Sprache und in der Regel nachträgliche Repräsentationen, damit auch nachträgliche Deutungen des Geschehenen.

II. GESCHICHTSTHEORETISCHE BEGRIFFSBILDUNG

Die Differenz von Sprache und Geschehen bildet den Ausgangspunkt der Historie. Deshalb waren Historikerinnen und Historiker immer bemüht, die sprachlichen Verarbeitungen des Geschehens zu systematisieren. Etabliert hat sich eine Einteilung nach der personellen und zeitlichen Nähe zum Geschehen. Danach werden Versprachlichungen, die vor oder während eines Geschehens entstehen, sei es durch die Akteure selbst mit ihren Absichtserklärungen, Planungspapieren und Rechtfertigungen, sei es durch Betroffene mit ihren Lebensschilderungen, sei es durch Beobachter mit ihren Augenzeugenberichten, Nachrichten, Analysen und Kommentaren, als „Primärquellen“ bezeichnet; man kann sie als „Versprachlichungen aus der Erlebnisperspektive“ kennzeichnen. Ihnen folgen die Rückblicke, die entstehen, wenn das Geschehen als abgeschlossen gilt, wie zum Beispiel Schadenserhebungen, Dokumentationen, Abrechnungen, Memoiren,

Zeitgeschichtsschreibung, die sogenannten „Sekundärquellen“ oder „Versprachlichungen aus der Erinnerungsperspektive“. Schließlich kommen die „Versprachlichungen der Nachwelt“, wobei zu unterscheiden ist zwischen dem Gedenken von Nachfahren, populären Geschichtsmymen und der geschichtswissenschaftlichen Forschung. Was sich auf diese Weise ergibt, ist eine teils sich überlappende, teils aufeinander aufbauende Abfolge immer neuer Versprachlichungen des Geschehens durch wechselnde Akteure in wechselnden Relationen zum Geschehen. Das macht klar, warum auch die Ereignisbegriffe für ein Geschehen wechseln. Je nachdem wer zu welchem Zeitpunkt auf ein Geschehen schaut, wird es aus der eigenen Perspektive in einen eigenen Zusammenhang rücken. Mit jedem Kontextwechsel kann das Geschehen andere Namen erhalten. Ereignisbegriffe sind also selbst historisch. Sie verändern sich, sie haben eine eigene Geschichte. Das macht klar, warum kein Geschehen jemals abgeschlossen ist: weil die nachträgliche Sicht darauf sich laufend verändert, weil seine sprachliche und gedankliche Verarbeitung immer weitergeht.

Was hat diese knapp angerissene Theorie des historischen Ereignisses mit dem Thema Auswählen, Werten und Sortieren zu tun? Das wird durch eine Formulierung deutlich, die ein Klassiker der Geschichtstheorie, Johann Gustav Droysen, 1857 für diese Vorgänge gefunden hat: „Äußerlich ist davon [= dem Geschehenen, JS] nur übrig, was in die folgenden Gegenwarten mehr oder weniger verändert mit übergegangen ist oder was in die Erinnerung aufgenommen, d.h. aus seiner Äußerlichkeit in den wissenden Geist und in dessen Kombinationen verlegt ist. In dieser Übertragung aber tritt sofort die epitomatorische Natur des Geistes ein; er kann nur in sich aufnehmen, indem er das Viele und Verschiedene unter Gesichtspunkte, Kategorien,

Zweckbestimmungen usw. zusammenfaßt und, was dahin nicht gehört, fallenläßt. An die Stelle der äußerlichen Realität setzt er Namen, Begriffe, Urteile, Gedanken. Und nur so umgearbeitet, kann das äußerlich Seiende erinnert, Erinnerung werden.“⁴

„Übertragung“ des Geschehenen „aus seiner Äußerlichkeit in den wissenden Geist und in dessen Kombinationen“ – das ist die Sprache der Bewusstseinsphilosophie. Droysen hatte bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel studiert und brachte das Reflexionsniveau des Idealismus in die Geschichtstheorie ein. „An die Stelle der äußerlichen Realität setzt [der wissende Geist] Namen, Begriff, Urteile, Gedanken.“ Das bezeichnet Droysen als Umarbeitung. Lange vor dem linguistic turn wird hier Sprachkritik an der geschichtswissenschaftlichen Arbeit geübt. Sie beruhe auf sprachlichen Umarbeitungen des Geschehenen und stelle selbst eine solche dar. Droysen sagt auch, worin diese Umarbeitungen bestehen, nämlich dass der Geist „das Viele und Verschiedene unter Gesichtspunkte, Kategorien, Zweckbestimmungen usw. zusammenfaßt und, was dahin nicht gehört, fallenläßt“. „Was dahin nicht gehört, fallenläßt“ heißt Auswählen, „unter Gesichtspunkte, Kategorien, Zweckbestimmungen“ bringen heißt Urteilen oder Bewerten, „das viele und Verschiedene“ zusammenfassen heißt Sortieren beziehungsweise Synthetisieren. Das heißt, bei Droysen tauchen, etwas anders formuliert, die Vorgänge auf, um die es in diesem Band geht. Und es ist wichtig, sich klarzumachen, wo sie bei ihm auftauchen. Der Abschnitt, dem das Zitat entnommen ist, steht ganz am Anfang der „Historik“. Der Herausgeber hat ihn mit „Subjekt und Objekt der Geschichtswissenschaft“ überschrieben. Es geht um die elementare Gegenstandsbestimmung. Mit anderen Worten: Für die geschichtswissenschaftliche Arbeit sind Auswählen, Werten und Sortieren konstitutiv. Nach Droysen

bestimmen diese Aktionen bereits, was Historikerinnen und Historiker als ihre Quellen bezeichnen. Und das Auswählen, Werten und Sortieren liegt auch den Geschichtsdarstellungen zugrunde. Aus der sprachlichen Teilnahme am Geschehen machen die genannten Aktionen Berichte, aus Berichten Geschichtsschreibung, aus Quellen Darstellung. Für die Geschichtswissenschaft sind das Fundamentvorgänge. Droysens Begriff dafür steckt in der Formel von der „epitomatorischen Natur des Geistes“. Damit greift er einen Ausdruck aus der geschichtswissenschaftlichen Quellenkunde auf. Im alten Byzanz war die Epitome der Begriff, der auf einer Akte stand, um den darin dokumentierten Vorgang zu bezeichnen. Davon leitet sich die Bedeutung „Abriss“, „Auszug“, „Ausschnitt“ ab. „Epitomatorisch“ heißt „ausschnitthaft“, „verkürzt“, „auszugsweise“. Der menschliche Geist bildet die äußere Welt nicht ab. Er schneidet sich nur heraus, was ihn interessiert, was er auf schon vorhandene, eigene Vorerfahrungen und Kategorien beziehen kann. Er eignet sich die Welt geistig an, indem er sie verkürzt und in sein Denken einpasst.

III. KONSEQUENZEN

Welche Konsequenzen ergeben sich aus diesen geschichtstheoretischen Einsichten? Nur drei seien hier benannt.

1. Droysen führt das Auswählen, Bewerten und Sortieren auf die „epitomatorische Natur des Geistes“ zurück. Das heißt, er versteht sie erkenntnistheoretisch. So betrachtet, entspringen sie der Natur des menschlichen Geistes, sind sie unvermeidlich, eine anthropologische Notwendigkeit. Deshalb werden sie überall auftauchen, wo Menschen versuchen, die Welt zu durchdringen: in der historischen Ereignisbildung ebenso wie beim Sammeln oder bei der Kanonbildung.

2. In Droysens Geschichtstheorie laufen Auswählen, Bewerten und Sortieren auf Aneignung hinaus. Es sind keine neutralen, unpersönlichen Vorgänge, sondern die produktiven, eigennützigen Weltaneignungen eines Subjekts. Zugespielt gesagt: Durch Auswählen, Bewerten und Sortieren bekommen Ereignisse oder Sammlungen Sinn, doch diesen Sinn haben sie zunächst nur für das auswählende, wertende, sortierende Subjekt. Unpersönliches, neutrales, objektives Auswählen, Bewerten und Sortieren gibt es nicht; sie wären ein Widerspruch in sich. Vielmehr setzt jeder dieser Vorgänge Subjektivität voraus und stärkt diese durch Aneignung. Ohne Subjektivität ist Sinn nicht zu haben.
3. Daraus ergibt sich drittens, dass wir Subjektivität nicht zu scheuen brauchen. Sie ist unvermeidlich. Wir dürfen sie zeigen, sollten sie transparent machen. Historiker bezeichnen sie als „Standortgebundenheit“ und sind daran gewöhnt, dass sie uns in jeder Quelle und in jedem Geschichtswerk begegnet. Überprüfbarkeit und allgemeinverbindliche Geltung können niemals durch inhaltliche Entscheidungen erreicht werden, sondern nur durch Methode. Falls Überprüfbarkeit und allgemeine Geltung das Ziel sind, müssen wir darüber reden, wie sich das Auswählen, Bewerten und Sortieren methodisieren lassen.

- 1 Programmatisch z. B. in dem frühen Aufsatz Michel Foucault: «Nietzsche, la généalogie, l'histoire.» In: *Hommage à Jean Hyppolite (= Épiméthée. Essais Philosophiques)*. Paris 1971, S. 145-172. Deutsch zuerst u. d. T.: „Nietzsche, die Genealogie, die Historie.“ In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Übersetzt v. Walter Seitter (= Reihe Hanser. 150). München 1974, S. 83-109 und S. 177. Neu übersetzt v. Michael Bischoff in: *MF: Schriften in vier Bänden*, Bd. 2: 1970-1975. Frankfurt/M. 2002, S. 166-190.
- 2 Aus der umfangreichen Literatur seien nur drei neuere Titel angeführt. Aktuell Markus Lauert: *Ereignisbildung in Matthäus Merians „Theatrum Europæum“*. Diss. Univ. Paderborn 2024. Davor wichtig Theo Jung / Anna Karla: „Times of the Event. An Introduction.“ In: *History and Theory* 60/1 (2020), S. 75-85; mit den übrigen Beiträgen im angegebenen Band. Lucian Hölscher: *Neue Annalistik. Umriss einer Theorie der Geschichte*, Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 17. Göttingen 2003. Die zu wenig beachtete klassische Theorie der Ereignisbildung ist Reinhart Koselleck: „Sprachwandel und Ereignisgeschichte.“ In: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken* H. 8 (1989), S. 657-673. Wieder in: Ders.: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Hrsg. v. Carsten Dutt (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1926). Frankfurt/M. 2010, S. 32-55.
- 3 Sehr ergiebig ist die Dokumentation der Berichterstattung auf Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Chronologie_des_russischen_%C3%9Cberfalls_auf_die_Ukraine (zuletzt aufgerufen am 4.2.2024). In älteren Versionen der Seite tauchte der Begriff „Schlacht um Kiew“ auf. Inzwischen gibt es einen eigenen Eintrag dazu: [https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_um_Kiew_\(2022\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_um_Kiew_(2022)). Vgl. die Versionsgeschichte sowie die ukrainische und die russische Version dieser Seiten.
- 4 Johann Gustav Droysen: *Historik. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 1. Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882). Textausgabe v. Peter Leyh. Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, S. 8.

Grigori Khislavski

Begriffe als Organisations- und Abgrenzungsmechanismen im Wissenschaftssystem.

Eine Problemstellung am Beispiel der Geschichtswissenschaft

TERMINOLOGIE UND WISSENSCHAFTSSYSTEM

Da die Wissenschaft ein System bildet,¹ stellt die Erzeugung der Systemgrenze, „die System und Umwelt des Systems trennt“², eine Grundvoraussetzung wissenschaftlichen Arbeitens dar. Ein unentbehrliches Element dieses Wissenschaftssystems ist die Terminologie³, anhand derer wissenschaftliches Wissen geordnet und organisiert wird: „Ohne Terminologie (also Strukturen von Begriffen und deren Repräsentationen) als Organisationsprinzip wäre Wissen, Information und Kommunikation in wissenschaftlichen und fachlichen Handlungsbereichen eine amorphe Masse ohne Ordnungsmuster und Prozeßökonomie.“⁴ Bei der wissenschaftlichen Terminologie handelt es sich demnach sowohl um einen Abgrenzungs-⁵ als auch um einen Organisationsmechanismus.

Wissenschaftliche Terminologie besteht aus Begriffen, die eine integrierende bzw. „interaktive Brückenfunktion zwischen Wissensorganisation, Informationsorganisation [und] Kommunikationsorganisation“

erfüllen,⁶ wobei jeder Begriff eine „zentrale Einheit des wissenschaftlichen Wissens“ beziehungsweise eine „Voraussetzung der Theoriekonstruktion durch Wissensproduktionsverfahren wie Hypothesenbildung“ darstellt.⁷ Aufgrund dieser wissenschaftstheoretischen Determiniertheit müssen sich wissenschaftliche Begriffe von anderen Zeichen qualitativ, das heißt durch eigene Codes, unterscheiden.

WISSENSCHAFTLICHE BEGRIFFE: VORAUSSETZUNGEN

Daraus ergeben sich für wissenschaftliche Begriffe drei Postulate, deren Einhaltung Sprache als eine wissenschaftliche determiniert. Es handelt sich um das Exaktheitspostulat⁸, das Postulat der Gegenstandsbildung⁹ und das Postulat der Eindeutigkeit¹⁰. Wird eines dieser Postulate nicht befolgt, so muss mit Konsequenzen sowohl für die Empirie als auch für die Theorie eines Fachs dahingehend gerechnet werden, dass die Begriffs- wie auch die Theoriebildung in praxi nicht umgesetzt werden können.¹¹

HISTORIKERSPRACHE UND DAS TERMINOLOGIEPROBLEM

Die Geschichtswissenschaft hat, wie bereits der evangelische Theologe, Philosoph, Altphilologe und Historiker Friedrich Schleiermacher (1768–1834) um 1818 feststellte, keine eigene Terminologie und muss sie daher bei anderen Wissenschaften „ausleihen“.¹² Die Notwendigkeit, ein eigenes geschichtswissenschaftliches Begriffssystem zu erarbeiten, wurde im deutschen Sprachraum spätestens in den 1970er Jahren erkannt. So hatte der theoriebewusste¹³ Historiker Reinhart Koselleck (1923–2006) als Gegenreaktion auf die poststrukturalistischen Attacken gegen den Wissenschaftsstatus von Geschichte den Versuch unternommen, „geschichtliche Grundbegriffe“ zu sammeln und in einem Lexikon zu systematisieren.¹⁴ Dieser Versuch hat sich in den 1970er Jahren im internationalen Vergleich als einmalig erwiesen und großen Zuspruch erfahren.¹⁵ Nach Abschluss des Projektes 1997 stellte sich jedoch heraus, dass der Versuch, ein geschichtswissenschaftliches Begriffssystem zu etablieren, gescheitert war. Matthias Tischer fasste diesen Umstand 2010 wie folgt zusammen: „Was diese Begriffe [i. e. geschichtliche Grundbegriffe: GK] von der übrigen Sprache unterscheidet, bleibt bei Koselleck unscharf. Es bleibt zudem unklar, inwiefern sich Begriffe von Wörtern unterscheiden. Darüber hinaus gelingt es den Herausgebern [des Lexikons der historischen Grundbegriffe: GK] nicht, einen plausiblen Begriff von ‚Begriff‘ zu konstruieren.“¹⁶

Ähnlich fiel das einschlägige Urteil des Bielefelder Geschichtsdidaktikers Joachim Rohlfes aus, der zudem feststellte, dass Koselleck es nicht geschafft habe, die empirische beziehungsweise faktologische Ebene der Quellsprache zu verlassen beziehungsweise geschichtswissenschaftliche Begriffe auf einer theoretischen Metaebene zu bilden.¹⁷

Überhaupt würden, so Rohlfes, „historische Gegenstandsfassung“ und „begriffliche Definition“ des Gegenstandes zwei unterschiedliche Kategorien darstellen, deren Vereinbarkeit in geschichtswissenschaftlicher Empirie aus diversen Gründen misslingen könne. Ersteres bedeutet für Rohlfes die Beschreibung historischer Phänomene anhand der „Sprache der Quellen“, Letzteres meint die Verwendung von wissenschaftlichen Begriffen, also die terminologische Erfassung von historischen Phänomenen.¹⁸

Tatsächlich verzichten viele Historiker:innen darauf, an Kosellecks Vorstoß anzuschließen und auf eine geschichtswissenschaftliche Begriffsbildung hinzuwirken. Dieser Verzicht wird einerseits damit begründet, dass die Verwendung wissenschaftlicher Termini sowie die Theoretisierung des Fachs einen Fachjargon hervorbringen würde, der die eigentliche Aufgabe der Historiker:innen, nämlich Geschichte zu schreiben beziehungsweise zu erzählen, konterkarieren.¹⁹ Demgemäß verwenden viele Historiker:innen „die Sprache der Lebenswelt“, das heißt eine Sprache, die jedem Geschichtsinteressenten verständlich sein sollte.²⁰ Dahinter steht somit die Überzeugung, dass Historiker:innen sich nicht „in die Sprache der Wissenschaft“ zurückziehen dürfen, weil dadurch deren „Teilhabe am öffentlichen Diskurs“ verhindert würde.²¹ Gleichwohl steht die Forderung nach einer wissenschaftlichen Begriffsbildung immer noch im Raum, wobei sich renommierte Historiker:innen zunehmend gegen die bestehende Manier einer historischen Prosa aussprechen: „[W]enn sie ihren aufklärerischen Anspruch nicht aufgeben wollen, müssen sich Historiker um eindeutige Formulierungen und maximale Klarheit bemühen. Ohne scharfe Begriffe und ihre Definition, ohne theoretische Anstrengungen und reflexive Elemente geht es nicht ab. Unvereinbar mit einer Geschichtswissenschaft, die ihre

aufklärerische Prägung ernst nimmt, ist insbesondere die Wahl einer metaphorisch geladenen, schwammig oszillierenden Sprache, die über die Probleme leichtfüßig hinwegtäzelt, statt sie zu vertiefen, die funkelt und blendet und die es erlaubt, sich jeder Kritik mit der Antwort zu entziehen, so sei es ja nicht gemeint gewesen.“²² Der Ruf nach begrifflicher Exaktheit betrifft bisweilen auch die Quellenmetapher, die seit jeher zum Grundwortschatz der Historiker:innen zählt: „ ‚Quelle‘ ist [...] eine in die Irre führende Metapher.“²³ (Johannes Fried)

GESCHICHTE ALS TEXTWISSENSCHAFT

Würde diese Kritik des Mediävisten Johannes Fried an der Quellenmetapher konsequent fortgeführt, müsste das zentrale „Historikerwort“ „Quelle“ vermieden werden.²⁴ Grund dafür wäre nicht allein, dass diesem Wort ein gelehrt-romantischer Nimbus des Schöpfens aus der Quelle der Vergangenheit anhaftet,²⁵ in dem ein Echo des humanistischen „Ad fontes!“-Rufes widerhallt. Der entscheidende Grund läge darin, dass „Quelle“ ein „Historikerwort“ und eine Metapher ist,²⁶ die etwas verdeckt, womit diverse Text- bzw. Geisteswissenschaften befasst sind, nämlich den schriftlichen Informationsträger oder den Text.²⁷ Die Verwendung des wissenschaftlichen Begriffs „Text“ stellt die fachhistorische Forschungspraxis in einen gesamtwissenschaftlichen Kontext. Dieser Kontext hat unterschiedliche Bedeutungsebenen, denen der Textbegriff untergeordnet ist. Text ist sowohl Informationsträger als auch „Zeichen“. Durch den Zeichenbegriff würden weitere systemische Entitäten zugeschaltet: „Sprache“, „Kultur“ und „Kommunikation“. Dadurch wird der Weg frei gemacht für neue methodologische und theoretische Ansätze, die Geschichte als eine Textwissenschaft determinieren.

- 1 Es wird hierbei auf den Systembegriff von Helmut Willke rekuriert, der in diversen Wissenschaften einen hohen Verbreitungs- und Rezeptionsgrad erfahren hat. Vgl. exemplarisch Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main³ 1994. Da es sich um einen zentralen Begriff handelt, ist Willkes Definition hier vollständig zu zitieren: „System: hier nur im Sinne von komplexem System verwendet, bezeichnet System einen ganzheitlichen Zusammenhang von Teilen, deren Beziehungen untereinander quantitativ intensiver und qualitativ produktiver sind als ihre Beziehungen zu anderen Elementen. Diese Unterschiedlichkeit der Beziehungen konstituiert eine Systemgrenze, die System und Umwelt des Systems trennt. Komplexe Systeme sind durch die Merkmale Selbstorganisation, Grenzerhaltung, Selbstreferenz und Generativität charakterisiert. Die Besonderheit der Klasse der psychischen und sozialen Systeme liegt darin, daß ihre Grenzen nicht physikalisch-räumlich bestimmt sind, sondern symbolisch-sinnhaft.“ Helmut Willke: Systemtheorie. Stuttgart/New York 1987, S. 176.
- 2 Ebd.
- 3 Unter Terminologie soll folgend die „strukturierte Gesamtheit der Begriffe und der diesen zugeordneten Repräsentationen eines Fachgebietes“ verstanden werden: Gerhard Budin: Wissensorganisation und Terminologie. Die Komplexität und Dynamik wissenschaftlicher Informations- und Kommunikationsprozesse. Tübingen 1996, S. 16.
- 4 Ebd., S. 186.
- 5 „Die Wissenschaften und die Fachsprachen überhaupt neigen nun dazu, die allgemeinsprachliche Typensemantik zu ersetzen durch eine Semantik, die mit scharf definierten Begriffen arbeitet, d. h. - im wörtlichen Sinne des Wortes definieren (lat. = ‚abgrenzen‘) - mit Begriffen, deren Anwendungsbereich genau bestimmbare Grenzen hat.“ Theodor Ickler: Die Disziplinierung der Sprache: Fachsprache in unserer Zeit. Tübingen 1997, S. 44 [Hervorhebungen im Original].
- 6 Budin 1996, S. 197.
- 7 Ebd., S. 47.
- 8 Es ist Konsens der empirischen Wissenschaften, dass Fachsprache „exakt zu seinw [habe]“. Thorsten Roelcke: Fachsprachen. Berlin 2010, S. 69. Danach zeichnen sich Termini bzw. Begriffe durch das Merkmal der Genauigkeit aus. Vgl. Thorsten Roelcke: „Terminologisierung in DIN 2330 Abschnitt 2. Überlegungen zur Konstitution eines terminologischen Systems in einem Text.“ In: Fachsprache. International Journal of Specialized Communication 35 (2012, 1–2), S. 65–86, hier S. 65.
- 9 Mit dem „Postulat der Gegenstandsbindung“ wird das Kriterium der „sachlichen Adäquanz einer Bezeichnung“ aufgestellt. Torsten Steinhoff: Wissenschaftliche Textkompetenz. Sprachgebrauch und Schreibentwicklung in wissenschaftlichen Texten von Studenten und Experten. Tübingen 2007, S. 13.

- 10 Das „Postulat der Eindeutigkeit“ impliziert die „eindeutige Zuordnung von Fachwort und Gegenstand“. Ebd.
- 11 Diese Interdependenz zwischen theoretischen und empirischen Defiziten ist bereits in dem Prinzip verankert, das der Operation der Begriffsbildung zugrunde liegt. Dieses Prinzip fasst Gerhard Budin wie folgt zusammen: „Die Bildung wissenschaftlicher Begriffe stellt eine Reduktion von Komplexität für das Gesamtsystem dar, da Invarianten gebildet werden, im Sinne der Informationsökonomie. Da die innere Struktur dieses Begriffes aber eine Informationsverdichtung darstellt, weist der Begriff selbst eine erhöhte Komplexität auf, diese wird also von einer Systemebene auf die andere übertragen. Dem Schema der Begriffsformen entsprechend, die im Vergleich unterschiedliche Grade der Informationsverdichtung darstellen, finden Transformationen in beide Richtungen (empirisch ↔ theoretisch) statt, wobei die Zunahme an Informationsdichte auch eine Zunahme an (interner) Komplexität mit sich zieht. Die bewusste wie unbewusste epistemische Organisation des wissenschaftlichen Wissens (als Prozeß) umfaßt somit alle Prozesse der Begriffsbildung im Sinne einer systemischen Gestaltung von Informationsdichte und Komplexität.“ Budin 1996, S. 49 [Hervorhebung im Original].
- 12 Friedrich Schleiermacher: „Kolleg 1818/19. Nachschrift Anonymus.“ In: Andreas Arndt (Hg.): Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Vorlesungen über die Dialektik. Teilbd. 2. Berlin/New York 2002, S. 99–394, hier S. 221.
- 13 Koselleck hat als einer der ersten seines Fachs die Theoriebedürftigkeit unter deutschen Historikern als akutes Problem thematisiert. Reinhart Koselleck: Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft. Darmstadt 1977.
- 14 Vgl. Otto Bruner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. 8 Bände. Stuttgart 1972–1997.
- 15 So hatte der französische Althistoriker und Geschichtstheoretiker Paul Veyne in seiner «leçon inaugurale au Collège de France» (1976) den «granddictionnaire des concepts fondamentaux de l'histoire, *Historisches Lexikon der geschichtlichen Grundbegriffe*» als wegweisend für die Weiterentwicklung des Faches gelobt. Vgl. Paul Veyne: *L'inventaire des différences. Leçon inaugurale au Collège de France*. Paris 1976, S. 27 [kursiv und deutsche Übersetzung im Original].
- 16 Vgl. Mathias Tischer: „Musikgeschichte schreiben für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.“ In: Mathias Tischer / Nina Noeske (Hg.): *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*. Köln 2010, S. 7–23, hier S. 10.
- 17 Vgl. Joachim Rohlfes: *Geschichte und ihre Didaktik*. 3. Auflage Göttingen 2005, S. 69.
- 18 Vgl. Ebd., S. 68–89.
- 19 Zur „Abkopplung“ vom Fach durch einen neuen Fachjargon vgl. Hans Werner Goetz: *Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*. Darmstadt 1999, S. 100. Siehe ferner Werner Paravicini: *Die Wahrheit der Historiker*. München 2010, S. 56. Paravicini spricht in Bezug auf die Sprache Jörn Rüsen's „von einem gewissen Schauer“, den er „vor solchem Deutsch“ empfinde.
- 20 Vgl. Saskia Handro / Bernd Schönemann: „Geschichte und Sprache – Eine Einführung.“ In: dies. (Hg.): *Geschichte und Sprache*. Berlin 2010, S. 3–16, hier S. 6f. Ebd.
- 21 Jürgen Kocka: *Arbeiten an der Geschichte. Gesellschaftlicher Wandel im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen 2011, S. 60.
- 22 Johannes Fried: *Zu Gast im Mittelalter*. München 2007, S. 241.
- 23 Zur „Quelle“ als eine „geschichtswissenschaftliche Grundkategorie“ vgl. grundlegend Ioannis Charalambakis / Leila Bargmann: „Quellen – Eine geschichtswissenschaftliche Grundkategorie. Beispiele aus drei Jahrtausenden.“ In: Leila Bargmann / Ioannis Charalambakis / Andreas C. Hofmann (Hg.): *Quellen: Eine geschichtswissenschaftliche Grundkategorie*. Hamburg 2013, S. 11–28 (mit weiterführender Literatur). Andreas C. Hofmann bezeichnet diese „Grundkategorie“ sogar als „geschichtswissenschaftliches Axiom“ und signalisiert damit, dass der Ausdruck „Quelle“ absolut, i. e. wahr und unanfechtbar sein soll. Andreas C. Hofmann: „Vorwort“. In: Bargmann / Charalambakis / Hofmann 2013, S. 10.
- 24 Charakteristisch für diesen Nimbus sind die Äußerungen solcher Koryphäen des Fachs wie Erich Meuthen oder Arnold Esch: „Die historische Quelle ist gleichsam die Lebensvoraussetzung für unsere Wissenschaft wie für den Gesichtssinn überhaupt.“ Erich Meuthen: „Der Quellenwandel vom Mittelalter zur Neuzeit und seine Folgen für die Kunst der Publikation.“ In: Lothar Gall / Rudolph Schieffer (Hg.): „Quelleneditionen und kein Ende?“ Symposium der Monumenta Germaniae Historica und der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 22./23. Mai 1998. München 1999, S. 17–36, hier S. 35; „Was also bedeutet dem Historiker der Umgang mit seinen Quellen? Er bedeutet ihm alles.“ Arnold Esch: „Der Umgang des Historikers mit seinen Quellen. Über die bleibende Notwendigkeit von Editionen.“ In: Ebd., S. 129–147, hier S. 129.
- 25 An diesem „Historikerwort“ haftet eine spezifische wissenschaftstheoretische Semantik aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die beispielsweise das „Ordnungsprinzip“ Johann Gustav Droysens in das 21. Jahrhundert transportiert. Vgl. Charalambakis / Bargmann 2013, S. 14f.
- 26 So wies die Linguistin Heike Ortner darauf hin, dass „Textdokumente die wesentliche Quelle der Geschichtswissenschaft“ seien. Heike Ortner: *Text und Emotion: Theorie, Methode und Anwendungsbeispiele emotionslinguistischer Textanalyse*. Tübingen 2014, S. 144.

Stephanie Herold

Autorschaft und Werk als Ordnungskriterien der Denkmalpflege

Seit 2022 tourt die von der Deutschen Stiftung Denkmalschutz konzipierte Ausstellung „Liebe oder Last?! Baustelle Denkmal“ durch Deutschland.¹ Die interaktive Ausstellung soll den Besuchenden das oft kontroverse Thema Denkmalschutz näherbringen und unter anderem zeigen, „wie ein Denkmal eigentlich ein Denkmal wird“.² So werden in einer Rubrik unter der Überschrift „Schmuckstück oder Schandfleck“ die Mechanismen der Unterschutzstellung von Objekten dargestellt. Neben diesen praktischen Informationen verdeutlicht vor allem die Betitelung der Rubrik eines: Aufgabe der Denkmalpflege ist es, auf Grundlage methodisch fundierter Untersuchungen, Werturteile über unsere gebaute Umgebung zu treffen und sie somit zu kategorisieren – zu ordnen. Entsprechend bezeichneten die Autor:innen des Bandes „Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart“ 2013 die Einordnung des baulichen Bestandes als „konstituierende Aufgabe der Denkmalkunde“.³ Diese Bewertungen finden innerhalb eines kanonisch fundierten Ordnungssystems statt und wirken selbst

wieder auf dieses zurück. Objekte, die eine Einordnung in das etablierte System vor Herausforderungen stellen, haben es dabei deutlich schwerer, die Schwelle der Anerkennung als Denkmal zu überschreiten. Der folgende Aufsatz möchte dies anhand des Werk-Autor-Komplexes und seiner Auswirkungen auf die Feststellung des künstlerischen Wertes und der kanonischen Einordnung von Objekten nachzeichnen.

DENKMALPFLEGE ZWISCHEN BEWERTUNG UND ORDNUNG

Die Auswahl der bewahrenswerten Objekte ist ein Teil der Inventarisierung, also der seit Beginn der institutionalisierten Denkmalpflege praktizierten systematischen Erfassung von Denkmalen. Im Kontext der Inventarisierung werden diese in Denkmalinventaren beziehungsweise Denkmallisten festgehalten, die in der Zusammenschau einen systematisierten Überblick über den Denkmalbestand in einem vorher räumlich definierten Gebiet geben. Frühe Inventare verstanden

sich zunächst als umfängliche, auf Vollständigkeit zielende statistische Aufnahme eines territorialen Bestandes.⁴ Über diese Erfassung hinaus wurden die Objekte nach chronologischen, geographischen und kunsthistorischen Gesichtspunkten geordnet. Der so bediente und gleichzeitig weiter geformte Kanon war somit ein kunsthistorisch geprägter, der die Objekte in ihrer Relevanz nach Gattungen (sakrale Kunst, Kirchen, Schlösser, andere repräsentative Bauten) sortierte und klassifizierte.⁵

Es ging also vordergründig nicht um eine Bewertung des vorhandenen Bestandes, sondern um eine flächendeckende Aufnahme. Dass dieser ein nicht genauer definierter Bewertungsvorgang vorausgehen muss – was wird überhaupt als in die Statistik aufnahmewürdig betrachtet? –, wurde erst im zweiten Schritt thematisiert, indem insbesondere ab Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend über unterschiedliche Denkmalwerte diskutiert wurde. Wichtiger Akteur war dabei der Kunsthistoriker Alois Riegl, der 1903, in Vorbereitung eines Österreichischen Denkmalgesetzes, systematisch untersuchte, was unter „Kunst- und historischen Denkmälern“ zu verstehen sei und diesen bestimmte Wertekategorien zuordnete: „Nach der gemein üblichen Definition ist Kunstwerk jedes tast- und sichtbare oder hörbare Menschenwerk, das einen künstlerischen Wert aufweist, historisches Denkmal jedes ebensolche Werk, das historischen Wert besitzt“.⁶ Riegl differenzierte also in künstlerischen Wert und historischen Wert, beide waren für ihn werkkonstituierend.

Damit ist die – nicht genauer definierte – Aufgabe, aus dem vorhandenen baulichen Bestand das herauszulösen, was als Denkmal betrachtet werden kann, automatisch ein Prozess der Selektion, der an Bewertungsvorgänge gekoppelt ist: Ein Denkmal wird zum Denkmal aufgrund der

ihm zugeschriebenen Werte. Das „Handbuch für Denkmalpflege“ hält in seiner aktuellen Ausgabe zum Thema Erfassung von Denkmalen fest: „Erfassen bedeutet, Gegenstände der Kunst und Geschichte, die ja nicht aus sich selbst als Denkmäler existieren und verstehbar sind, durch Beschreibung, Erläuterung und Interpretation als Denkmale zunächst zu erkennen und sie zu beschreiben und zu bewerten, um sie dann als solche vermitteln zu können.“⁷ Eine gründliche Denkmalbetrachtung gilt dabei als entscheidend, um dessen Charakteristika und Qualitäten zu verstehen und den Erhaltungsanspruch zu legitimieren.⁸ Allerdings wird in der Regel nicht auf den vorhergehenden Auswahlprozess eingegangen, bei dem festgelegt wird, welche Objekte näher betrachtet werden sollen.

KÜNSTLERISCHER WERT UND AUTORSCHAFT

In Bezug auf Kanonisierungsprozesse ist insbesondere der dem Denkmal zugeschriebene künstlerische Wert von Bedeutung. Ein gängiger Weg, über den ein Objekt zum (Kunst-)Werk werden kann, führt über den Künstler als dessen Autor⁹. Diese Herangehensweise, die sich in der kunsthistorischen Tradition mindestens bis zu Vasaris Künstlerviten zurückverfolgen lässt, versteht das Werk als auratisches Objekt, das insbesondere über die Kategorie der Originalität eng verbunden ist mit unseren Vorstellungen des Genial-Künstlerischen und so den Charakter von etwas Herausragendem, Absoluten und in sich Geschlossenem erhält.¹⁰ Der Literaturwissenschaftler Michael Wetzell prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des „Autor-Künstlers“, um die der europäischen Vorstellung vom schöpferischen Individuum zugrunde liegenden strukturellen Verbindung zwischen Autorschaft und künstlerischem Schaffen zu verdeutlichen.¹¹ Das

Verhältnis zwischen Autor und Werk ist vor diesem Hintergrund kein oberflächliches, vielmehr steht der Autor mit seiner ganzen Person, seiner Biographie und seinen Ideen in einem engen Verhältnis zu dem von ihm geschaffenen Werk. Vorstellungen und Eigenschaften des Autors spiegeln sich gleichsam in dem von ihm geschaffenen Objekt wider. Die Interpretation (und Bewertung) des Werkes findet somit nicht zu einem geringen Teil mit Hilfe seiner Kontextualisierung in dem Œuvre und damit auch der Biographie seines Autors statt. Das Œuvre bildet so die kleinste Ordnungseinheit innerhalb eines kunsthistorischen Ordnungssystems, das dann über Schulen, Kunstzentren, Stile und Epochen weitergeführt werden kann. Dieses Vorgehen ist bis heute in vielen kunsthistorischen Analysen gängige Methode und hat Auswirkungen auf den Vorgang des Erkennens und Einordnens eines Objektes als Kunstwerk – was sich beispielsweise in der Schwierigkeit der künstlerischen Bewertung und Einordnung von Objekten mit unklarer Autorschaft widerspiegelt.

„ARCHITEKTUR OHNE ARCHITEKTEN“

1990 titelte die Zeitschrift „Arch+“ zum Thema Architektur in der DDR: „Architektur ohne Architekten“.¹² Anknüpfend an die oben beschriebenen Kanonisierungsmechanismen suggeriert das eine Abwertung: Das Nicht-Vorhanden-Sein eines Autors lässt das Objekt nicht zum Werk werden. Als solches kann es zwar historischen wie ästhetischen Wert besitzen, es ist aber dennoch kein künstlerisches Werk, sondern muss sich auf anderen Wegen in den Kanon einordnen – sofern das gewollt ist.

Die Architektur der DDR wurde nach der Auflösung privater Architekturbüros während der Kollektivierung der 1950er Jahre fast ausschließlich in Kollektiven der

Volkseigenen Betriebe produziert. Diese Verdrängung des privaten Bausektors war zum einen begründet in dem Wunsch nach einer Steigerung der Effizienz, zum andern aber auch in der Vorstellung des Berufsstandes als eng verbunden mit einem bourgeois-kapitalistischen System. Dabei gab es auch in der DDR „Stararchitekten“, die als „Helden der Arbeit“ gefeiert wurden (z.B. Hermann Henselmann).¹³ Viele in der DDR produzierte Gebäude lassen sich heute jedoch nicht mehr eindeutig einem Autor zuordnen. Schon Angaben über die am Bau Beteiligten klaffen in unterschiedlichen Quellen auseinander, teilweise lassen sich aus den Namensnennungen keine direkten Rückschlüsse über die jeweiligen Verantwortlichkeiten ziehen; oder wir finden Pläne mit Namen, die sich heute nicht mehr zuordnen lassen. Der Titel der „Arch+“ verdeutlicht exemplarisch, was das für die Einordnung dieser Architektur bedeuten kann.

Dabei ist der Titel „Architektur ohne Architekten“ nicht neu. Bereits 1964 erschien der Band „Architecture without Architects“ des amerikanischen Kultur- und Architekturtheoretikers Bernard Rudofsky.¹⁴ Der Untertitel dieses Buchs, das gleichzeitig der Katalog der gleichnamigen Ausstellung im MoMa in New York war, lautete: „A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture“, was den gänzlich anderen Fokus der Arbeit wiedergibt, die heute als Wegbereiterin einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit vernakulärer Architektur zu dieser Zeit betrachtet werden kann. Der 1989 erschienene deutsche Titel lautete übrigens: „Architektur ohne Architekten – Eine Einführung in die anonyme Architektur“¹⁵ – eine Formulierung, die sich auch weiter interpretieren lässt und durchaus auch auf moderne Beispiele anzuwenden wäre. Tatsächlich beschäftigt sich der Band jedoch hauptsächlich mit ländlichen, teilweise vormodernen oder



Abb. 1: Das Generalshotel (1947-48) auf dem Flughafen Berlin-Schönefeld vor dem Abriss im Sommer 2023.



Abb. 2: Foyer des Generalshotels mit der Ausstattung von Fritz Kühn, Foto 2023

indigenen Bauten und Bauweisen. Diese Herangehensweise und das Verständnis anonymer Architektur als vernakulärer Architektur, die scheinbar abseits kultureller Eliten entsteht, prägt die Auseinandersetzung bis heute. Entsprechend definieren die Autoren Jonathan M. Previtali und Zhiqiang Zhai diese Architekturen: „vernacular traditions are shaped strongly by culture, weather and geographic location ...“.¹⁶ Uns begegnet hier also ein Bild einer Architektur, die gleichsam natürlich gewachsen ist, in vor-moderner Zeit und in klarer Abgrenzung zum Architekturschaffen der Eliten. Das Vernakuläre und die Auseinandersetzung damit fokussiert so in Abwesenheit eines Autors auf die Produktions- und Herstellungsprozesse sowie kulturelle und soziale Zusammenhänge.¹⁷ Das Objekt wird entsprechend anders eingeordnet und zumindest potenziell in der Folge auch anders behandelt.

DAS GENERALSHOTEL – ANSTELLE EINES FAZITS

Diese These bedarf der weiteren Untersuchung. Dies ist in diesem Rahmen nicht möglich, wohl aber ein Beispiel als Denkankstoß. Im September 2023 begann der Abriss des sogenannten Generalshotels auf dem Gelände des Flughafens BER. Dieses Gebäude war ab 1947 im Auftrag der Sowjetischen Militäradministration als repräsentatives Empfangsgebäude für mit dem Flugzeug anreisende Staatsgäste erbaut worden (Abb. 1). Entsprechend seiner Funktion bestach es durch die Hochwertigkeit seiner Ausführung was Gestaltung, Ausstattung und Materialität angeht und wurde 1995 wegen seiner besonderen künstlerischen Qualität und historischen Bedeutung als sehr früher Nachkriegsbau, der im Anschluss alle Phasen der deutsch-deutschen Geschichte durchlebte und in Zeitschichten dokumentierte, unter Denkmalschutz gestellt

– was das Gebäude jedoch nicht vor dem Abriss schützte. Gegen den geplanten Abriss formierte sich im Frühjahr 2023 Widerstand, der sich dafür einsetzte, das Gebäude als Objekt der „Zeitgeschichte und [...] authentisches Zeugnis der Historie des Flughafens Schönefeld“ zu bewahren.¹⁸

Das Gebäude ging auf eine Planung des Potsdamer Architekten Max Schmidt zurück, der nach einer Auseinandersetzung im Rahmen der Bauausführung und einer darauffolgenden kurzen Inhaftierung in den Westen umsiedelte, wo sich seine Spur verliert.¹⁹ Teile der Innenausstattung stammen von dem Kunstschmied und Bildhauer Fritz Kühn (1910-67), der zu den wichtigsten Vertretern dieser Kunstrichtung in der DDR zählt und mehrfach ausgezeichnet wurde. (Abb. 2) Entsprechend wurde beschlossen, die Werke des Künstlers vor dem Abriss des Gebäudes zu sichern. Als Werke eines etablierten Künstlers sind sie Teil seines Œuvres, in dieses einzuordnen und als solches erhaltenswert. In Bezug auf das Gebäude wurde hingegen eine historische Dokumentation als ausreichend angesehen. Inwieweit das anders gewesen wäre, wenn der Autor des Gebäudes mit dem geläufigen Namen „Max Schmidt“ nicht in den Untiefen der Nachkriegszeit verschwunden wäre, sondern ein künstlerisches Œuvre hinterlassen hätte, in das sich das Generalshotel als künstlerisches Werk hätte einordnen ließe, bleibt natürlich Spekulation.

- 1 <https://www.denkmalschutz.de/denkmale-erleben/wanderausstellung.html> (zuletzt aufgerufen am 16.01.2024).
- 2 Ebd.
- 3 Hans-Rudolf Meier / Ingrid Scheurmann / Wolfgang Sonne: „JENSEITS DES KULTUS? Zu Wertbildungsprozessen in der Denkmalpflege.“ In: Dies. (Hg.): Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart. Berlin 2013, S. 8-15, hier S. 8.
- 4 Matthias Noell: „Die Erfindung des Denkmalsinventars. Denkmalstatistik in Frankreich und

- Deutschland im 19. Jahrhundert.“ In: Kunst + Architektur in der Schweiz, 59 (2008), S. 19–26, hier S. 20.
- 5 Dieter J. Martin / Michael Krautzberger (Hg): Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege, einschließlich Archäologie. Recht, fachliche Grundsätze, Verfahren, Finanzierung. München 2006, S. 165.
 - 6 Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. Wien/Leipzig 1903, S. 2.
 - 7 Martin / Krautzberger 2006, S. 162.
 - 8 Tilmann Breuer: „Das bayerische Denkmalinventar. Tradition und Neubeginn.“ In: Denkmalpflege Information (1987), S. 2–6, hier S. 2.
 - 9 Da es hier um die Beschreibung des Konzeptes von Autorschaft geht, das in seiner Tradition dezidiert männlich konstruiert wird, wird an dieser Stelle bewusst ausschließlich die männliche Form verwendet.
 - 10 Vgl. dazu auch Stephanie Herold: „Autor, Werk und Rezeption. Zur Rolle von Architekt*innen in der Architekturproduktion der DDR.“ In: Stefanie Brünenberg / Harald Engler / Stephanie Herold u. a.: Das Kollektiv. Formen und Vorstellungen gemeinschaftlicher Architekturproduktion in der DDR. Berlin 2022, S. 162–172.
 - 11 Michael Wetzel: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Bonn 2020.
 - 12 Arch+ 103, (1990, 4).
 - 13 „Ehre den Besten der Nation.“ In: Deutsche Architektur 4 (1952), S. 148.
 - 14 Bernard Rudofsky: Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture. New York 1964.
 - 15 Bernard Rudofsky: Architektur ohne Architekten. Eine Einführung in die anonyme Architektur. Wien 1989.
 - 16 Jonathan M. Previtali / Zhiqiang (John) Zhai: „A taxonomy of vernacular architecture.“ In: Energy and Buildings 110 (2016), S. 71–78, hier S. 71.
 - 17 Vgl. dazu auch Dorian Bianco: „The commercial and the transient. The contradictions of the vernacular in a time of late modernity.“ In: Wolkenkuckucksheim, International Journal of Architectural Theory, 25 (2021, 41), S. 135–149.
 - 18 <https://generalshotelretten.blog/> (zuletzt aufgerufen am 19.01.2024).
 - 19 Bauhistorisches Planungsbüro Hübner und Oehmig, Generalshotel auf dem Flughafen Berlin Schönefeld, Denkmalpflegerische Bestandserfassung, unveröffentlichtes Gutachten, April 2010, Kap. 1.1, S. 2 und Kap. 1.3, S. 14.

Eva v. Engelberg-Dočkal

Konzepte des Klassischen in der Architekturgeschichte – Zeitlosigkeit in der Postmoderne

Bestimmendes Ordnungssystem der Kunstgeschichte war lange Zeit das Entwicklungsmodell aufeinanderfolgender homogener Stilepochen. Die Postmoderne erteilte dieser fortschrittsbasierten „Meistererzählung“ eine Absage: Anstelle der Einheitserzählung traten polyperspektivische Analysen einzelner Themen, und die Stilgeschichte als basale Kategorie der Entwicklungsgeschichte verlor zunehmend an Bedeutung. 1983 stellte Hans Belting in seiner Schrift „Das Ende der Kunstgeschichte?“¹ die Zukunft geschichtlicher Darstellungen der Kunst grundsätzlich in Frage. Mit dem Denkmodell einer „Geschichte der Kunst“ wurde auch die tradierte Architekturgeschichte obsolet. Konsequenterweise lehnten jüngst die Verfasser:innen des Bandes „Tendenzen der 80er-Jahre. Architektur und Städtebau in Deutschland“ (2022) eine Gliederung „nach Kriterien des Sichtbaren“ ab: „Wir streben einen An-Ordnungsversuch an, der sich mit dem Mittel der thematischen Analogiebildung programmatischen Verwandtschaftsverhältnissen der Bauten nähert, und damit eher dem Medium der Ausstellung als einem Klassifizierungssystem verpflichtet ist.“²

Trotz dieses Wandels in der Architekturhistoriografie scheint der Wunsch nach einer sinnhaften Verortung von Bauwerken in einem geschichtlich gedachten System weiter zu existieren: Obwohl die Kunstgeschichte als Disziplin eines ihrer integrativen theoretischen Fundamente verloren hat, werden bis heute Architekturgeschichten verfasst, und die Forschung fragt nach wie vor nach möglichen Entwicklungslinien und Periodisierungen und ordnet Gebäude bestimmten Epochen zu. Dem Verlust einer sinnstiftenden Entwicklung und eines zeitlichen Ordnungssystems versuchen einige durch Übernahme allgemeiner, nicht von der Kunst abgeleiteter Zeiteinheiten zu begegnen, etwa in Form einer Architektur des „19. Jahrhunderts“ oder der „1950er Jahre“. Andere führen die etablierten Strukturen weiter und verbinden diese mit polyperspektivischen Analysen im Sinne der Postmoderne. Ein Beispiel dafür ist die dreibändige „WBG Architekturgeschichte“ (2013–2015): Gegliedert in die überlieferten Großepochen „Mittelalter“, „Neuzeit“ und „Moderne“ werden diese anhand von jeweils 50 „Schlüsselwerken“ vorgestellt. Die Einzelanalysen, die

unterschiedliche Ansätze verfolgen, stehen dort mehr oder weniger für sich und können, laut Herausgeber, „auch auswahlweise und springend gelesen“ werden.³

Ein ähnliches Konzept zeigen seit den 1980er Jahren publizierte Architekturgeschichten, die sich explizit dem 20. Jahrhundert widmen und dabei von der in den 1920er Jahren etablierten Meistererzählung der „Avantgarden“ ausgehen. Bestimmend war dort die Absetzung von der Stilarchitektur des Historismus und eine an deren Stelle tretende radikal neue „Architekturmoderne“ mit Bauten eines Le Corbusier, Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe als Höhepunkte. Diese weitergeführte Meisterzählung bildet den sinnstiftenden Rahmen, der nun gemäß der postmodernen Pluralität eine Vielzahl von Perspektiven – etwa einzelne Strömungen, Bautechniken oder Gebäudetypen, ausgewählte Werke und lokale wie nationale Entwicklungen – integriert. Entsprechende Architekturgeschichten, wie Kenneth Framptons „Modern architecture: a critical history (1980) oder William Curtis' „Modern Architecture since 1900“ (1982), erschienen in zahlreichen Neuauflagen,⁴ wobei sich mit jeder erweiterten Ausgabe die Zeitspanne dieser „modernen Architektur“ verlängerte. Im Kern tradieren Architekturgeschichten des 20. Jahrhunderts oftmals bis heute dieses Narrativ.⁵

Abgesehen von einer Aufweitung des gestalterischen Spektrums stellt sich die Frage nach möglichen alternativen Ordnungssystemen jenseits der überkommenen Meistererzählungen, die, über Einzelperspektiven hinaus, verbindende sinnhafte Strukturen anbieten können. Wolfgang Sonne nannte 2014 vier in Variationen auftretende, die Geschichte strukturierende „Zeitmuster“ – Kontinuität, Entwicklung, Wiederholung und Bruch –, die zugleich als Basis für bestimmte Epochen oder architektonische Strömungen fungierten: die Kontinuität für den Klassizismus, die wiederauflebende

Entwicklung für den Traditionalismus, die Wiederholung für den Historismus und der Bruch für den Modernismus.⁶ Die Benennung von „Zeitmustern“ als Grundlage für bestimmte Geschichtskonzepte und deren Ausdrucksweisen erscheint produktiv für die Frage nach Ordnungssystemen in der Architekturgeschichte, wenngleich für diese Beispiele auch alternative Paarbildungen zu diskutieren wären.⁷

Ausgehend von der Absage an das Entwicklungsmodell wird hier das Konzept des „Klassischen“ als eine Ordnungskategorie vorgeschlagen, auch wenn diese auf den ersten Blick kaum zur Postmoderne und zu ihren Pluralismen zu passen scheint. Während die vorgenannten „Zeitmuster“ alle auf eine Entwicklung hingedacht werden, die entweder kontinuierlich verläuft, wiederholende Sequenzen erfährt oder gebrochen wird, ist das „Klassische“ in seinem Grundverständnis statisch: Unter „Klassikern“ verstehen wir Werke von allgemeingültiger und überzeitlicher Vorbildhaftigkeit, die keiner Veränderung bedürfen. „Klassisch“ im Sinne einer solchen Nobilitierung werden bestimmte Gebäude durch Selektion und Zuschreibung⁸ und damit aus einer distanzierten Position heraus.

Ebenso verhält es sich mit als „klassisch“ definierten Gestaltungsweisen und Kunstströmungen. Ein Beispiel dafür ist die „Architekturmoderne“ der 1920er Jahre:⁹ Ab den 1960er Jahren wurden Bauten dieser Strömung, wie das Dessauer Bauhausgebäude von Walter Gropius (1925/26) oder Le Corbusiers Villa Savoye (1929–31) in Poissy, untersucht, saniert und unter Denkmalschutz gestellt (Abb. 1), und Architekt:innen griffen in der Folge auf diese Gestaltungsweisen zurück.¹⁰ Die historisch gewordene „Architekturmoderne“ erlebte damit eine Neubewertung und Umdeutung von einer „avantgardistischen“ zu einer „klassischen“ Bauweise.



Abb. 1: Bauhausgebäude Dessau, Walter Gropius (1925/26), nach Sanierung und Rekonstruktion des Werkstattflügels mit Interessent:innen, Foto 1977

Die Neubauten stehen also nicht in einer kontinuierlichen Tradition der „Architekturmoderne“,¹¹ vielmehr erfuhre diese eine Zuschreibung als überzeitlich gültige – klassische – Ausdrucksweise entsprechend der klassischen Antike (Abb. 2).

Zur selben Zeit etablierte sich für diese Architektursprache der Begriff einer „Klassischen Moderne“. Jürgen Tietz beschrieb in „Drei Monde der Moderne oder wie die Moderne klassisch wurde“ (2019) den Wandel vom Neuen Bauen der 1920er Jahre zur Architektur der „Klassischen Moderne“. Während nach Tietz die Klassikwerdung zur Historisierung führt,¹² wird hier die Betonung auf die Neubewertung einer historischen Architektursprache gelegt. Demnach bezieht sich die „Klassische Moderne“ auf eine historische Gestaltungsweise und die an der „Architekturmoderne“ orientierten Neubauten sind in formalgestalterischer Hinsicht als historisierend zu bezeichnen, werden aber als zeitlos gelesen.

Ein Pendant zu den mit der Postmoderne entstandenen Neubauten in Sprache der „Architekturmoderne“ bilden die sogenannten Modernen Klassiker des Produktdesigns: Die Objekte der vormaligen „Avantgarde“ wurden erforscht, gesammelt, museal präsentiert und neu aufgelegt, beispielsweise, schon seit den 1960er Jahren, Marcel Breuers Stahlrohrstuhl (1925); ein Höhepunkt dieser Re-Editionen lag in den 1980er Jahren.¹³ Die Werke der „Avantgarde“ wurden dabei als zeitlos-perfekte Ikonen idealisiert und auf die klassische Antike bezogen: „Was zwischen 1925 und 1933 an Vorbildlichem entstanden ist, beherrscht heute den Olymp. Als die neuen Götter stehen diverse Möbel von damals auf dem höchsten Podest. Zeus ist der Barcelona-Sessel [...] von Mies van der Rohe, Aphrodite die Liege [...] von Le Corbusier und Athene dessen kleiner Sessel [...]“¹⁴

Neben den „Modernen Klassikern“ des Produktdesigns und den Neubauten der „Klassischen Moderne“ existiert



Abb. 2: Die Villa Savoye von Le Corbusier (1928–31) und der Parthenon in Athen (5. Jahrhundert v. Chr.) auf einer Doppelseite in William J. R. Curtis' „Modern architecture since 1900“ (1982). Die Villa Savoye benannt dort als „classic‘ moment of modern architecture“ mit Affinitäten zur Akropolis (Ebd. S. 193).



Abb. 3: Büro- und Appartementgebäude am Dufour's Place in London von Raymond Erith und Quinlan Terry (1981–83), abgebildet in Robert A. M. Sterns „Modern Classicism“ (1988).

seit dieser Zeit auch ein als „klassisch“ verstandenes Bauen in älteren Formen (Abb. 3).¹⁵ Gemeint ist eine auf dem antiken Vokabular aufbauende „vitruvianische Sprache“, die laut begleitendem Narrativ nur kurzzeitig vom Modernismus der „Avantgarden“ unterbrochen worden war. Demgemäß erhielt Robert A. M. Sterns Architekturgeschichte „Modern Classicism“ (1988) in der deutschen Übersetzung den Untertitel „Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart“.¹⁶ Weitere Publikationen mit einem entsprechenden Ansatz erschienen unter Bezeichnungen wie „New Classicism“ oder „New Palladians“.¹⁷ Tatsächlich subsumierten diese unterschiedliche, vor allem durch die Zuschreibung als „klassisch“ verbundene Gestaltungsweisen.

Ein gemeinsames Ziel sowohl der Verfechter:innen der „Klassischen Moderne“ als auch eines „Modern Classicism“ war die Konstruktion eines vermeintlich überzeitlichen Deutungssystems zur Nobilitierung und wohl auch sinnhaften Verortung zeitgenössischer Bauweisen. Diese mit der Absage an das Entwicklungsmodell auftretenden Konzepte des Klassischen können – trotz

ihrer Behauptung eines zeitlos Gültigen – als zeittypische Ordnungsmuster gelten.¹⁸ Heute scheinen diese ersetzt oder von jüngeren Konzepten ergänzt zu werden: Auffallend ist der Anspruch auf eine freie und undogmatische Verwendung von Formen verschiedener Zeiten, die gleichwertig nebeneinanderstehen können.¹⁹ Offenbar haben wir es dabei mit einem gewandelten Verständnis von behaupteter Zeitlosigkeit und mit einem anderen Ordnungsmuster zu tun.

- Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983.
- Matthias Noell: „Tendenzen der 80er-Jahre. Praxis und Theorie der Architektur in einem widersprüchlichen Jahrzehnt.“ In: Carina Kitzenmaier / Matthias Noell: Tendenzen der 80er-Jahre. Architektur und Städtebau in Deutschland, Bd. 101, Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz (Hg.). Berlin 2022, S. 8–23, hier S. 11.
- Christian Freigang (Hg.): WBG Architekturgeschichte, 3 Bde. Darmstadt 2013–2015; dort Vorwort des Herausgebers, jeweils S. 5f., hier S. 6; vgl. Eva v. Engelberg-Dočkal: „Aus Perspektive der Architekturgeschichte.“ In: dies. / Petra Lohmann (Hg.): Geschichtlichkeit in der Architektur der Moderne. Schriftenreihe Frieder & Henner, Bd. 1. Siegen 2022, S. 14–17, hier S. 17.
- Kenneth Frampton: Modern architecture: a critical history. London 1980; William J. R. Curtis: Modern architecture since 1900. Oxford 1982; vgl. Engelberg-Dočkal 2022, S. 16f. Vgl. die überarbeitete und erweiterte Neuaufgabe der deutschen Übersetzung (8. Aufl.): Kenneth Frampton: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte. München 2010.
- Z. B. Luigi Prestinenza Puglisi: The history of architecture. From the avant-garde towards the present. A comprehensive chronicle of 20th and 21st century buildings. Berlin 2021. Vgl. Georg Lippert, nach dem es heute vielen wichtiger erscheint, „die Erzählung weitzuführen, auszubauen und neu auszulegen, als sie zu dekonstruieren.“ In: ders.: „Selbstgewissheit, Macht und Medien. Die ambivalente Erfolgsgeschichte der westlichen Architekturmoderne.“ In: Klaus Tragbar (Hg.): Die multiple Moderne. Berlin/München 2021, S. 102–123, hier S. 103.
- Wolfgang Sonne: Urbanität und Dichte im Städtebau des 20. Jahrhunderts. Berlin 2014, S. 40, 49.
- Etwa die Entwicklung als Grundlage für den Historismus und die Kontinuität für den Traditionalismus.
- Vgl. Paula Wojcik u. a.: Klassik als kulturelle Praxis. Berlin/Boston 2019, dort ohne Bezug auf Architektur.

- Vgl. Eva v. Engelberg-Dočkal: „Bauhaus-Moderne: 100 Jahre Avantgarde?“ In: 100+ Neue Perspektiven auf die Bauhaus-Rezeption, Bauhaus-Institut für Geschichte und Theorie der Architektur und Planung (Hg.). Berlin 2021, S. 143–147; Eric Garberson: „Epochenstil oder zeitloses Universelles: Die Moderne in der Architekturhistoriographie.“ In: Ebd., S. 160–172.
- Als frühe Beispiele vgl. Richard Meiers Wohnbauten in Anlehnung an die Villa Savoye wie Haus Saltzman in East Hampton, New York (1967–69); vgl. Eva v. Engelberg-Dočkal: „Ewige Avantgarde oder Retro-Kultur? Das Neue als Rückgriff auf die Geschichte.“ In: Sigfried Gronert / Thilo Schwer (Hg.): Positionen des Neuen: Zukunft im Design, Gesellschaft für Designgeschichte Schriften 2. Stuttgart 2019, S. 58–71, hier S. 63f.
- Heinrich Klotz: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart: 1960–1980. Braunschweig 1984, S. 318f.; vgl. Engelberg-Dočkal 2021, S. 145.
- „Denn indem die Moderne klassisch wird, beginnt ihre langsame Wiederentdeckung als einem historischen [sic] Phänomen.“: Jürgen Tietz: Drei Monde der Moderne oder wie die Moderne klassisch wurde. Berlin 2019, S. 82.
- Gerda Breuer: Die Erfindung des modernen Klassikers. Avantgarde und ewige Aktualität. Ostfildern-Ruit 2001; Donatella Cacciola: Moderne Klassiker: Die wiedergefundene Zeit. Die Reeditionen von Sitzmöbeln und ihre Rezeption in Deutschland und in Italien. Delft 2008.
- Sembach, Klaus-Jürgen (Hg.): Neue Möbel. Ein internationaler Querschnitt von 1950 bis heute. New Furniture. An international Review from 1950 to the Present. Teufen 1982, S. 9.
- Vgl. Eva v. Engelberg-Dočkal: Neo-Historismus? Historisierendes Bauen in der zeitgenössischen Architektur, Bd. 19, Schriftenreihe Stadtentwicklung und Denkmalpflege. Berlin 2023, S. 130–133.
- Robert A. M. Stern: Modern classicism. London 1988; ders.: Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1990.
- Andreas Papadakis / Harriet Watson (Hg.): New Classicism. London 1990; Alireza Sagharchi / Lucien Steil: New Palladians. Modernity and Sustainability for 21st century architecture. London 2010.
- Ungeachtet dessen gibt es normativ-überzeitliche Ordnungskategorien der Kunst natürlich auch zu anderen Zeiten, etwa den „Retour à l'ordre“ der 1920er Jahre und die diversen Klassizismen des 20. Jahrhunderts; vgl. zuletzt Christian Drobe: „Der Klassizismus als strukturelles Problem der Moderneforschung.“ In: ders.: Verdächtige Ambivalenz. Klassizismus in der Moderne 1920–1960. Ilmtal-Weinstraße 2022, S. 12–16.
- Vgl. Eva v. Engelberg-Dočkal: „Architektur der ‚breiten Gegenwart‘. Die verlorene Vergangenheit.“ In: Die Architekt, Themenheft Zeit. Grundlagen der Architektur VII, BDA, 6/2023, S. 25–29, hier S. 28f.

Mechanismen und Systeme des Ordnens

Wichtig für das Verständnis von Ordnungssystemen scheinen die ihnen zugrundeliegenden Mechanismen, Verfahren und Prozesse. Gefragt wird daher auf welche Art und Weise sich die einzelnen Bausteine zu Ordnungen verbinden. Zentral stehen hier die Praktiken der Selektion, des Sortierens und der Wertzuschreibung, aber auch Formen der Zuordnung und des In-Beziehung-Setzens. Letzteres erfolgt oftmals auf Basis normativer Systeme und erfordert nicht selten komplexe Aushandlungsprozesse. Gesellschaftspolitische Veränderungen zeigen sich daher als prägende Momente sich wandelnder Mechanismen des Ordnens.



Ordnung schaffen. Das europäische Architekturverständnis des späten 19. Jahrhunderts im Spiegel Japans

Bauen ist eine jener vielen menschlichen Kulturtechniken, durch die wir uns mit der Welt insgesamt und unseren konkreten Bedürfnissen in Alltag und Gesellschaft auseinandersetzen. So entstanden über Zeiten und Räume hinweg viele Lösungen dafür, Material und Form, Raum und Struktur funktional und sinnstiftend zu gestalten und den Bau-beteiligten ihre Verantwortlichkeiten und Entscheidungsspielräume zuzuweisen.

In Europa begann sich das Berufsfeld Bauen im 19. Jahrhundert neu zu ordnen und zu institutionalisieren. Obwohl das Architekturverständnis durch den gemeinsamen Rückbezug auf die Antike und den Austausch über stilistische und konstruktive Fragen und Entwicklungen schon Züge einer Diskursgemeinschaft aufwies, waren die regionalen Entwicklungen sehr unterschiedlich. Insgesamt ähnelten sich die Ergebnisse aber insofern, als spezialisierte Ausbildungswege und vereinheitlichte Prüfungsverfahren entstanden, sich Standes- und Fachverbände gründeten und gegeneinander abgrenzten sowie thematisch fokussierte

Zeitschriften und Handbücher erschienen.¹ Ein wichtiger Teil dieser Aushandlungen war die Definition von Konzepten wie „Architektur“ und „Architekt“² und ihre Beziehungen zu anderen relevanten Konzepten wie „Kunst“, „Stil“, „Baubetrieb“ oder „Experte“. Man musste sich darüber verständigen, welches Wissen und welche Kompetenzen ein Architekt – beispielsweise im Gegensatz zum Eisenbahn-Ingenieur oder Bildhauer – mitzubringen habe, und nach welchen Kriterien gute Architektur zu erkennen und weiterzuentwickeln sei.³

Wie solche Prozesse ablaufen konnten, lässt sich anhand der euroamerikanischen Auseinandersetzung mit der japanischen Architektur beobachten. Das ostasiatische Land war Mitte des 19. Jahrhunderts durch US-amerikanische Waffentechnik genötigt worden, seine Isolationspolitik aufzugeben und die Niederlassung von Ausländer:innen auf seinem Boden zumindest in einzelnen Orten zu gestatten. Viele der Diplomaten und Militärs, Geschäftsleute und Missionar:innen, Lehrer:innen, Künstler:innen

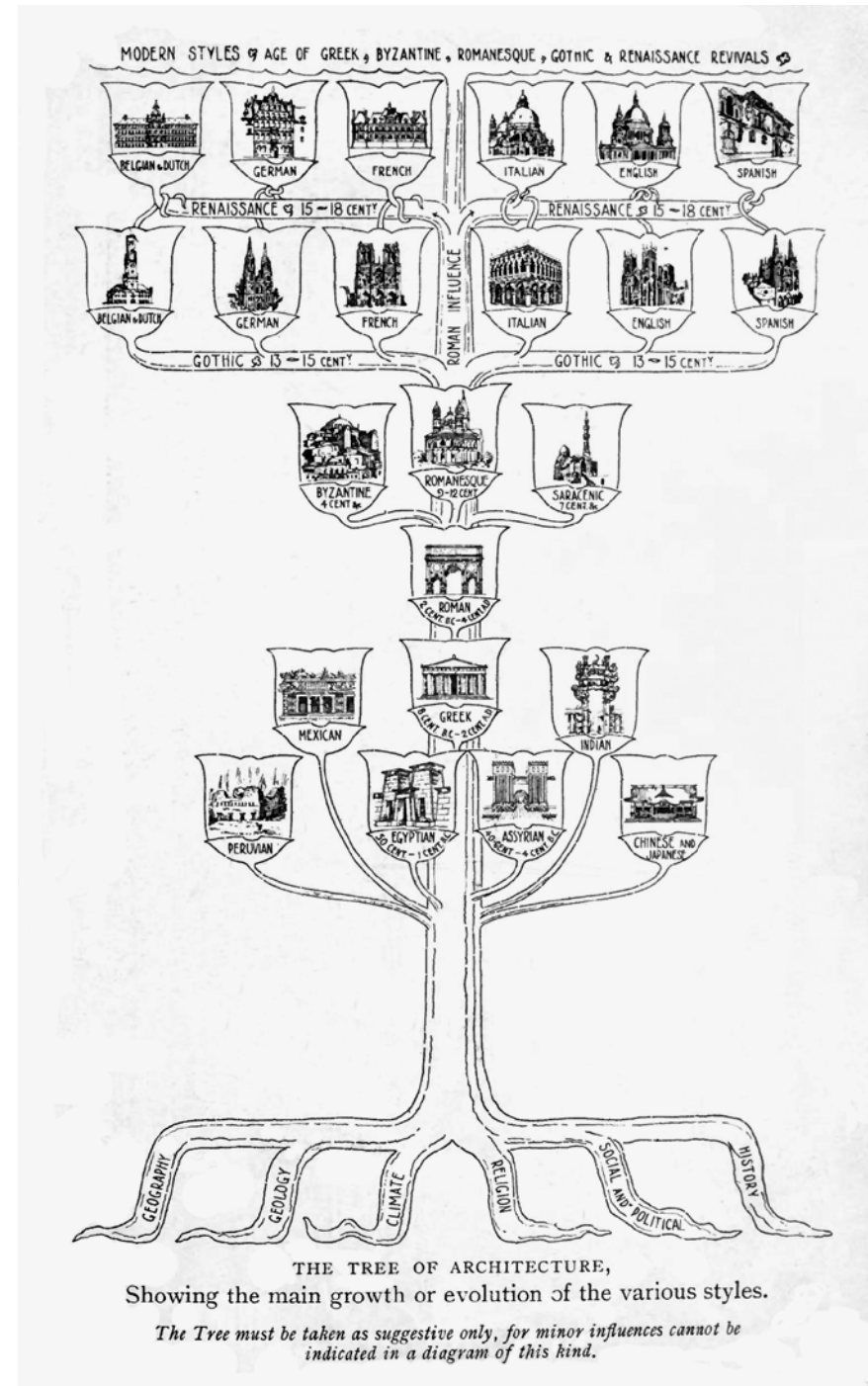


Abb. 1: Banister Fletchers, 1905, "Tree of Architecture" mit der Darstellung der Stilentwicklung in Europa und der als nicht entwicklungsfähig verstandenen Traditionslinien, darunter chinesische und japanische Architektur, unten am Stamm.

und Weltbummler:innen, die daraufhin das Land kennen lernten, fassten ihre Erfahrungen in Briefen und Tagebüchern zusammen oder erstatteten ihren Auftraggeber:innen Bericht.⁴ So erschienen innerhalb weniger Jahre Dutzende Landeskunden und Reiseberichte in europäischen Sprachen, die sich mit unterschiedlichster Intention der japanischen Kultur widmeten. Darunter waren auch Passagen oder ganze Texte zur Architektur des Landes, geschrieben von interessierten Laien wie auch von Fachleuten und ergänzt durch Stellungnahmen der Daheimgebliebenen. In ihren Beurteilungen skizzierten sie nicht nur japanische Architektur, sondern auch die normativen Grundannahmen im europäischen Architekturverständnis der Zeit.

Viele frühe Berichte beschränkten sich auf allgemeine Angaben zur Landschaft und auf Details von Hafensiedlungen, da der Zugang zum Land und das Reisen darin zunächst starken Beschränkungen unterlag.

Der deutsche Journalist und Diplomat Rudolph Lindau (1829–1910) konnte die Stadt Edo⁵ in den 1860er Jahren besuchen und notierte: „On arriving in the city itself, however, one is rather disappointed. The temples disappear behind the trees with which they are surrounded; the palaces resemble scarcely anything better than large fire-proof warehouses; and the dwellings of the merchants and other citizens, though extremely clean, are small and look rather poor. There are no handsome shops, no grand establishments, no triumphal arches, no statues, no monuments; in short, nothing of what constitutes generally the beauty of our occidental capitals.“⁶ Lindau, der aus dem Paris des Haussmannschen Stadtumbaus kam, sah seine Erwartungen an die bauliche Präsenz eines bedeutsamen Ortes eher im Ensemble des Sensō-ji in Asakusa erfüllt. Die Anlage des

Tempelkomplexes inszeniert die Annäherung an ein spezifisches architektonisches und gottesdienstliches Objekt in einer Folge räumlicher Dispositionen, an denen sich die sukzessive Bedeutungssteigerung deutlich ablesen lässt.⁷

Alexander Graf von Hübner (1811–1892), ein österreichischer Diplomat, der Japan im Zuge einer Weltreise 1871 besuchte, kommentierte etwas Anderes. Er bemerkte, dass alle Bauten, ob bedeutsam oder nicht, aus den gleichen Elementen bestünden und mit Ausnahme der steinernen Einfriedungen von einigen Tempeln, Schlössern oder Residenzen Holzkonstruktionen seien: „Eine Architektur im gewöhnlichen Sinne des Wortes gibt es eigentlich in Japan nicht; [...] man behilft sich mit dem Material das man besitzt, und man weiß damit umzugehen. Dieses Material ist Holz.“⁸ Hübner diskutierte die Vorteile der Holzstrukturen in Hinsicht auf ökonomische Rahmenbedingungen, nicht zuletzt indem er deren zügige Wiedererrichtung nach Sturmschäden mit den kostspieligen Rekonstruktionen europäischer Massivbauten kontrastiert.⁹ Er erweiterte damit seine Betrachtungen in die für das Bauen durchaus relevante Sphäre von Praktikabilität und Ressourceneffizienz, ohne seine Grundannahmen zur Architektur als einer primär ästhetischen Kunst oder zum Holz als eines zweitrangigen Baustoffs zu reflektieren oder zu hinterfragen.

Dafür gab es auch kaum einen Grund, da sich die europäischen Diskutanten in dieser Hinsicht weitgehend einig waren.¹⁰ Josiah Conder (1852–1920), britischer Architekt und ab 1877 Gründungsprofessor des Lehrstuhles für westliche Architektur an der Kaiserlichen Hochschule Tokyo, plädierte gegenüber seinen Studenten für eine Abkehr vom Holzbau in Japan, denn “[w]ithout a certain necessary amount of substantial material we can produce only sheds and bungalows which cannot be dignified by the name

of Architecture.“¹¹ Der britische Diplomat und Kunstsammler Rutherford Alcock (1809–1897) verzichtete 1875 in seinem Überblick über japanische Kunst weitgehend auf Architektur und vermerkte lediglich: „In architecture, the Japanese, like their neighbours the Chinese, have produced scarcely anything – not even as much as the Chinese, for they may claim the pagoda as essentially of their own creation and still peculiar to their country.“¹² Er sah also die Originalität der Formfindung als bedeutsames Kriterium für den künstlerischen Wert eines Gebäudes.

James Jackson Jarves (1818–1888), ein amerikanischer Kunstkritiker, der Japan nie besuchte und seine Betrachtungen auf den Schriften anderer aufbaute, kam ein Jahr später ebenfalls zu dem Schluss, dass „Architecture, in its noblest condition, is [...] unknown in Japan.“¹³ Er begründete seine Einschätzung jedoch damit, dass “[...]the fine arts, with the human soul and form as their fundamental motives, and human excellence or spiritual loveliness as their distinctive aims in expression, – are not found in the aesthetic constitution of the Japanese.“¹⁴

So betrachteten die verschiedenen Autoren die japanische Architektur zwar aus unterschiedlichen Blickwinkeln, bezogen sich aber auf ein gemeinsames europäisches Konzept jener Zeit, das unter Architektur-als-Kunst nur Massivbauten verstand, die durch angemessene und zugleich originelle Verwendung des historischen Formenvokabulars und wertiger Materialien, insbesondere Marmor, gestalterisch einmalig und unverwechselbar waren.

Das Konzept war ihrem Weltverständnis implizit und wurde bezogen auf Japan selten formuliert und verschriftlicht, aber Basil Hall Chamberlain (1850–1935), der führende Japanologe der Zeit, verwies 1890 auf den Parthenon, den Dogenpalast und

die Kathedrale von Lincoln als vorbildhafte Beispiele des europäischen Architektur-erbes, um zu argumentieren, dass Weiträumigkeit und Großartigkeit dem japanischen Volk nicht liege, dessen Stärken in anderen künstlerischen Ausdrucksformen deutlich würden.¹⁵ Henry Heathcote Statham (1839–1924), britischer Architekt und langjähriger Herausgeber von „The Builder“, rief das Pantheon in Rom und die Hagia Sophia in Istanbul auf, denen gegenüber ihm die japanischen Bauten als „picturesque eccentricities“ erschienen.¹⁶

Die klare Grenzziehung zwischen Architektur im europäischen Sinne und dem japanischen Bauen fand ihren Weg in die Handbücher der Zeit und wurde damit Grundlagenwissen der euroamerikanischen Architektur (Abb. 1). Der Fokus blieb dabei auf den anfangs wahrgenommenen Defiziten; Parallelen im Bauen der beiden Kulturräume, wie sie sich beispielsweise in der Entwicklung der Holzbaukonstruktionen oder der Raumdisposition von Stadt und Tempel zeigten, fanden bis weit in das 20. Jahrhundert hinein keine Beachtung. Zugleich führte aber gerade die von Statham kritisierte „Exzentrizität“ zu Wertschätzung in kunstaffinen Kreisen. Die Einflüsse des Japonismus auf die bildende Kunst des Westens waren schon den Zeitgenoss:innen deutlich. Dabei entwickelten sich die Argumentationen vergleichbar der Architektur ausgehend von Grundannahmen, die normativ definierten, was Kunst sei und was nicht.¹⁷ Ähnlich verhielt es sich auch in anderen Themenfeldern, die die Architektur involvierten: Hygiene von Stadt und Wohnumfeld, den Wohnkomfort oder die Diskussion um die Erdbebengefahren in Japan und die konstruktiven Antworten der japanischen Bauexperten auf diese Herausforderung. Auch hier erwiesen sich, so das Thema überhaupt weitergehend debattiert wurde, die aus dem europäischen Fachwissen abgeleiteten Grundannahmen als diskursprägend.¹⁸

Die europäische Auseinandersetzung mit Japan und seiner Architektur im späten 19. Jahrhundert war Teil einer breiten Aushandlung von kultureller Zugehörigkeit und Abgrenzung in einer sich globalisierenden Welt. Zeitgleich rangen die baubezogenen Berufe darum, ihr jeweiliges fachliches Selbstverständnis gegen wirtschaftliche und interpretatorische Konkurrenz zu verteidigen,¹⁹ Prozesse, die sich sowohl in Europa, Nordamerika als auch in Japan nachverfolgen lassen. Das im europäischen Diskurs weitgehend geteilte Verständnis von Architektur bildete dabei ein notwendiges Bezugssystem zur Auseinandersetzung mit fremden Traditionslinien. Wissenschaftlich betrachtet erweist sich nicht die normative Anwendung von europäischem Erfahrungs- und Fachwissen als Problem, sondern die ebenfalls weitgehend geteilte Annahme, dass der europäische Wissensbestand als universell gültig zu verstehen sei und deshalb auch im Angesicht neuer Informationen und Erfahrungen weder grundlegend erweitert noch konzeptionell hinterfragt werden müsse.

- 1 Siehe einführend dazu z.B. Ulrich Pfammatter: Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung. Basel/Boston/Berlin 1997; Uta Hassler / Thomas Meyer / Christoph Rauhut (Hg.): Der Lehrbuchdiskurs über das Bauen. Zürich 2015; Uta Hassler / Thomas Meyer / Christoph Rauhut (Hg.): Versuch über die polytechnische Bauwissenschaft. München 2019; Petra Brouwer: "The Pioneering Architectural History Books of Fergusson, Kugler, and Lübke." In: Getty Research Journal 10, 2018, S. 105-120.
- 2 Bis ins 20. Jahrhundert agierten allein Männer als professionelle Architekten. Zur Rolle von Frauen im Berufsfeld siehe einführend Mary Pepchinski / Christina Budde / Peter Cachola Schmal / Wolfgang Voigt (Hg.): Frau Architekt. Seit mehr als 100 Jahren Frauen im Architekturberuf. Tübingen/Berlin 2017.
- 3 In diesen Prozessen spiegelt sich die sukzessive Auflösung der ständischen Ordnung durch die modernen Nationalstaaten. Neue Freiheiten, wie jene des Berufes, der Niederlassung oder des Glaubens, brachen etablierte Berufsfelder auf und involvierten neue Akteursgruppen in die bauenden und gestaltenden Berufe.
- 4 Auch in diesen Aushandlungen waren Frauen zwar vertreten, blieben aber weitestgehend unsicht- oder genauer, unhörbar.

- 5 Die Stadt war unter dem Namen Edo seit dem 17. Jh. Sitz des Tokugawa-Shogunats, der japanischen Militärregierung, während der machtarne Kaiser in Kyoto residierte. 1867 dankte der letzte Shogun ab und der junge Kaiser Mutsuhito (1852-1912) übernahm die Regierungsgeschäfte unter der Regierungsdevise Meiji und verlegte seine Residenz in die Burg von Edo. Die Stadt wurde gleichzeitig in Tokyo umbenannt.
- 6 Rudolph Lindau: "Notes on the city of Yedo, the Capital of Japan." In: Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society (n.s. 1-2, 1864-1865), S. 1-12, hier S. 10.
- 7 Lindau 1864-1865, S. 6.
- 8 Alexander Graf von Hübner: Spaziergang um die Welt, Bd. 2. Leipzig 1874, S. 82.
- 9 Hübner 1874, S. 81f. Vgl. auch Franz Baltzer: Das Japanische Haus, eine bautechnische Studie. Berlin 1903, S. 8f.
- 10 US-amerikanische Stimmen sahen Holz weniger negativ, waren aber zunächst im Diskurs unterrepräsentiert. Als Charles Thompson Mathews (1863-1934) und Ralph Adams Cram (1863-1942) in den 1890er Jahren eigene Beiträge zum Thema veröffentlichten, konnten sie das europäisch geprägte Meinungsbild nicht mehr aufbrechen.
- 11 Josiah Conder: A Lecture upon Architecture. Addressed to the architectural students. [Tokyo] 1878, S. 3f.
- 12 Rutherford Alcock: "Japanese Art." In: Art Journal (1875, April), S. 101-105, hier S. 101.
- 13 James Jackson Jarves: A Glimpse at the Art of Japan. New York 1876, S. 21.
- 14 Jarves 1876, S. 22.
- 15 Basil Hall Chamberlain: Things Japanese. London 1890, S. 22f.
- 16 Henry Heathcote Statham: "Japanese Architecture." In: Architectural Review 32 (1912, October), S. 177-188, hier S. 177.
- 17 Die Literatur dazu ist vielfältig. Siehe beispielsweise: Ministère de la Culture et de la communication (Hg.): Le Japonisme. Paris 1988; Siegfried Wichmann / Mary Whittall: Japonisme. The Japanese Influence on Western Art Since 1858. London 1999; Gregory Irvine: Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement. The Arts of the Meiji Period. London 2013; Judith Knippschild: Da wurde der Wunsch zur Begierde. Über Japansehnsucht und Künstlerreisen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Berlin 2021.
- 18 Zum Thema Erdbeben ausführlicher Beate Löffler: "Thwarted Innovation. The discourse on earthquake resistance in Japanese architecture - a historical review." In: Construction History 34 (2, 2019), S. 35-52; vor allem aber Gregory Clancey: Earthquake nation. The cultural politics of Japanese Seismicity, 1868-1930. Berkeley/Los Angeles/London 2006.
- 19 Beate Löffler: Constructing Japan. Knowledge production and identity building in late nineteenth century western architectural discourses. Leiden 2024.

Franziska Klemstein

Denkmalinventare als Ordnungssysteme in Transformationszeiten

Berlin, den 28. September 1995. An diesem Tag wurde die Denkmalliste Berlins – die seit 1945 erstmalig den Denkmalbestand von Ost- und West-Berlin umfasste – veröffentlicht.¹ Sie ist das Produkt einer Transformationszeit, die hier im Hinblick auf die Transformation des Ordners dieses speziellen Bestandes Betrachtung finden soll. Die Zusammenführung der Denkmallisten stellt ein bedeutendes Beispiel für die Herausforderungen und Verfahrensweisen im Umgang mit Denkmallisten als Ordnungssysteme dar, die mit einem gesamtgesellschaftlichen Umbruch verbunden sind. Anhand des Fallbeispiels Berlin lässt sich eindrücklich der Prozess des Ordners und Auswählens aufzeigen, der in der Schaffung einer Gesamtberliner Denkmalliste resultierte. Doch was musste sich in der Denkmalpflege in Ost und West transformieren?

BERLIN – DIE AUSGANGSSITUATION

Der Denkmalpfleger Gottfried Kiesow konstatierte 1995 anlässlich des Symposiums „Denkmalpflege im vereinigten Deutschland“ in Ludwigsburg: „Es zeigt sich im Rückblick, daß es gar nicht so viel Unterschiedliches gibt: eher eine gewisse zeitliche Versetzung gegeneinander. Trotz unterschiedlichster gesellschaftlicher Verhältnisse sind die Parallelen doch erstaunlich groß.“² Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass zwar die Denkmaltheorie und auch die denkmalpflegerische Praxis nur wenige Unterschiede aufwiesen, dass sich jedoch die Art des Ordners und Kategorisierens des Denkmalbestandes durchaus sehr verschieden zeigte.

Während in Ost-Berlin insbesondere in den 1950er Jahren mehrere Stellen für

denkmalpflegerische Belange zuständig waren beziehungsweise sich zuständig fühlten, war die institutionelle Denkmalpflege in West-Berlin deutlich schwächer aufgestellt. In West-Berlin existierte ein Referat für Denkmalpflege, das der Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen unterstand und dessen Leitung immer wieder über längere Zeiten vakant war. In Ost-Berlin gab es hingegen ein Institut für Denkmalpflege – sozusagen als Fachbehörde – sowie die Hauptabteilung Denkmalpflege beim Berliner Magistrat, die mal dem Kulturbereich und mal dem Bauwesen zugeteilt war. Für die Ausarbeitung einer Denkmalliste war in West-Berlin das Referat Denkmalpflege zuständig, in Ost-Berlin oblag dies dem Institut für Denkmalpflege.³

WEST-BERLINER DENKMALLISTEN

Für West-Berlin existieren für den Zeitraum von der Gründung der BRD und DDR 1949 bis zum Fall der Mauer 1989 verschiedene Listen, die das stetige Inventarisieren des Denkmalbestandes in der „Inselstadt“ belegen. Sie belegen auch, dass zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich geordnet wurde und dass zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedliche Zusatzinformationen zu den Objekten gesammelt beziehungsweise gelistet wurden. So zeigt beispielsweise die Liste der unter Denkmalschutz stehenden Gebäude des Senators für Bau- und Wohnungswesen aus dem Jahr 1954 eine Sortierung nach Bezirken, wobei sich die Ordnung – auch hinsichtlich der Informationsdichte – innerhalb der Bezirkskategorien zum Teil stark unterschied. ⁴ Während beispielsweise die Liste für den Bezirk Neukölln aus zwei Spalten bestand mit in der linken Spalte den Objektnamen und Adressen und in der rechten einer kurzen Objektbeschreibung und einer Kategorisierung des Objektes nach Wertziffern, wurden die Denkmale im Bezirk Reinickendorf nach Ortsteilen sortiert und lediglich als Adresslisten ohne weitere Angaben geführt.

Im Jahr 1958 erfolgte die Veröffentlichung des Verzeichnisses der Baudenkmäler West-Berlins als Anlage zur Bauordnung, die im Gesetzes- und Verordnungsblatt veröffentlicht wurde. ⁵ Im Vergleich zu den Listen aus dem Jahr 1954 fällt dieses veröffentlichte Verzeichnis durch einen deutlich reduzierten Umfang auf. Die zweisepaltige Liste wurde in nicht-alphabetischer Reihung nach Verwaltungsbezirken sortiert. In der linken Spalte wurde hier nun das Objekt genannt, in der rechten Spalte die Lage des Objektes spezifiziert. Weitere Informationen zum Zustand oder der „Wertigkeit“ der Objekte fehlen hier. Im Rahmen der Novellierung der Bauordnung vom 1. Januar 1967 wurde erneut

ein Verzeichnis der Baudenkmale für West-Berlin angelegt. ⁶ Dieses Verzeichnis war ebenfalls in nicht-alphabetischer Reihenfolge nach Bezirken und zum Teil nach Ortsteilen der Bezirke geordnet. Die Einträge waren hier nun erstmalig nummeriert. Diese Nummerierung erfolgte jedoch nicht einheitlich für den Gesamtbestand, sondern begann bei jedem Bezirk von neuem. Auch die Sortierung innerhalb der Bezirke und Ortsteile erfolgte nicht alphabetisch, so dass die Sortierung innerhalb der Listen unklar bleibt. Wie bereits bei der Liste aus dem Jahr 1958 wurden zu den Einträgen lediglich die Objektnamen und die Adressen genannt. Die Verantwortlichkeit für die Aufstellung der Liste und damit auch für das Erfassen und Ordnen des Denkmalbestandes oblag dem Ausschuss für Bau- und Wohnungswesen, der diese Liste dann innerhalb der Plenartagung des Westberliner Senats zur Diskussion und Abstimmung stellte.

Die Denkmallisten West-Berlins geben darüber Aufschluss, dass die Ordnung des Berliner Denkmalbestandes zunächst nicht einheitlich erfolgte und es zumindest zu Beginn der 1950er Jahre eine zusätzliche Ordnung nach Werteziffern gab, wodurch keine Ordnung im Sinne einer Sortierung erfolgte. Der Schutz der Denkmäler in den 1950er Jahren ergab sich über die Novellierung der Bauordnung von 1929, bei der die Auflistung der unter Denkmalschutz stehenden Objekte als ergänzende Anlage beigefügt wurde. Während das Referat für Denkmalpflege 1954 noch Denkmallisten mit Objektbeschreibungen führte, die somit auch den Zustand der Objekte dokumentierte, enthielten die im Gesetzes- und Verordnungsblatt von 1958 und 1966 letztlich veröffentlichten Listen dann nur den Objektnamen und die Adressen, wodurch lediglich eine geographische Orientierung und Referenzierung möglich, eine Aussage über die charakteristischen Eigenschaften des Denkmals jedoch ausgeschlossen war.



Abb. 1: Ehem. Geschäftshaus VEB Modische Herrenanzüge, Greifswalder Straße 5, Berlin, Foto 2024

OST-BERLINER DENKMALPFLEGE

In Ost-Berlin beziehungsweise in der DDR existierten zu Beginn der 1950er Jahre zunächst ebenfalls verschiedene Denkmallisten. Mit der Verabschiedung der „Verordnung zur Erhaltung und Pflege der nationalen Kulturdenkmale (Denkmalschutz)“ vom 26. Juni 1952 ⁷ wurde ein erster verwaltungsrechtlicher Rahmen geschaffen, der zum einen die Zuständigkeit zur Führung einer Denkmalliste festlegte und zum anderen auch den

Denkmalbegriff definierte. In der Folge etablierte sich im Verlauf der Zeit in der DDR eine Unterteilung der Denkmallisten in Kreislisten, Bezirkslisten und eine Nationale Liste, in der Denkmäler von nationalem und internationalem Kunstwert benannt wurden. Damit war neben der regionalen und alphabetischen Sortierung innerhalb der Listen eine zusätzliche Ordnung in die Listen gebracht worden, wodurch in der DDR eine Kategorisierung existierte, die zugleich eine Klassifizierung des Denkmalbestandes beinhaltete.

Während sich in West-Berlin die Werteziffern weder längerfristig etablierten noch offiziell im Gesetzes- und Verordnungsblatt Aufnahme fanden, war in der DDR diese Art der Klassifizierung auf zentraler politischer Ebene, also vom Ministerium für Kultur, durchgesetzt worden. Diese sollte vor allem die effiziente Verteilung von staatlichen Beihilfen, zum Ziel der Erhaltung und Restaurierung der zahlreichen Denkmäler in der DDR, begünstigen.⁸

Für den Ost-Berliner Denkmalbestand gab es damit drei Listen, auf denen die Denkmäler verzeichnet waren, wodurch es möglich war, dass Denkmäler auf mehreren Listen parallel verzeichnet waren. Entsprechend waren auf den Kreis- und Bezirkslisten die Denkmäler, die von nationalem und internationalem Kunstwert waren, mit dem Buchstaben „Z“ versehen, wodurch ersichtlich wurde, dass sich diese Objekte auf der „Zentralen Liste“ befanden. Die Listen verfügten über sechs Kategorien⁹, wodurch der Denkmalbestand der DDR zusätzlich inhaltlich geordnet wurde und eine einheitliche Sortierung erhielt. In den einzelnen Kategorien waren die Objekte alphabetisch nach ihrem Ort sortiert.

Dass sich diese Ordnung auch erst über die Zeit des Bestehens der DDR hinweg etabliert hatte und erst im Zuge des Denkmalpflegegesetzes der DDR von 1975 festgeschrieben wurde, zeigt ein Blick auf den Vorläufer der Zentralen Denkmalliste, der 1962 als Denkmalliste in einer Sammlung kulturrechtlicher Bestimmungen veröffentlicht wurde. Hier wurden die Denkmäler des Inventars in Gedenkstätten, Denkmäler der Stadtbaukunst sowie Bau- und Kunstdenkmäler geordnet. Innerhalb der Kategorien waren die Objekte nach Orten alphabetisch sortiert. Bei genauerer Betrachtung der Denkmallisten der DDR und Ost-Berlins zeigt sich, dass die Denkmallisten bis in die 1960er Jahre hinein ohne große ideologische Aufladung geführt wurden. Erst im Zuge

des Denkmalpflegegesetzes erfolgte eine Ordnung des Bestandes nach staatsideologischer Terminologie.

Sowohl die Ost-Berliner als auch die West-Berliner Denkmallisten lassen eine Ordnung erkennen, die auf eine bloße Nennung des Objektnamens und der dazugehörigen Adressangabe abzielt. Ein Unterschied lässt sich lediglich in der stärkeren Kategorisierung des DDR-Denkmalbestandes und einer insgesamt größeren Systematik in der Art des Ordners feststellen.

DIE TRANSFORMIERUNG DER DENKMALLISTEN IM „WENDEPROZESS“

Mit dem Fall der Mauer war die Herausforderung entstanden, die Denkmallisten und Ordnungen aus Ost und West zusammenzuführen. Dies führte nicht nur zu einer massiven Vergrößerung des Berliner Denkmalbestandes, sondern auch zur Neubewertung der bis dahin geltenden Ordnungen.

Der Denkmalbestand im Ost-Berliner Bezirk Prenzlauer Berg ist seit der Wende deutlich gewachsen. Bei genauerer Analyse zeigt sich, dass fast alle Objekte des DDR-Denkmalbestandes übernommen wurden. Eine der Ausnahmen ist das Wohn- und Geschäftsgebäude in der Greifswalder Straße Nr. 5 (Abb. 1). Im DDR-Denkmalverzeichnis wurde es geführt als Einzeldenkmal: Geschäftshaus (VEB Modische Herrenanzüge). Ausführlicher hieß es in der Publikation Bau- und Kunstdenkmale Berlins von 1983 dazu: „Um 1910 als Wäschefabrik erbaut. Das Vorderhaus mit stattlicher Fassade von fünf Geschossen, kalksteinverblendet, über dem als Sockelgeschoss gebildeten Erdgeschoss die vier Obergeschosse in fünf Achsen durch vertikale Vorlagen zusammengefaßt, die Schmuckformen teils noch jugendstilig, teils in den klassifizierenden geometrischen Formen der Zeit.“¹⁰ Eine bedenkliche

sozialistische ideologische Aufladung merkt man dieser Beschreibung nicht an, doch trotzdem ist das Gebäude heute kein Denkmal. Wahrscheinlich ist, dass es in seiner Ausführungsqualität im Gesamtberliner Vergleich nicht mehr so herausragend war und es einer Bewertung entsprechend der Denkmalkriterien nun nicht mehr standhalten konnte, so dass es von der Denkmalliste gestrichen wurde. Für West-Berlin war die Situation in den 1990er Jahren eine gänzlich andere. Eine Kategorisierung des Denkmalbestandes gab es nicht. Auf der Denkmalliste von 1966 waren für Charlottenburg 25 Objekte gelistet.¹¹ Bei der Novellierung der Bauordnung 1971 wurde die Liste der Denkmäler in Charlottenburg um zwei Objekte¹² auf 27 eingetragene Denkmäler erweitert. Einen starken Zuwachs konnte Charlottenburg erst nach 1989 verzeichnen. 1993 wurde eine neue Liste des West-Berliner Denkmalbestandes veröffentlicht, die für Charlottenburg bereits 107 Objekte verzeichnete. 1995 bei der Veröffentlichung der Gesamtberliner Liste hatte sich diese Zahl dann nochmals mehr als verdoppelt.

Während die Ordnung der Denkmalliste der DDR in der Transformationszeit verworfen und ersetzt wurde, wurde die Eintragung der Objekte selbst zu einem Großteil übernommen. Der Denkmalbestand West-Berlins wurde hingegen erstmals kategorisiert und quantitativ stark erweitert.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Transformation der Ordnungen des Denkmalbestandes in Ost und West aufgrund der stark unterschiedlichen Ausgangslage sehr verschieden war. Während das Ordnungsprinzip Ost-Berlins verworfen wurde, wurde in West-Berlin im Zuge der Etablierung einer Ordnung der architektonische Bestand im Allgemeinen neu bewertet, wodurch eine massive Inventarisierungswelle West-Berlin erfasste. Auch im Osten wurden viele weitere Objekte zum Denkmal erklärt, jedoch war der Bestand in

den Ost-Bezirken, auch aufgrund des weit gefassten Denkmalbegriffs, schon vor der Wende deutlich umfangreicher.

- 1 Öffentliches Verzeichnis der Denkmale in Berlin, S. 3153–3426. In: Amtsblatt von Berlin, 45. Jg., Nr. 45, ausgegeben am 28. September 1995.
- 2 Gottfried Kiesow: Denkmalpflege im vereinigten Deutschland. Eine kritische Bilanz. In: Christian Marquart (Red.): Denkmalpflege im vereinigten Deutschland. Ludwigsburg/Stuttgart 1997, S. 32–43, hier S. 32.
- 3 Vgl.: Hinnek Schepers: Zehn Jahre Denkmalpflege in Berlin. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 15 (1957), S. 56–60; Dieter Nellessen: Von Baudenkmalern zu Baudenkmalen. Die Entwicklung des Denkmalrechts im Land Berlin von 1949 bis heute. Berlin 2010.
- 4 Liste der unter Denkmalschutz stehenden Gebäude der Bezirke West-Berlins, des Senators für Bau- und Wohnungswesen. Abschrift 1954, aus: Dieter Nellessen: Von Baudenkmalern zu Baudenkmalen. Die Entwicklung des Denkmalrechts im Land Berlin von 1949 bis heute. Berlin 2010, S. 377–450.
- 5 Vgl.: Verzeichnis der Baudenkmalverzeichnisse 1958, aus: Ebd., S. 460–464.
- 6 Verzeichnis der Baudenkmalverzeichnisse 1966, aus: Ebd., S. 473–475.
- 7 Verordnung zur Erhaltung und Pflege der nationalen Kulturdenkmale (Denkmalschutz) vom 26. Juni 1952. In: Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik, Teil I, Nr. 84 vom 2. Juli 1952, S. 514f.
- 8 Elisabeth Hütter / Heinrich Magirus: Zum Verständnis der Denkmalpflege in der DDR, S. 397–407, hier S. 404. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 53. Bd., H. 3 (1990); Franziska Klemstein: Denkmalpflege zwischen System und Gesellschaft. Vielfalt denkmalpflegerischer Prozesse in der DDR (1952–1975). Bielefeld 2021, S. 197f.
- 9 Diese Kategorien waren: 1. Denkmale zu Ereignissen und Persönlichkeiten der Politik, Kunst und Wissenschaften, 1.1. Denkmale zu politischen Ereignissen oder Persönlichkeiten, 1.2. Denkmale zu Ereignissen oder Persönlichkeiten der Kunst und Wissenschaft, 2. Denkmale zur Kultur und Lebensweise der werktätigen Klassen und Schichten des Volkes, 3. Denkmale der Produktions- und Verkehrsgeschichte, 4. Denkmale des Städtebaus und der Architektur, 4.1. Berlin – Hauptstadt der DDR, 4.2. Stadtkerne, 4.3. Begrenzte Bereiche und Ensembles, 4.4. Einzeldenkmale, 5. Denkmale der Landschafts- und Gartengestaltung, 6. Denkmale der bildenden und angewandten Kunst.
- 10 Heinrich Trost (Red.): Bau- und Kunstdenkmale in der DDR. Hauptstadt Berlin Teil 1. Berlin 1983, S. 416.
- 11 Verzeichnis der Baudenkmalverzeichnisse 1966, aus: Nellessen 2010, S. 473.
- 12 Bei diesen handelte es sich um das Portal und die Gedenksäule am Jüdischen Gemeindezentrum und das Renaissance-Theater. Vgl.: Verzeichnis der Baudenkmalverzeichnisse 1971, aus: Ebd., S. 489f.

Ordnung und Abweichung

Ordnungssysteme und -mechanismen orientieren sich an Normen, die zwar konstruiert, gleichzeitig aber auf Verbindlichkeit und Dauerhaftigkeit angelegt sind und die in ihrer Abstraktion und zwangsläufigen Vereinfachung Auswirkungen auf die Wahrnehmung der komplexen Wirklichkeit haben.

Das Ergebnis sind Abwertungen und Ausschlüsse dessen, was als nicht der Norm entsprechend gilt. Abweichungen werden so als „das Andere“ konzeptualisiert. Die folgenden Texte zeigen diese oft implizit in Ordnungssystemen vorhandenen Exklusionsmechanismen, die auf ganz unterschiedlichen Ebenen – in der Theorie und der gesellschaftlichen Praxis – zum Tragen kommen.

Vermessung und Normierung des Körpers. Körpernormen der Proportionslehre am Beispiel von Johann Gottfried Schadows „Polyclet“ (1834)

Die Darstellung von Körpern bildet ein zentrales Thema der bildenden Kunst und, historisch betrachtet, eine der hierarchisch am höchsten angesiedelten Aufgaben in der künstlerischen Ausbildung westeuropäischer Prägung.¹ Dementsprechend verwundert auch nicht die Fülle an Proportionsstudien, die über die Jahrhunderte hinweg entstanden sind.² In die Vermessungspraktiken von Körpern sowie die bildlogische Argumentation derartiger, als objektiv und wissenschaftlich verifizierbar vorgestellter Studien schreiben sich Vorannahmen bezüglich Schönheit, Geschlecht und Gesundheit ein, die einerseits in direkter Korrelation zu den Darstellungen von Körperlichkeit in den bildenden Künsten stehen, andererseits aber auch Auswirkungen auf die Wahrnehmung realer menschlicher Körper haben.

Den sozio-kulturell geprägten Körpernormen, die den Proportionsstudien inhärent sind, gilt das Hauptaugenmerk dieses Beitrags. Um an Körpern die zugrundeliegenden Bewertungsmechanismen und Machtstrukturen

herauszustellen, fungiert Johann Gottfried Schadows Proportionsstudie „Polyclet oder von den Massen der Menschen nach dem Geschlechte und Alter“ (1834)³ als Beispiel. Anhand dieser Studie wird ein Schlaglicht auf das 19. Jahrhundert geworfen, in dem der Mensch als wissenschaftliches Untersuchungsobjekt in verschiedene „Formalisierungs-, Quantifizierungs- und Verdatungsprozesse“⁴ eingebettet wurde. Durch die zu dieser Zeit einsetzende statisch-arithmetische Erschließung des menschlichen Körpers wurde dementsprechend die, spätestens mit Albrecht Dürers „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ (1528) kanonisierte, Proportionslehre auf eine neue Argumentationsgrundlage gehoben.⁵ Schadows Ansatz, sich im „Polyclet“ einerseits auf die Idealmaße antiker Statuen zu beziehen, andererseits auch die Vermaßung realer Menschen nach wiederkehrenden Maßeinheiten aufzunehmen und daraus mathematische Skalen abzuleiten, zeugen vom Einsetzen dieser neuen Entwicklungen. Zudem wurde diese Studie mehrfach wiederaufgelegt, ins Französische und Englische

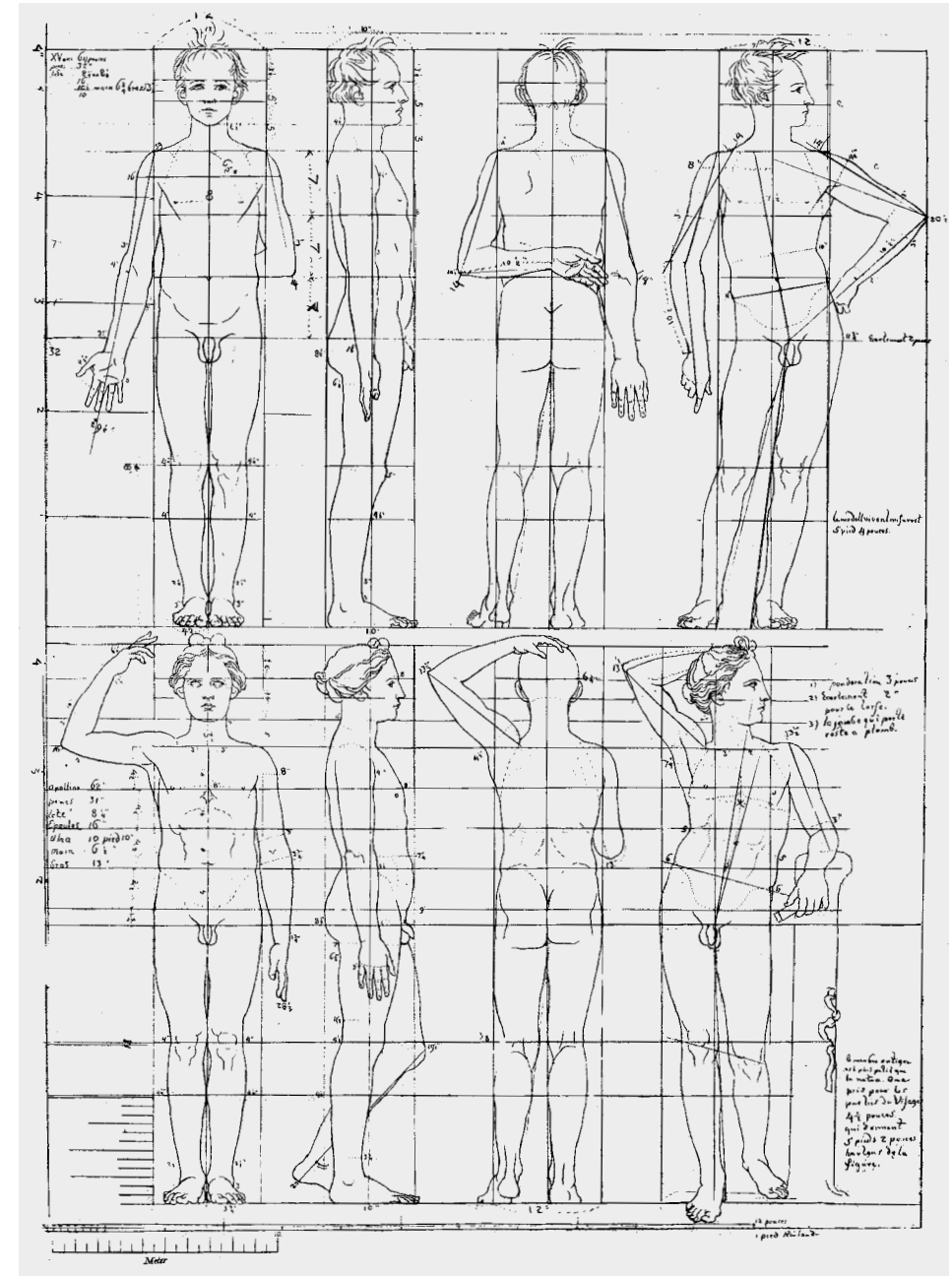


Abb. 1: Johann Gottfried Schadow, 1834 (1882), Tafel mit zwei Proportionen:
Der Jüngling von fünfzehn Jahren und der Apollino.

übersetzt und kann als wichtige Grundlage künstlerischer Praxis sowie der kunsttheoretischen Diskurse des späteren 19. Jahrhunderts gelten.⁶

KÖRPERLICHKEIT, KÖRPERNORMEN UND DIE PROPORTIONSLEHRE IN DER BILDENDEN KUNST

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Anna Babka und der Historiker Matthias Schmidt halten mit Bezug auf reale Körpermanifestationen fest, dass „Körper niemals einfach gegeben sind, sondern durch diskursive, normierende und disziplinierende Prozesse geformt, reguliert und gefügt gemacht werden. Der Körper wird damit als Ort psychischer Projektionen und sozio-kultureller Einschreibungen begriffen, die ihn als einen bestimmten, sozial formatierten Körper konstruieren und konstituieren.“⁷

Diese Normen können auf zweierlei Weise verstanden werden: einerseits im Sinne eines körperlichen Durchschnittswerts, andererseits als ausdrückliche Idealisierung von Körpern.⁸ Diese Annahme eines Körperideals geht mit gesellschaftlich-sozialen sowie moralisch-ethischen Normvorstellungen einher, durch die ein Körper pathologisiert wird oder aufgrund von äußerlichen Merkmalen bestimmte Charakterzüge zugeschrieben bekommt.⁹

In Proportionsstudien werden diese beiden Normierungskonzepte miteinander verknüpft, wie es Daniela Döring beispielhaft beschreibt: „Die von Vermessung und Berechnung des Körpers generierten Daten werden in bestimmte Körpertypen kanalisiert, die, mit dem Argument einer repräsentativen Mitte, Häufigkeit oder Durchschnittlichkeit im Wissen verankert und legitimiert werden. Diese ‚mittleren‘

Modelle werden nahezu unmerklich an den Körper zurückgebunden.“¹⁰ Gleichzeitig handelt es sich nicht um die Erhebung eines in der Realität wiedergefundenen Durchschnitts menschlicher Körpermaße, sondern vielmehr um die Mittelung mehrerer Entwürfe eines Idealschönen und Harmonischen – eine Vorstellung, wie sie bereits bei Immanuel Kant mit der „Normalidee des schönen Mannes“¹¹ zu finden ist. Und auch bei Protagonist:innen der Proportionslehre des 19. Jahrhunderts lassen sich ähnliche Formulierungen finden.¹²

Die Einordnung dessen, was als ideal beziehungsweise schön gilt, und die damit einhergehenden Bewertungen von Körperlichkeit sind sozio-kulturell geprägt, häufig unmarkiert und beruhen, wie der Soziologe Heinrich Popitz formuliert, auf „irgendwelchen Verabredungen“: „Verabredungen, von denen man nicht recht weiß, wer sie eigentlich getroffen hat; Verabredungen, die wir nicht aus der Welt schaffen, wenn wir sie von Fall zu Fall nicht akzeptieren. Sie sind irgendwie so auf Dauerhaftigkeit angelegt, daß sie vom Einzelnen nicht beliebig außer Kraft gesetzt werden können.“¹³ Popitz betont hier die Gültigkeit sozialer Normen, doch handelt es sich dabei auch um historische, an spezifischen gesellschaftlichen Zusammenhängen orientierte Vorstellungen. Dies beinhaltet, dass zwar die stete Wiederholung eines bestimmten normgebundenen Verhaltens eben dieses auch festigt, aufgrund ihres Konstruktionscharakters und ihrer Historizität unterliegen Normvorstellungen aber ausdrücklich auch Veränderungen sowie gruppenspezifischen Partikularisierungen.¹⁴ Dies gilt ebenso für die Entwicklung der Proportionslehre, bei der die Verfasser:innen immer wieder alte Kanones revidieren, überarbeiten oder neue Regelwerke zur Körperkonstruktion anbieten.

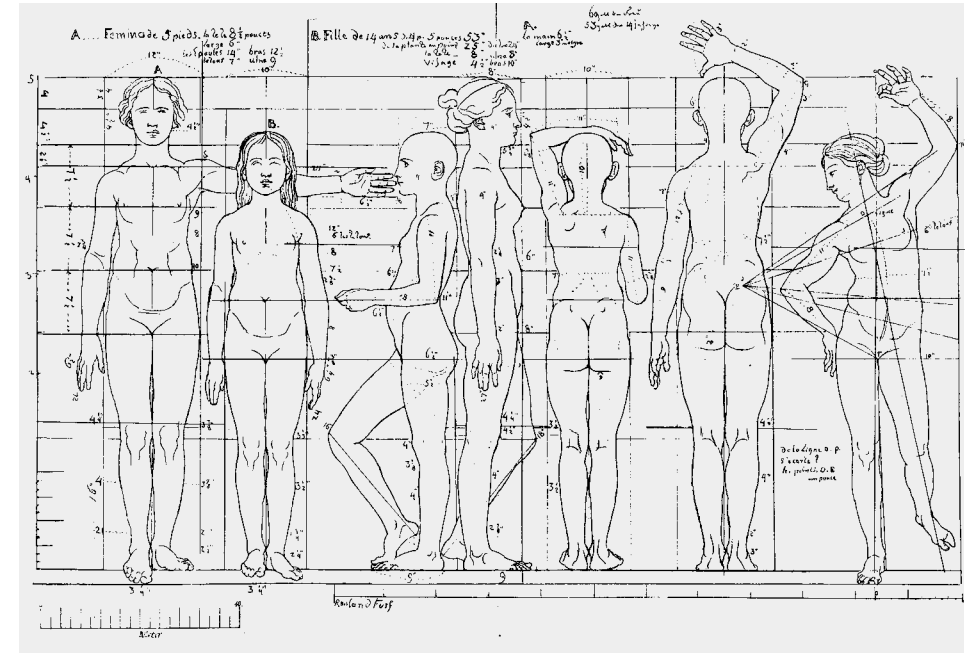


Abb. 2: Johann Gottfried Schadow, 1834 (1882), Tafel: Die Frau (5 Fuss).

KÜNSTLERISCHE PROPORTIONSLEHRE AM BEISPIEL VON SCHADOWS „POLYCLET“

So unterschiedlich die künstlerischen Proportionsstudien und deren gegenseitige Abgrenzungsversuche auch ausfallen mögen, ihnen allen ist die Aufgabe gemein, die Regelmäßigkeit des menschlichen Körpers als Vorbild für Körperdarstellungen in der bildenden Kunst herauszustellen. Eckhard Leuschner gibt diesbezüglich aber auch zu bedenken: „Wer Maßeinheiten oder Maßstäbe definiert, will zwar die Wirklichkeit von ihren Teilen her erfassen, zielt aber zugleich nach der Macht, die Dinge oder Lebewesen, die seinem metrologischen Regiment unterliegen, zu dominieren.“¹⁵ Weiter führt er aus, ist die „Repräsentation von Messergebnissen in Schaubildern oder Informationsgraphiken [...] nicht minder problematisch, sei es, dass diese Graphiken der Systematisierung oder

Veranschaulichung vermeintlich unumstößlicher ‚Erkenntnisse‘ dienen, sei es, dass sie normative Vorgaben für künftiges Handeln geben sollen. So oder so pflegen sie reduktionistisch zu sein, und ihre Produktion ist – üblicherweise verbunden mit einer Rhetorik des Überhistorischen und Allgemeinen – von dem Interesse geleitet, mit visuellen Mitteln eine bestimmte Ordnung zu etablieren oder zu affirmieren.“¹⁶

Um die verschiedenen von Leuschner angesprochenen sozio-kulturellen Dimensionen der Proportionslehre herauszustellen, werden einige der Aspekte am Beispiel von Johann Gottfried Schadows Schrift „Polyclet oder von den Massen der Menschen nach dem Geschlechte und Alter“ (1834) exemplifiziert.

Schadows „Polyclet“ besteht aus einem Textband mit einem Abriss der Geschichte der Proportionslehre sowie Erklärungen zu seinen Proportionstabellen und dem

Atlas der besagten Tafeln. Bereits im Titel verweist Schadow auf den griechischen Bildhauer Polyklet (5. Jh. v. Chr.), der eine theoretische Abhandlung – allgemein als „Kanon“ benannt – über die idealen menschlichen Proportionen verfasst habe. Diese Schrift ist zwar nicht überliefert, doch in Bildwerken aus seiner Hand, insbesondere dem Doryphoros, der in römischen Kopien erhalten ist, sei Polyklets Idealmaß in die Praxis umgesetzt worden.¹⁷ Damit reiht sich Schadow bereits über den Buchtitel in die Historie der Proportionslehre ein und bekräftigt die Antike als Vorbild für die bildende Kunst. Folgerichtig ist die Schrift auch der Vermessung antiker Skulpturen beziehungsweise einzelner ihrer Teile gewidmet.

Die Vermessung antiker Statuen und die Ableitung der ihnen inhärenten Regelwerke machen ein Gros der Geschichte der Proportionslehre aus. Deren Resultate verbleiben stets innerhalb des Systems der bildenden Kunst, insofern sie die Konstruktionsregeln durch darstellungsimmanente Maßeinheiten, besonders häufig etwa durch die Kopflänge, zum Richtmaß für die Ausgestaltung der übrigen Körperteile erklären.¹⁸ Schadow kritisiert derartige werkimmanente Proportionslehren und verfasst seine Abhandlung über die Idealmaße ergänzend unter Vermaßung realer Menschen.¹⁹ Gleichzeitig, so Döring, nimmt er „eine Vielzahl methodischer Impulse umgebender Disziplinen auf, beispielsweise anatomischer, physiognomischer oder mathematischer Provenienz.“²⁰ Aus ihnen leitet sich ein legitimierender Anspruch auf Nachprüfbarkeit und Wissenschaftlichkeit ab, der sich ebenfalls in den Körperdarstellungen selbst niederschlägt.

Die schematischen Zeichnungen (Abb.1) stellen den Transfer eines Vor-Bildes dar – entweder dem Bereich der bildenden Künste oder aber der Wirklichkeit entlehnt. Durch die Abstraktion auf klare

Linien, statisch wirkende Frontal-, Seiten- und Rückenansichten, Vermeidung von Verkürzungen oder sonstigen visuellen Uneindeutigkeiten und eine insgesamt zurückgenommene Handschrift finden Übersetzungsprozesse statt, die vermeintliche Objektivität und überzeitliche Allgemeingültigkeit suggerieren.²¹ Unterstützt wird dies durch die Nacktheit der Figuren, die aufgrund der besseren Nachvollziehbarkeit der Körperproportionen und -anatomie den Lehrbuchcharakter der Studien unterstreicht und gleichzeitig den Antikenbezug sowie das Modellhafte der Figuren betont.

Hinzu tritt die Geometrisierung der dargestellten Körper, die in Proportionslehren immer wieder in Kreis- und Quadratformen eingepasst werden und so das Körperideal mit demjenigen der Mathematik korrelieren.²² Bei Schadow stehen Geometrie und Körperdarstellung nicht auf gleicher Stufe – vielmehr werden geometrische Formen relational eingesetzt und passen sich der individuellen Körperform an: Sie helfen die Konstruktion des jeweils dargestellten Körpers zu erschließen. Döring spricht hierbei von einem „Kastensystem“, bei dem die geometrischen Formen vor beziehungsweise hinter die Körper gelegt werden, um nebeneinander situierte Figuren vergleichbar und die Konstruktionsprinzipien aus proportional aufeinander bezogenen Rechteckformen sichtbar zu machen.²³

Die Geometrisierung der Körper weist weitere Implikationen auf, insbesondere bezogen auf die Vorstellung von Schönheit. Ein wichtiges Stichwort in der Verbindung von Schönheit und geometrischer Erfassung des Körpers bildet der Begriff der Harmonie, den Schadow charakterisiert als „die gegenseitig übereinstimmende Beziehung der Theile“²⁴, die durch die Beachtung von Proportionsregeln und Symmetrieverhältnissen realisiert wird.²⁵ Spezifisch für die Entwicklung der Proportionslehre im späteren 19. Jahrhundert

ist, dass das Harmonische und Schöne an messbare Daten gekoppelt und damit versucht wird, spezifische Seinsweisen des Dargestellten auch für die Wirklichkeit festzuschreiben.²⁶

In Hinsicht auf das lebende Modell interessiert Schadow insbesondere das Wachstum des Menschen vom Säugling bis ins hohe Alter, weswegen er auch einige seiner teilweise namentlich erwähnten Modelle in verschiedenen Lebensabschnitten erfasst. Dass sein Ansatz diesbezüglich ein Novum bildet, betont Schadow selbst am Ende seines historischen Abrisses.²⁷ Indem Schadow sich einerseits an einem antiken Ideal, andererseits an den realen Körpermaßen seiner Mitmenschen orientiert, liefert er eine eigene Interpretation der im 19. Jahrhundert virulenten Korrelation des „Ideal-Normalen“. Das ‚Normale‘ bzw. das ‚Mittlere‘ ist in dieser Konstruktion von entscheidender Bedeutung, wie Döring beschreibt: „Während die Mannigfaltigkeit der menschlichen Gestalt wie auch die Rezeptionsvielfalt der kunsttheoretischen Proportionen die immense Variationsbreite anzeigen und zu zersplittern drohen, setzt der Begriff des ‚Mittleren‘ und jener der Mittelgröße einen ordnenden, normativen Stabilisator des Wissens.“²⁸ Damit liefert Schadow einen Ansatz, der „zwischen einem universalgültigen Modell und vielfältigen Ausprägungen“²⁹ changiert. Dass dies auch erklärtes Ziel seines Ansatzes ist, macht Schadow durch die Kritik, etwa an Michelangelo, deutlich, bei dem „doch eine öftere [sic] Wiederholung derselben Gestalt“³⁰ von Körpern zu verzeichnen sei. Dementsprechend liegt die besondere Kunstfertigkeit in der Individualisierung von Figuren unter gleichzeitiger Einhaltung der als ideal verstandenen Vorgaben der Körperlichkeit.

Das bereits thematisierte Harmonische beziehungsweise Schöne schreibt sich auch in Schadows Interpretation der

Entwicklung des Menschen ein. So weisen Peter Gerlach und Daniela Döring auf die geschlechtlichen Einschreibungen von Körpernormen in Schadows „Polyklet“ hin.³¹ Den männlichen Körperproportionen sind die meisten der 30 Tafeln gewidmet und auch das menschliche Wachstum wird nur am männlichen Körper durchdekliniert. Frauenfiguren stehen insbesondere als Vergleichswerte neben Darstellungen von Männern (Abb. 2). Damit führen die Tafeln vor, dass der Mann in seinem Dasein zeitlich eingebunden zu denken sei: er wächst und verändert sich, während die Frau statisch in ihrer objekthaften Körperlichkeit verbleibt. Leuschner verdichtet dies zur Formel: „Der Mann wird, die Frau ist.“³² Wie Gerlach herausgestellt hat, handelt es sich dabei um eine Denkfigur, die sich durch weite Teile der Geschichte der Proportionslehre zieht und gesellschaftlich etablierte hegemoniale Männlichkeitsvorstellungen perpetuiert: Der Mann stehe für den Menschen im Allgemeinen, er bilde den Ausgangspunkt der zeichnerischen Erschließung und nur in Aspekten der Abweichung generiere sich der Darstellungswert weiblicher Figuren: „Negative Abweichung ist das durchgängige Kriterium, unter dem die Frau in den Kunstlehrbüchern und Proportionstraktaten behandelt wird.“³³

FAZIT UND AUSBLICK AUF NORMABWEICHENDE KÖRPERLICHKEIT

Die Körpernormen, die in die Darstellung von Körpern in der bildenden Kunst eingelassen sind, verbleiben meist im Unmarkierten – ganz ähnlich, wie Popitz von „irgendwelchen Verabredungen“³⁴ spricht, wenn es um soziale Normen geht, so folgen auch viele Körperdarstellungen vorab erlernten Konstruktionsweisen oder referenzieren mehr oder weniger explizit auf Vor-Bilder. Die

Ordnungen des Glücks? Glückskonzepte zwischen sozialen Normen und individuellen Sehnsüchten in Orhan Pamuks Roman „Das Museum der Unschuld“

2008 veröffentlichte der türkische Literaturnobelpreisträger Orhan Pamuk den Roman „Das Museum der Unschuld“¹. Dieser handelt von Kemal Basmacı, einem jungen Mann, der sich kurz vor seiner Verlobung mit der reichen Diplomaten-tochter Sibel in seine arme Verwandte Füsün Keskin verliebt und eine Affäre mit ihr beginnt. Erzählt werden vor allem seine Erlebnisse zwischen 1975 und 1984. In diesem Zeitraum befand sich die Türkei in einem voranschreitenden Modernisierungsprozess, den Gesellschaftskrisen wie wirtschaftlicher Niedergang und politische Unruhen prägten.² Letzteres wird im Roman beispielweise durch Erwähnungen der „gewaltigen Zinsen“ (MU 418) der Banken oder des Militärputsches im Jahr 1980 immer wieder neben der Liebesgeschichte miterzählt. Vor diesem geschichtlichen Hintergrund etabliert Pamuk mit dem ersten Kapitel „Der glücklichste Augenblick meines Lebens“ und dem im Roman auffällig oft auftretenden Begriff „Glück“ das Streben nach dem Glück eines einzelnen bürgerlichen Individuums sowie der gesamten Gesellschaft als ein zentrales Thema des Romans.

Nicht zufällig trägt der Protagonist des Romans den gleichen Namen wie der Begründer der modernen westlich geprägten Republik Türkei – Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938): Pamuks Protagonist stammt aus einer reichen großbürgerlichen Familie, die ihm westliche Bildung zuteilwerden ließ. Mit seiner unerfüllten Liebe zur armen Füsün steht er vor einer Lebenskrise. Nachdem Kemal seine Verlobung mit Sibel vollzogen hat, verlässt Füsün ihn. Infolgedessen beginnt Kemal, sich auf Objekte zu fixieren, welche in ihm Erinnerungen an Füsün wecken, und ihre Besitztümer zu sammeln. Nach Jean Baudrillard handelt es sich beim Sammeln darum, dass Dinge aus einem praktischen funktionalen Kontext herausgelöst werden. Sie werden zu geliebten Objekten, deren Rolle allein vom sammelnden Subjekt zugewiesen wird.³ Damit bilden die Objekte ein System, „mit dessen Hilfe das Subjekt eine Welt aufzubauen sich bemüht“⁴. Mit dem Sammeln distanziert Kemal sich immer mehr von der „society“ (MU 19), die man im Roman generell mit einem guten Leben in Wohlstand assoziiert, und

nähert sich gleichzeitig Füsuns Familie sowie den Menschen der armen Gegenden Istanbuls an. Obwohl Kemal sich zunehmend isoliert, seinem sozialen Milieu entfremdet und auch nach Füsuns Tod nie heiratet, betont er: „Jeder soll wissen, dass ich ein glückliches Leben geführt habe.“ (MU 565) Daher lässt sich fragen, welche Glückskonzepte im Roman aufgerufen werden und inwiefern Kemals persönliches Glück und seine Verwandlung in einen Sammler damit verbunden sind. Folgt man Baudrillards These, wonach das Sammeln ein subjektives System der Objekte hervorbringt, lässt sich weiter fragen, welches Verhältnis zwischen gesellschaftlichen Ordnungen in Bezug auf Glückskonzepte und der Sammeltätigkeit Kemals besteht.

Die Vorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft von einem glücklichen Leben konzentrieren sich im Roman vor allem auf zwei Aspekte: zum einen das Streben nach materiellem Wohlstand, wie der Ich-Erzähler in den zahlreichen Lokalen am Bosphorus, einer reichen Gegend der Stadt, beobachtet: „[D]ie Istanbuler Bourgeoisie [bewies] sich in diesem Sommer 1975 gegenseitig [...], wie reich und wie glücklich sie war“ (MU 174). Ein Ausdruck des Reichtums der türkischen Oberklasse dieser Zeit war ihr Konsum westlicher Produkte. Die Sehnsucht nach westlicher Kultur und ihren Produkten wie auch deren Imitaten waren eine Seite der Verwestlichung der Gesellschaft, die seit langem die Modernisierung der Türkei begleitete.⁵

Zum anderen wird ein glückliches Leben von der bürgerlichen Gesellschaft insbesondere über familiäres beziehungsweise eheliches Glück definiert. Beispielsweise sagt ein Freund Kemals: „Wenn ich so was Tolles wie Sibel fände, würde ich am liebsten auch gleich heiraten. Ich kann dich wirklich nur beglückwünschen. Sibel ist wirklich perfekt. Und dir kann man auch das Glück von den Augen ablesen.“

(MU 147) Hier trägt das Heiraten den Charakter einer sozialen Norm, die „eine mehr oder weniger verbindlich geltende und in der Regel sanktionsbewehrte Sol-lens-Erwartung“⁶ ausdrückt. Die Verlobung Kemals mit Sibel bedeutet für beide eine standesgemäße Ehe, die den sozialen Erwartungen entspricht und gleichzeitig Glück verheißt. Dass Kemal immer mehr unter seinen Erinnerungsobjekten verweilt und sich dabei zunehmend von Sibel entfremdet, erscheint seiner Verlobten und seinem Freundeskreis anormal und wird von ihnen als eine „namenlose Krankheit“ (MU 174) beschrieben. Das „Rezept“ Sibels gegen diese „Krankheit“ ist die „wilde Ehe“ (MU 71) – bereits nach der Verlobung wie ein echt verheiratetes Paar mit Kemal zusammenzuleben – was auf die Vorstellung der Ehe als Schutz vor Anormalität hinweist. Wie Peter L. Berger und Hansfried Kellner über die Ehe schreiben, sei sie ein „gesellschaftliches Arrangement“, das „dem einzelnen die Ordnung bietet, in der er sein Leben sinnvoll erfahren kann.“⁷ Auch der Versuch von Kemals Mutter, nach Auflösung der Verlobung mit Sibel eine Ehepartnerin für ihren Sohn zu finden und die damit verbundene Hoffnung, dass dieser dadurch bald wieder zum „normalen bürgerlichen Leben“ zurückkehrt (vgl. MU 269), ist in diesem Kontext zu verstehen. Allerdings bringt die Ehe nicht das Glück, das die bürgerliche Gesellschaft im Roman verspricht. So kommentiert Kemals Schwägerin Berrin die Frage nach ihrer Glücksvorstellung: „Eine Familie, Kinder, Menschen um sich herum [...]. Selbst wenn du nicht glücklich bist und sogar an ganz schlechten Tagen [...] – lebst du dann so, als seist du glücklich.“ (MU 124) Ihre Aussage klingt nach einem bemerkenswert unglücklichen Menschen. Die Ehe als eine „gesellschaftliche Institution, die anderen umfassenden Gesellschaftsstrukturen zugeordnet ist“⁸, erscheint mehr ein Ort der sozialen Verantwortungen als ein Ort der Gefühle und der Leidenschaft zu sein,

wie der Ich-Erzähler kommentiert: „So manche solide, den Zusammenhalt der Gesellschaft fördernde Ehe wurde doch im Anschluss an eine stürmische und unglücklich endende Liebesaffäre eingegangen.“ (MU 211)

Im ersten Kapitel beschreibt Kemal rückblickend den ersten Sex mit Füsün als den glücklichsten Moment seines Lebens. In der Beziehung zwischen Kemal und Füsün verdichtet sich die Sehnsucht zweier junger Menschen nach emotionaler und körperlicher Nähe trotz der Ungleichheit ihres sozialen Status und ohne Rücksicht auf den dadurch begangenen Tabubruch. Nachdem Füsün aus seinem Leben verschwunden ist, versteht Kemal erst, was sein Herz wirklich begehrt, und beginnt, Füsün nachzuspüren. Seine unerfüllte Leidenschaft zu ihr verwandelt sich in Sammelwut, insbesondere als er nach langem Suchen die inzwischen verheiratete Füsün wieder findet. Die Sammlung Kemals verkörpert den Konflikt zwischen seinem individuellen Glücksstreben und den Normen des bürgerlichen Lebens. Einerseits spielt der materielle Wert eines Objektes bei seiner Sammlung keine Rolle: Wichtig sind allein die damit verbundenen Gefühle und Erinnerungen an Füsün. So entsteht eine Sammlung alltäglicher Gegenstände – bis hin zu Müll. Wie Jean Baudrillard anmerkt, sind die gesammelten Objekte „wie ein Spiegel“, der „die erwünschten Bilder [des Sammlers] reflektiert“.⁹ Die Sammlung Kemals stellt daher ein alternatives Wertesystem zur Welt der sich an westlichen Luxuswaren orientierenden „society“ dar. In seiner Sammlung nimmt sein individuelles Glück das Zentrum ein, womit das Sammeln wiederum einen Akt der Selbstbefreiung von den Fesseln der ungeliebten sozialen Normen und Wertvorstellungen konstituiert.



Abb. 1: Orhan Pamuk, Vitrine „Schweigen“, Kopie der Vitrine im Museum der Unschuld, Wanderausstellung „Orhan Pamuk. Der Trost der Dinge“ (2023/24), Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Die Vitrine (vgl. MU 111-114) zeigt die Einladungskarte zur Verlobung von Kemal und Sibel, Füsüns Bekleidung sowie eine Feige. Die Frucht als Symbol für Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit verkörpert Kemals anfängliche Vorstellung, neben einer „anständigen“ Ehe weiter die sinnliche Liebe mit Füsün erleben zu können. Der Titel der Vitrine steht für Füsüns Ratlosigkeit.

Andererseits steht hinter der Anhäufung der Dinge bei Kemal auch „die Leidenschaft des In-Besitz-Nehmens“¹⁰. In Hinblick auf diesen Aspekt unterscheidet sich Kemal im Wesentlichen nicht von der „society“, die sich im Roman auf die Akkumulation von Dingen reduziert.

Das Verhältnis Kemals zu Füsün ist damit auch stets in der Logik des Besitzens zu betrachten. Während seiner jahrelangen Besuche bei der Familie Keskin gibt Kemal vor, Füsün und ihrem Ehemann bei der Verwirklichung ihres Traums, Filme

zu produzieren, helfen zu wollen. Tatsächlich sabotiert und ruiniert er aber Füsüns Bemühungen, Schauspielerin zu werden, weil er sie aus Eifersucht vor den „hungrigen Wölfe[n]“ (MU 362), welche sie beehrten, „beschützen“ möchte. So klagt Füsün: „Aber ihr [Kemal und der Ehemann Füsüns] wart doch nur eifersüchtig und habt mich immer zu Hause gelassen, aus Angst, dass ich berühmt werde und euch dann verlasse.“ (MU 518) Füsün wird zu einem schönen Objekt, das Kemal besitzen und seiner Sammlung einverleiben möchte. Wie Cater Vaughn Findley kommentiert, stehen muslimische Frauen mit der Verwestlichung der Gesellschaft in der Türkei vor den „jarring choices between Ottoman and European versions of patriarchy.“¹¹ Als sie nach ihrer Scheidung wieder mit Kemal zusammenkommt, merkt Füsün, dass dieser ihrem zerbrochenen Traum gegenüber gleichgültig ist.¹² Aus Verzweiflung bringt Füsün sich um.¹³ Der Blick der sterbenden Füsün gibt dabei „zu verstehen, dass sie doch eigentlich gar nicht sterben wollte und mit jeder Faser am Leben hing“ (MU 520), was ihr Dilemma auf den Punkt bringt, nämlich dass ihr Glück und ihre Lebendigkeit, ihre Selbstentfaltung und Traumverwirklichung in der scheinbar modernisierten Gesellschaft von tief verwurzelten patriarchalischen Strukturen erstickt werden.

Kemal wehrt sich im Streben nach individuellem, romantischem Glück zwar gegen bürgerliche Vorstellungen einer „standesgemäßen“ Ehe, bleibt aber im materiellen Denken des verwestlichten Bürgertums verhaftet. Außerdem zeigt sich, dass diese Verwestlichung wenig mit der Emanzipation der Frau in der Gesellschaft zu tun hat. Wenngleich das Bürgertum sich westlich kleidet, bleibt es alten patriarchalischen Werten treu, die der Entfaltung der Frau und ihrem individuellen Glück oftmals diametral entgegenstehen und letztlich der

gleichen Besitzlogik folgen wie der neu importierte Materialismus. Kemals Sammeltätigkeit mit der Fixierung auf Füsün ist ein Ersatz für seine unerfüllte Liebe, führt ihn aber nicht zum wirklichen Glück, würde doch das Glück in der Liebe von ihm fordern, die Besitz- und Sammellogik als solche abzulehnen und damit seinen Besitzanspruch gegenüber Füsün aufzugeben, um sie als freie Person und Partnerin anzuerkennen.

- 1 Orhan Pamuk: Das Museum der Unschuld. München 2008. Im folgenden Fließtext wird unter Angabe der Sigle MU und mit Seitenzahl zitiert.
- 2 Zur türkischen Geschichte der 1970er und 1980er Jahre vgl. Hakkı Keskin: „Die Krise in der Türkei Chancen des Militärs – Zukunft der Demokratie.“ In: Aus Politik und Zeitgeschichte 40 (1981), <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/archiv/532068/die-krise-in-der-tuerkei-chancen-des-militaers-zukunft-der-demokratie/> (zuletzt aufgerufen am 2.1.2024).
- 3 Vgl. Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. 3. Aufl. Frankfurt a. M./New York 2007, S. 110-114.
- 4 Ebd. S. 110.
- 5 Zur Geschichte der Verwestlichung des türkischen Modernisierungsprozesses vgl. Halil İnalcık: „Die Türkei und der Westen. Die kulturelle und politische Angleichung der Türkei an den Westen.“ In: Internationales Jahrbuch für Geschichtsunterricht 60 (1959), S. 10-25.
- 6 Ulf Tranow: „Norm, soziale.“ In: Johannes Kopp / Anja Steinbach (Hg.): Grundbegriffe der Soziologie, 12. Aufl. Wiesbaden 2018, S. 343-346, hier S. 343.
- 7 Peter L. Berger / Hansfried Kellner: „Die Ehe und die Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Abhandlung zur Mikrosoziologie des Wissens.“ In: Soziale Welt 16 (1965, 3), S. 220-235, hier S. 220.
- 8 Ebd.
- 9 Baudrillard 2007, S. 115.
- 10 Ebd. S. 128.
- 11 Carter Vaughn Findley: Turkey, Islam, Nationalism, and Modernity. A History, 1789-2007. New Haven/London 2010, S. 8.
- 12 Vgl. Füsüns Vorwurf an Kemal: „Du begreifst aber auch gar nichts! ‚Was soll ich denn begreifen?‘ ‚Dass ich wegen dir mein Leben nicht richtig leben konnte. Ich wollte wirklich Schauspielerin werden.“ (MU 517).
- 13 Ob der Tod Füsüns ein Unfall ist oder ein Selbstmord, ist umstritten. Angesichts des Streits zwischen Kemal und Füsün im Kapitel 79 interpretiert die Verfasserin des Beitrags ihren Tod als Selbstmord.

Kanon und Gegenkanon: Auswirkungen von kunsthistorischen Ordnungsprinzipien auf die Überlieferung künstlerischer Nachlässe

AUSGANGSSITUATION

In der frühen Generation der Gegenwartskünstler:innen fallen derzeit besonders viele Nachlässe an, die nicht alle verwahrt werden können. Über die herausragende Bedeutung des Quellenwerts solcher Vermächtnisse ist man sich einig. Darum geht der Diskurs vor allem um deren Auswahl und Bewertung.

Die Entscheidungen, welche künstlerischen Nachlässe in das „kulturelle Gedächtnis“ eingehen sollen oder nicht, möchten private Initiativen seit den 2000er Jahren nicht mehr vorwiegend Museen und Archiven überlassen. Sie stellen damit die alleinige Deutungsmacht solcher öffentlicher Institutionen in Frage. Private Estates oder Stiftungen, die meist nur einen Nachlass halten, und auf bürgerlichem Engagement begründete Organisationen, die meist mehrere Nachlässe bewahren, sind der Auffassung, dass sich die künstlerische Vielfalt nicht hinreichend abbildet und wenden sich darum oft marginalisierten Positionen zu. Das ArchivArte in Bern etwa widmet

sich insbesondere Vermächtnissen von Frauen, das Schwule Museum Berlin nimmt sich queeren Künstler:innen an. Das ARK Basel, die Fondation Atelier d'Artiste (FAA) in der Ostschweiz oder das Forum für Künstlernachlässe in Hamburg setzen den Fokus auf regionale Vermächtnisse. So hält Aleida Assmann in Ihrem Eröffnungsvortrag zur Konferenz „European Heritage – Künstlernachlässe als Kulturgut“ fest: „[Die] Kanonbildung ist ein strittiges Projekt geworden, an dem sich immer mehr Gruppen in der Gesellschaft beteiligen.“¹

Die gerade für die Schweiz und Deutschland charakteristische neue Gemengelage der am Erhalt künstlerischer Nachlässe einbezogenen Akteursgruppen bot Anlass für ein Forschungsprojekt am Institut Praktiken und Theorien der Künste der Hochschule der Künste Bern (HKB), das von Anna Kathrin Distelkamp und der Autorin geleitet wurde.² Im Mittelpunkt stand die Frage, unter welchen Prämissen und nach welchen Kriterien entschieden wird, ob ein künstlerischer Nachlass verwahrt wird oder nicht. Qualitative

Interviews mit Schweizer Vertreter:innen von öffentlichen Museen, privaten Nachlassinitiativen, Estates und Stiftungen sowie Verbänden bildeten die Grundlage der Untersuchung.

Der vorliegende Artikel fokussiert, wie sich allgemein anerkannte kunsthistorische Ordnungsprinzipien noch vor genauer Einzelfallprüfung auf Selektionsentscheidungen von Museen und Förderinstitutionen auswirken können, die bei Nachlassinitiativen nur bedingt zur Geltung kommen. Kunstferne Kriterien, die vor allem knappe Ressourcen (Lagerkapazität, finanzielle Mittel, Personaldecke etc.) betreffen, spielen bei allen Akteursgruppen eine große Rolle, wurden aber in dieser auf die fachspezifischen Ordnungssysteme gerichteten Betrachtung als kunstexterne Faktoren außer Acht gelassen.

INSTITUTIONELLES ORDNUNGSPRINZIP: SAMMLUNGSPROFIL

In der Wahrnehmung der untersuchten öffentlichen Sammlungen sehen Künstler:innen und Erb:innen Museen als primäre Ansprechpartner:innen in der Frage an, wo ihr jeweiliger künstlerischer Vor- oder Nachlass bleiben könnte. Wenngleich die befragten Museen in der Vergangenheit noch Nachlässe aufgenommen haben, sehen sie sich selbst heute eher nicht mehr in der Verantwortung.³ Inhaltlich argumentieren sie mit dem Sammlungsprofil. Die künstlerische Position müsse dazu passen. Die eigentliche Hürde wird aber darin gesehen, dass die Übernahme eines größeren Konvolutes wie ihn die meisten Nachlässe darstellen, das Sammlungsprofil zu sehr bestimmen würde. Wegen der Pluralität der Sammlung zeigt man sich darum eher an Einzelwerken oder einer Werkgruppe interessiert.

Erst seit den 2010er Jahren formulieren Museen vermehrt Sammlungskonzepte.⁴ Solche Richtlinien sieht man im „Spannungsfeld von Etatknappheit und ungesteuertem Objektzustrom“⁵ als notwendige Steuerungsinstrumente für das interne Management und die öffentliche Legitimation⁶ an. Dabei sind öffentliche Sammlungen in ihren Ursprüngen – auch die der befragten Institutionen – oft nicht systematisch angelegt worden, sondern mehr oder weniger zufällig durch Schenkungen größerer Privatsammlungen oder auch Nachlässe angewachsen. So wurde erst in jüngster Zeit durch die Analyse des Vorhandenen daraus ein Sammlungsprofil konstruiert, das danach schlüssig fortgeführt werden soll. Nach Ansicht des Verbands der Museen der Schweiz (VMS) hängt die „Qualität einer Sammlung [...] auch von der Kontinuität ihres Konzeptes ab.“⁷ Auf Grundlage des Sammlungsprofils und seiner Fortschreibung schließt ein solches Ordnungsprinzip die Aufnahme künstlerischer Nachlässe faktisch aus oder erschwert zumindest deren Legitimation für die Häuser erheblich.

BIOGRAFISCHES ORDNUNGSPRINZIP: REZEPTIONSFAKTOREN UND INSTITUTIONALISIERTE LEBENSLÄUFE

Bei Anfragen zur Übernahme von Nachlässen ist der Blick in ein einschlägiges Kunstlexikon naheliegend. Bei fast allen Interviewpartner:innen wurde das SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz⁸ als wichtige Referenz genannt. Das vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft geführte Online-Verzeichnis umfasst derzeit über 17.000 Kunstschaaffende. Die Nutzer:innen konnten sich bis März 2023 an fünf anfangs durch Sternchen, später durch Quadrate gekennzeichneten sogenannten „Vertiefungsgraden“ orientieren, die mitteilten, welche Künstler:innen die größte Rezeption erfahren haben. Umso mehr

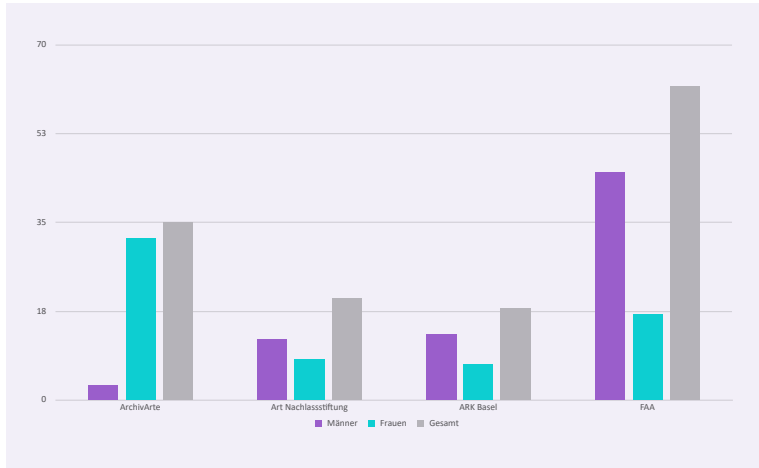


Abb. 1: Geschlechteranteil unter Künstler:innen mit Werken bei Schweizer Nachlassinitiativen, Stand 2023

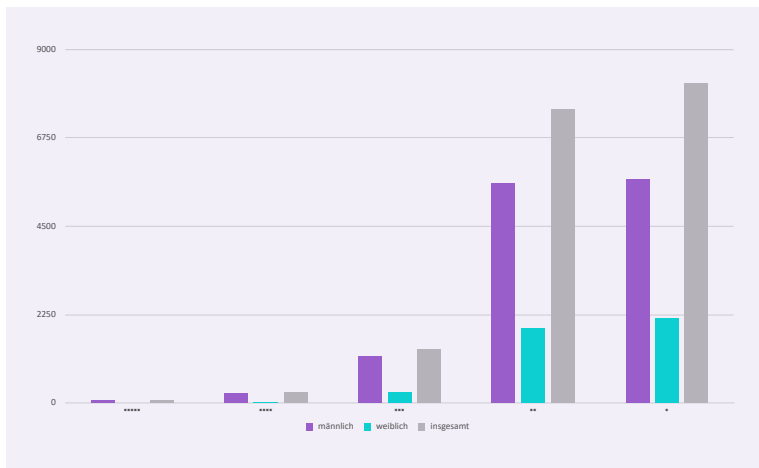


Abb. 2: Geschlechteranteil nach Bearbeitungstiefe im SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, Erhebungsdatum 18.02.2023, die Punkte symbolisieren die verschiedenen Vertiefungsgrade.

anerkannte Auszeichnungen, Ausstellungen und Veröffentlichungen den jeweiligen Kunstschaffenden gewidmet wurden, umso mehr Ankäufe sie von öffentlichen Museen erfahren haben, umso mehr Reputation wurde ihnen in einer Skala von eins bis fünf Zeichen zugeschrieben. Bei Einträgen mit ein bis zwei Quadraten informierte nur eine knappe stichwortartige Vitazeile, bei drei bis fünf Quadraten staffelten sich die wissenschaftlichen Artikel in drei unterschiedliche Längen mit begleitenden Abbildungen. Die visuelle Kategorisierung (von 2006 bis 3.2023) ist mittlerweile aufgehoben worden, da diese, wie man es etwa vom „Kunstkompass“⁹ kennt, „wiederholt als ‚Rating‘ missverstanden“¹⁰ wurde. Zur Zeit der laufenden Untersuchung spielte sie allerdings noch in die Wahrnehmung der Künstler:innen hinein. Die befragten Museumskurator:innen nutzten sie nach Selbstaussage mitunter als erste schnelle Orientierung, die heute nur an Eintrag beziehungsweise Textlänge abzulesen ist. Es liegen auch Aussagen vor, ab welcher Anzahl von Quadraten ein künstlerisches Werk für das jeweilige Museum erst interessant war.

Besonders für Personen und Institutionen, die nicht im Kunstsystem bewandert sind, war die leicht zugängliche Visualisierung der Vertiefungsgrade etwa bei Förderentscheiden hilfreich. So machte etwa der Kanton und die Burgergemeinde Bern drei Quadrate zur Bedingung für die Förderung von zwei Berner Nachlassinitiativen, die sich allein zu diesem Zweck dafür zusammenschlossen. Hatte die Art-Nachlassstiftung aufgrund ihres Konzeptes der Zusammenarbeit mit Galerien von vornherein drei Quadrate zu einer der Aufnahmekriterien für Nachlässe gemacht, zog das ArchivArte in dieser Praxis nach. Für letzteres, einst angetreten besonders Frauen zu fördern (Abb. 1)¹¹, entstand ein gewisses Dilemma. Die

meisten Frauen die diese Institution bisher aufgenommen hatte, erfüllten den „Vertiefungsgrad“ eins oder zwei. Wurde der Rezeptionsgrad zu Kunstschaffenden als Bewertungsskala gelesen, was erklärtermaßen nicht Zielsetzung des SIKART Lexikons war, konnten Künstlerinnen dabei ins Hintertreffen geraten. Da Frauen in der Vergangenheit keinen gleichberechtigten Zugang zur Ausbildung hatten, als Künstlerinnen nicht in gleicher Weise gefördert und mit Ausstellungen oder von Museen mit Ankäufen bedacht wurden, konnten sie nicht den gleichen Rezeptionsgrad erreichen wie Männer (Abb. 2)¹². Demzufolge konnte ein Auslesen der „Vertiefungsgrade“ als qualitative Wertung durch Rezipienten zu einer weiteren Diskriminierung führen. Solchen Lesarten wirkt das SIKART Lexikon nun bewusst entgegen, indem es die Vertiefungsgrade fortan nicht mehr äußerlich kennzeichnet. Darüber hinaus bemüht es sich seit einigen Jahren gezielt der Marginalisierung von Frauen zu begegnen. Abgesehen davon, dass man bei der Vergabe von Artikeln sensibilisiert ist bezüglich der Rezeption von Künstlerinnen, beginnt die Redaktion in der zweiten Jahreshälfte 2024 systematisch vorzugehen, zunächst mit einem Projekt, das vermehrt Lexikonartikel zu Künstlerinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfasst, die oft nur einen rudimentären Grundeintrag haben. Entsprechend werden spezifisch für diesen Schwerpunkt auch Kriterien entwickelt.¹³ Dies entspricht dem Trend bisher wenig rezipierte Künstlerinnen auch kuratorisch neu zu bewerten.

FAZIT UND AUSBLICK

Ordnungsprinzipien sind im wissenschaftlichen Umfeld der Bildenden Kunst notwendige Werkzeuge, um Wissen zu strukturieren. Auch das Sammlungsprofil und der Rezeptionsgrad sind gut

begründbare kunsthistorische Richtschnüre für Entscheidungsfindungen. Man sollte dabei aber immer bedenken, dass angebotene Ordnungen nicht einfach eine Welt abbilden, sondern „eigene Welten über selektive Beobachtungsarchitekturen herstellen und sich dabei aus losen Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst und ihrer gesellschaftlichen Einbettung speisen.“¹⁴ Im Hinblick auf marginalisierte künstlerische Positionen im Allgemeinen und Nachlässe im Besonderen zeigen tradierte Ordnungsprinzipien jedoch Lücken. Im Umgang mit den im Nachlass verdichteten und kontextualisierten Materialien machen Nachlassinitiativen ebenso wie Museen, die in der Vergangenheit Nachlässe aufnahmen, die Erfahrung, dass deren Informationsgehalt ungleich größer ist, als wenn man sich als Kunsthistoriker:in die einzelnen Originale und Dokumente zusammensucht und in eine lineare retrospektive Ordnung bringt. Dies haben die Interviews im Forschungsprojekt deutlich aufgezeigt. Auch die Formation von Nachlässen durch die Künstlerin oder den Künstler selbst lässt wertvolle Rückschlüsse zu, weshalb die Frage nach den Auswirkungen einer verfrühten Zerstreung ohne entsprechende Dokumentation im Einzelfall gestellt werden kann.¹⁵ Nachlassinitiativen wollen die Erforschung solcher Hinterlassenschaften auch vom Kunstsystem weniger rezipierter Künstler:innen ermöglichen. Als Sammlungsinstitutionen neuen Typs sind sie noch dabei, eine eigene Identität zu entwickeln. „Es ist alles bei uns Prozess“, schätzt der ehemalige Museumsleiter und jetzige Konservator der Nachlassinitiative FAA Walter Tschopp. „Ich kenne das Museum von A bis Z, aber es gibt bei uns, weil es neue Institutionen sind, so viel Neues zu erfinden.“¹⁶ Vielleicht ja auch ein neues Ordnungssystem, das hilft künstlerische Nachlässe in ihrer Spezifik besser zu verstehen, zu erforschen und einzuordnen.

- 1 Aleida Assmann: „Zwischen Erinnern und Vergessen. Künstlernachlässe als prekäres Kulturgut.“ In: Daniel Schütz, Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe (Hg.): European Heritage - Künstlernachlässe als Kulturgut annoRAK – Mitteilungen aus dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe 6 (2018), S. 20–29, S. 26.
- 2 Entscheidungsfindungsprozesse bei der Auswahl künstlerischer Nachlässe. Wer gestaltet wie und warum diesen Teil des kulturellen Erbes in der Gegenwart? <https://hkb-iptk.ch/2022/10/28/forschungsprojekt/> (zuletzt aufgerufen am 10.5.2024).
- 3 Die Kunsthistoriker:innen Fayet/Favre halten in ihrer Untersuchung 2014 noch fest, dass „Gedächtnisinstitutionen wie Museen und Archive [...] bis heute zur Hauptsache mit der Übernahme von Künstlernachlässen betraut“ seien. Roger Fayet / Deborah Favre: Studie: Umgang mit Künstlernachlässen in der Schweiz. Im Auftrag des Präsidialdepartements der Stadt Zürich, Abteilung Kultur, Ressort Bildende Kunst Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) 2014, S. 9.
- 4 Verband der Museen der Schweiz (Hg.): Leitbild und Museumskonzept. Normen und Standards – Empfehlungen des VMS. Zürich 2021, S. 4; https://www.museums.ch/admin/data/files/media/file/186/VMS_Leitbild_D_Web.pdf?lm=1664535228 (zuletzt aufgerufen am 28.4.2024); Deutscher Museumsbund e. V. (Hg.): Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut. Berlin/Leipzig 2011, S. 13; vgl. auch Ausführungen zum Sammlungskonzept speziell S. 21f. <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2011/01/2011-leitfaden-nachhaltiges-sammeln.pdf> (zuletzt aufgerufen am 28.4.2024).
- 5 Die Ethik des Sammelns. Tagungsband zur Jahrestagung 2010 von ICOM Deutschland in Leipzig. Beiträge zur Museologie 3 (2011) <https://icom-deutschland.de/de/publikationen-icom/192-die-ethik-des-sammelns.html> (zuletzt aufgerufen am 28.4.2024).
- 6 Deutscher Museumsbund e.V./ICOM Deutschland e.V./KMBL (Hg.): Leitfaden Standards für Museen 2023, S. 27 https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/dmb-leitfaden-standards-fuer-museen-online.pdf (zuletzt aufgerufen am 28.4.2024).
- 7 VSM 2021, S. 4.
- 8 SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz <https://www.sik-isea.ch/de-ch/Online-Best%C3%A4nde/Online-Best%C3%A4nde/SIKART-Lexikon> (zuletzt aufgerufen am 28.4.2024).
- 9 Der Kunstkompass wurde vom Journalisten Willi Bongard 1970 begründet. Die Liste der 100 erfolgreichsten Künstler:innen stützt ihre Bewertung ebenfalls auf den Rezeptionsgrad in der Kunstwelt und nicht auf Marktpreise. Vgl. Paul Buckermann: Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst. Weilerswist 2020, S. 85–180.

- 10 Zitat https://recherche.sik-isea.ch/de/everything/on/sikart:exp?ui.page=cms:section_selection_criteria (zuletzt aufgerufen am 28.4.2024). Bereits der Austausch der Stern-Symbole durch Quadrate war der Versuch die „Vertiefungsgrade“ wertneutraler erscheinen zu lassen, da die so gekennzeichneten „Kategorien“ teils heftige Reaktionen hervorriefen. Vgl. Dina Epelbaum / Edith Krebs: Lexikonwürdig? Die Rolle von SIKART im Prozess der Kanonbildung. Unveröffentlichtes Manuskript zum Vortrag, gehalten am 22. August 2013, Zweiter Schweizerischer Kongress für Kunstgeschichte des VKKS, Université de Lausanne, S. 7.
- 11 Die Zahlenangaben beruhen auf dem Abgleich der Namen, die auf den Websites und Jahresberichten der Nachlassinitiativen ermittelt und in den Interviews abgeglichen wurden. Stand: 5.2023. Vgl. zu Frauen in Ausstellungen und Museen auch https://www.swissinfo.ch/ger/kultur/datenrecherche_schweizer-museen-zeigen-wenig-kunst-von-frauen/44938902 (zuletzt aufgerufen am 28.4.2024).
- 12 Die systemische Benachteiligung von Künstlerinnen kann aufgrund einer statistischen Auswertung von Daten im SIKART Lexikon deutlich gemacht werden,

- die gleichzeitig auch die allmähliche Tendenz zur Nivellierung der Rezeption von weiblichen und männlichen Kunstschaffenden aufzeigt. Die Statistik wurde von der Autorin erstellt und beruht auf den bis März 2023 noch zugänglichen visualisierten Vertiefungsgraden im SIKART Lexikon. Quelle: https://recherche.sik-isea.ch/de/everything/in/sikisea/actor/list/@id?o.via=via_all&o.type=actor für Abb. 2 zuletzt aufgerufen am 18.2.2023.
- 13 Mein herzlicher Dank für diese Informationen gilt Patricia Bieder, Leitung SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz. Zur Frage der geschlechterspezifischen Biografik im Hinblick auf Biografiewürdigkeit, biografische Konzepte, Rezeption etc. vgl. auch Melanie Unsel: Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musik- und Musikhistoriographie. Köln 2014, S. 29f.
- 14 Buckerman 2020, S. 7.
- 15 Vgl. für literarische Nachlässe: Katrin von Boltens-tern: Nachlassformationen. Studien zum literarischen Archiv Richard Leising und Helga M. Novak. Paderborn 2022.
- 16 Interview am 12.9.2022.

Gegen-Ordnungen



Insbesondere feministische und postkoloniale Theoriebildung hinterfragt die meist westlich und männlich geprägten Ordnungssysteme. Bei den so formulierten Kritiken geht es nicht allein darum, den Fokus auf vermeintliche Nischen innerhalb der etablierten Vorstellungen zu richten, sondern auch aus der Perspektive marginalisierter Akteure neue Narrative zu entwickeln, ohne die gängigen Muster zu reproduzieren. Das systematisch als „das Andere“ konzipierte soll dabei also nicht einfach mehr Raum bekommen, vielmehr werden durch die Änderung von Perspektiven und Erzählungen Gegen-Ordnungen geschaffen, die etablierte Logiken in Frage stellen, teilweise ironisierend aufbrechen und neu diskutieren beziehungsweise ersetzen.

Queer avant la lettre. Berufs-/Biographien von Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts zwischen gesellschaftlichen Ordnungsmustern und disziplinären Erzählweisen

Die Hauptrolle in dem, was ich in Bezug zum Thema in diesem Text vorstellen möchte, spielt die französische Künstlerin Louise Abbéma (1853 - 1927). Sie war auch eine der Protagonistinnen in meiner Dissertation, in der ich mich mit dem professionellen Selbstverständnis von Künstlerinnen in Paris im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts befasst habe.¹ Meine Untersuchung war ein kritischer Beitrag zur feministischen Kunstgeschichte, die - so meine damalige Einschätzung - bis dahin zu einseitig mit dem Scheitern des beruflichen Wirkens von Künstlerinnen befasst war und sich kaum erfolgreichen Karrieren - und seien sie auch nur temporär als solche zu bezeichnen - zugewandt hatte. In emanzipativer Absicht wollte ich über die Strategien und Lebensweisen von professionell tätigen Künstlerinnen schreiben, die es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Paris in nie vorangehendem Ausmaß gab. Die Gründe dafür sind vielfältig, ein zentraler Faktor sind die zunehmend vorhandenen Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen,

die zwar mehrheitlich privat angeboten wurden, aber ein nahezu umfassendes Curriculum offerierten.²

Louise Abbéma fiel mir im Zuge meiner Archivrecherchen sehr schnell auf, weil sie sich in vielerlei Hinsicht den gängigen Erzählweisen zur Professionalität von Künstlerinnen jener Jahrzehnte widersetzte, oder vielleicht eher entzog. Das hat, wie nachfolgend gezeigt werden soll, genauso mit ihrem Selbstverständnis und professionellen Gebaren zu tun, wie mit zeitspezifischen Veränderungen von Kunstwelt und Geschlechterverhältnissen. Und dieser Eigensinn stellte auch die kunsthistorische Rezeption ihres Tuns vor grundlegende Herausforderungen, und tut es bis heute: Höchst erfolgreich in ihrer Zeit, anerkannt von Staat und Markt, verschwand sie nach ihrem Tod im Jahr 1927 bis vor wenigen Jahren fast vollständig aus dem kollektiven Gedächtnis und komplett aus den Fachdiskursen. Einzig ihre eine Stunde südlich von Paris gelegene Heimatgemeinde Étampes, der sie allerdings bereits mit 20 den Rücken



Abb. 1: Louise Abbéma, Autoportrait en militaire, 1877

zukehrte, pflegt seit den 2000er Jahren eine ihr gewidmete Website, auf der bis heute die umfangreichste Sammlung ihrer Gemälde zu finden ist.³

Die queer-theoretische Sicht auf Louise Abbéma und ihr Schaffen, die ich in diesen Überlegungen mit Referenz auf Jack/Judith Halberstam vorschlagen möchte, scheint mir darum produktiv, weil damit eine von queeren Identitäten ausgehende normativitätskritische Perspektive eingeführt wird, die Queerness in vielfältiger Verstrickung von „strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices“⁴ versteht, also nicht nur auf das geschlechterspezifische Selbstverständnis fokussiert, sondern vielmehr

auf die daraus resultierenden Effekte für die Wahrnehmung von Welt und die Organisation der Lebenspraxis insgesamt. Entlang von drei ausgewählten thesenhaft konturierten Themenkomplexen will ich fragen, inwiefern Abbémas ambige Identität⁵ Konsequenzen für ihre berufsbiographische Entwicklung (jenseits gängiger Rollen), die professionellen Handlungsweisen und sozioökonomischen Möglichkeiten (informelle Räume), aber auch die Rezeption durch die Kunstgeschichte (Grenzen der Kunstgeschichte) hatte.⁶ Darin sind, so die These, Inkonsistenzen gängiger Erzählungen und Ordnungsmuster angelegt, die quasi ex negativo auf Normierungen verweisen und sie herausfordern.

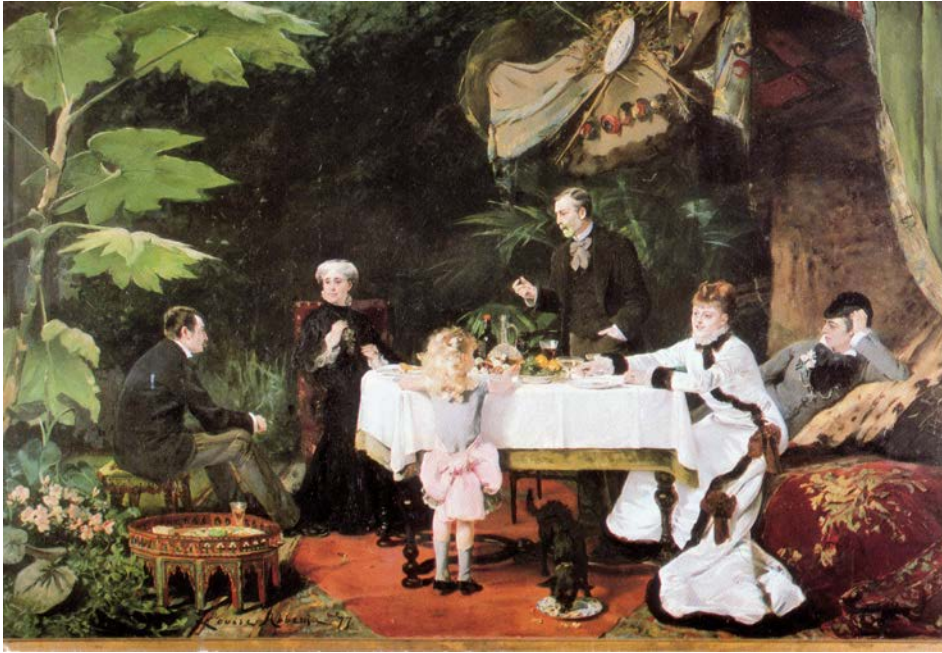


Abb. 2: Louise Abbéma, Déjeuner dans la serre, 1877

JENSEITS GÄNGIGER ROLLEN: DAS BERUFSBIOGRAPHISCHE SELBSTBEWUSSTSEIN VON LOUISE ABBÉMA

Louise Abbéma ist, um mit den Vokabeln der Künstlerinnenforschung zu argumentieren, eine von der Kunstgeschichte vernachlässigte Künstlerin, obwohl ihre künstlerische Tätigkeit schon in ihren Jugendjahren zu einem beachtlichen, gar internationalen Erfolg geführt hat. 1874, also mit 21 Jahren, stellte sie auf Anraten ihres damaligen Lehrers Emile August Carolus-Duran erstmalig ein Gemälde im Salon aus und zeigte dort bis ein Jahr vor ihrem Tod 1926 mit wenigen Ausnahmen jährlich eines oder mehrere Gemälde. 1876, mit erst 23 Jahren, gelang ihr ein erster Kritikererfolg mit dem Porträt ihrer engen und langjährigen Freundin, zwischenzeitlich vermutlich auch Geliebten, der Schauspielerin Sarah Bernhardt, von der sie bis zu deren Tod 1923 eine

enorme Anzahl weiterer Porträts schuf. Auch das 1877 präsentierte „Déjeuner dans la serre“ fand die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik. Dokumentiert sind die Reaktionen auf diese und weitere Gemälde in der 1879 erschienen, ersten und erst seit 2006 nicht mehr einzigen Monographie zu Louise Abbéma.⁷ Eine erste symbolträchtige Auszeichnung erhielt Abbéma am Salon 1881, 1900 folgte eine Medaille auf der Pariser Weltausstellung und 1906 wurde ihr sogar der Chevalier de la Légion d'Honneur, also der höchste staatlich vergebene Orden, zuteil. 1893 vertrat sie mit ihren Arbeiten Frankreich im Women's Building der Weltausstellung in Chicago, in ihrem Heimatland Frankreich wurden ihr verschiedene öffentliche Aufträge zur Ausgestaltung von Pariser Rathäusern oder auch Theatern übertragen. Zwischen 1889 und 1902 hatte Abbéma in der Galerie Georges Petit acht Einzelausstellungen: der Galerist wird mitverantwortlich sein

für den regen Handel ihrer Werke bis nach Amerika, der über den Kunsthandel bis heute nachverfolgt werden kann.

Die Selbstverständlichkeit, mit der Louise Abbéma ihren Weg in die Kunstwelt und ihre Rolle als Künstlerin fand, ist zwar erstaunlich, aber erklärbar: ihre Herkunft aus einer aristokratischen und kunstaffinen Familie bot ihr ebenso Zugang zu Ausbildungsmöglichkeiten wie zu denjenigen gesellschaftlichen Schichten, in denen Kunst zirkulierte und Bestandteil sozialer und symbolischer Positionierung war. Ihre Eltern scheinen die künstlerischen und früh explizit geäußerten Ambitionen ihres Kindes von Anfang an unterstützt zu haben, so erhielt sie bereits ab 14 Jahren Unterricht im Zeichnen bei Louis Devedeux.

Dass sie damit aus der gesellschaftlich für sie vorgesehenen Geschlechterrolle herausfiel, schien ihr weniger ein Problem als vielmehr Motivation für teilweise durchaus gewitzte und vor allem selbstbewusste Kommentierungen dieser abweichenden Subjektivität. In einem der erstaunlich zahlreichen Selbstporträts, dem „Autoportrait en militaire“ etwa (1877, Abb. 1), malte sie sich mit Säbel vor einer Kanone, jedoch ohne Uniform, posierend auf einer Anhöhe mit Blick über Paris. Diese Selbstinszenierung der da erst 24-jährigen Künstlerin kann sowohl als süffisanter Kommentar auf Heldendarstellungen gelesen werden, als auch eine humorvolle Zurückweisung eines Frauenbildes sein, dem sie schon da nicht mehr zu entsprechen bereit war. Ihre Antwort auf die Frage des Journalisten Maurice de Waleffe verdeutlicht, dass sie unter ihrer Lebensgestaltung nicht zu leiden schien, vielmehr darin Erfüllung fand. So fragte De Waleffe: „La femme artiste est-elle heureuse?“ Und Abbéma erwiderte bestimmt: „Si je suis heureuse? Certainement! [...] C'est donc vous dire que je ne regrette rien et que, si ma vie était à recommencer, mon seul

désir serait qu'elle fût telle que je me la suis faite.“⁸ Der von ihr zeitlebens benutzte Briefkopf mit dem Signet „je veux“ (ich will) unterstreicht ihr ernsthaftes und in der deutlichen Zuspitzung zugleich selbstironisch anmutendes Selbstbewusstsein.

INFORMELLE RÄUME: STRATEGIEN DER PROFESSIONALITÄT IN DEFINITORISCHEN UNSCHÄRFEN

Die Professionalisierung eines Berufes, so die Soziologin Angelika Wetterer, umfasst den Erwerb von Expert:innenwissen, einen spezifischen Berufsethos und limitierte Zugangsbedingungen.⁹ Louise Abbéma scheint diesen Voraussetzungen zu entsprechen: Ihre Ausbildung absolvierte sie aus bekannten Gründen ausschließlich im Rahmen privaten Unterrichts. Auf den bereits erwähnten Zeichenunterricht folgten ab 1870 Kurse in Malerei. Ab 1873 nahm sie Teil in den vom Maler Charles Chaplin seit 1866 ausschließlich für Frauen angebotenen Ateliers. Ein Jahr später wechselte sie zu Emile-August Carolus-Duran, der sie umgehend für den Salon empfahl, das damals gängige informelle Prozedere zur Aufnahme in die für die Etablierung einer professionellen Tätigkeit im Feld der Kunst weiterhin wichtige Ausstellung. Zwar wurde ihr und ihren Zeitgenossinnen das Renommée einer anerkannten staatlichen Ausbildung bis 1897 verwehrt – erst da wurden Künstlerinnen gleichberechtigt zum Studium an der École des Beaux-Arts zugelassen. Karrieren wurden allerdings seit Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr primär über die Absolvierung der offiziellen Ausbildungsstätte ermöglicht, das belegen Beispiele wie Claude Monet oder Paul Cézanne.

Abbémas Berufsethos wiederum spiegelt sich nicht nur in der bereits erwähnten Überzeugung, sondern ebenso in ihrem professionellen Habitus, der sich in einer



Abb. 3: Anonym, *Le déjeuner dans le fond de l'aquarium*, o.D.

entsprechenden Sozialität genauso wie im ökonomischen Erfolg der Künstlerin zeigt und der ihr zu Anerkennung verholfen hat, die ihr über die durchaus nicht nur wohlwollende Rezeption auch von außen zugestanden wurde. Eine in Form einer Skizze gefertigte Karikatur auf das Gemälde „Déjeuner dans la serre“ (1877, Abb. 2 und 3) etwa machte aus dem Gewächshaus, in dem die gemüthliche Szenerie verortet ist, ein Aquarium, angedeutet einerseits durch die horizontalen Striche, die sich über das ganze Bild hinweg ziehen, und verdeutlicht durch die Meerestiere, die an die Stelle der eigentlich anwesenden Bekannten gesetzt worden sind. Der zeitgenössische Kritiker Edmond Duranty benannte in seiner Besprechung denn auch die seiner Ansicht nach fehlende Bildtiefe, die mit Hilfe des Aquariums wortwörtlich als verschwommen gezeigt wurde. So harsch die Kritik auch sein mochte, zielt sie doch auf

die Kunst selbst und nicht, wie weitaus üblicher, auf die Person der Künstlerin beziehungsweise deren Geschlecht.¹⁰ Ihre Teilnahme in den entscheidenden gesellschaftlichen Sphären war eng mit der Ökonomie verbunden, die für Abbémas spezifische künstlerische Produktion von Bedeutung war. Die sogenannten Salons stellten dabei eine informelle, meist dem Bürgertum und Adel vorbehaltene Halböffentlichkeit her, die einen künstlerischen Lebensentwurf ökonomisch beförderte: Die Salons eröffneten insbesondere für Künstlerinnen einen Handlungsraum, in dem sie nicht nur Zugang zu einer Käufer:innenschaft fanden. Das dadurch etablierte soziale Netz und die Pflege von Freundschaften ermöglichte ihnen zudem ein Agieren in relativer Unabhängigkeit, denn gerade der informelle Charakter dieser Anlässe und Verbindungen ließ sie Rollen jenseits dessen einnehmen, was ihnen zu der

Zeit gesamtgesellschaftlich zugestanden wurde. Es waren dies aber meist gerade keine „spaces of feminity“,¹¹ also Perspektiven aus einer spezifisch weiblichen Lebenswelt, wie sie zentrales Interesse der frühen Bestrebungen feministischer Kunstgeschichte waren. Angelika Wetterer hinterfragt in ihren Analysen zur Professionalität von Frauen jedoch genau diese „einseitige Fokussierung des Forschungsinteresses auf das ‚Normale‘, auf das ‚Typische‘ [...] in der Frauenforschung [denn sie hätte] dazu geführt, dass die Reproduktion des Geschlechterverhältnisses weit hermetischer und fugenloser zu funktionieren schien, als sie es de facto tut.“¹²

GRENZEN DER KUNSTGESCHICHTE: STILISTISCHE VIELFALT UND JEWEILIGE ÖKONOMIEN

Abbémas künstlerisches Werk ist ausgesprochen vielfältig. Dieser stilistische Eigensinn folgt, so meine These, ebenso künstlerischen Interessen wie ökonomischen Notwendigkeiten und kann gerade darin als Ausdruck einer selbstbewussten und strategisch klug gewählten Positionierung in Kunstbetrieb und Gesellschaft gelesen werden. Sie war eine sehr gefragte Porträtistin, was ihr ein solides Einkommen und Auftritte im Salon sicherte; immer wieder wurde sie zur dekorativen Ausgestaltung öffentlicher Bauten eingeladen; darüber hinaus war sie als Illustratorin tätig, experimentierte aber auch mit neuen Stilen und Sujets, die von der Kritik dem Impressionismus nahe verstanden wurden. Diese stilistische und mediale Vielfalt war zu Lebzeiten der Künstlerin kaum Thema, vermutlich aber mitverantwortlich für den lange Zeit anhaltenden Mangel an kunsthistorischem Interesse an ihrem Tun – wenn auch nicht nur, brannte doch 1937, zehn Jahre nach ihrem Tod, ihr Atelier ab und damit ein guter Teil der

Dokumentationen zu ihrem Schaffen. In dem sich zeitgleich zu Abbémas Lebzeiten herausbildenden stilgeschichtlichen Narrativ einer „Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst“¹³ fand die Künstlerin keine Aufnahme. Einer Rezeption über die sich in jenen Jahren vermehrt konturierenden Kunstgeschichte der Künstlerinnen stand sie selbst äußerst skeptisch gegenüber. So deklarierte sie 1891 in einem Interview im „Journal des Femmes Artistes“: „Je ne comprends pas que les femmes aient leurs expositions à elles, car c'est vouloir dire: Nous ne sentons pas le courage de concourir avec les hommes.“¹⁴ Auch in der feministischen Kunstgeschichte findet sich erst in jüngerer Zeit steigendes Interesse an Biographien wie der von Louise Abbéma, die ihren ersten in diesem Kontext verorteten Lexikonartikel 1997 im „Dictionary of Women Artists“ erhielt.¹⁵ Erst 2008 erschien ein ausführlicher Artikel über das Werk „Déjeuner dans la serre“ von Griselda Pollock, in dem diese die beiden weiblichen Figuren am rechten Bildrand entgegen der bisherigen Lektüre als Sarah Bernhardt und Louise Abbéma dechiffriert; dies, weil sie darin die latente, aber entschiedene Zurschaustellung einer intimen Frauenfreundschaft liest, die – so ihre These – in den kritischen Voten der Zeitgenossen zwar gesehen, aber nicht explizit benannt werden durfte.

Die These ist bedenkenswert, sie scheint mir aber zugleich reduktionistisch. Louise Abbéma ist als Künstlerin deshalb so interessant, weil diese selbstbewusste, zielstrebige und gesellschaftlich und künstlerisch anerkannte Malerin den geschlechtsspezifischen Restriktionen leichtfüßig und lustvoll entkam, so nachhaltig etablierte Ordnungs- und Erklärungsmuster umwirft oder mindestens gründlich destabilisiert. Für die Kunstwissenschaft stellt sie darum bis heute eine Herausforderung dar.

- 1 Rachel Mader: Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900. Berlin 2009.
- 2 Eine erste umfassende Zusammenstellung von Ausbildungsmöglichkeiten findet sich bei Charlotte Yeldham: Women Artists in Nineteenth-Century France and England. New York/London 1984.
- 3 <http://www.corpusetampois.com/cae-19-abbema.html> (zuletzt aufgerufen am 24.1.2024).
- 4 Judith Halberstam: In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York/London 2005, S. 1. Seit einigen Jahren nutzt Halberstam den Vornamen Jack, das genannte Buch erschien vor dieser „Transition“.
- 5 Der Begriff „queer“ wird hier nicht als ausschließlich „homosexuell“ begriffen, wie es v. a. in frühen theoretischen Texten der Fall war. Gemeint ist eine von der Zweigeschlechtlichkeit abweichende Identität, die gerade weil sie nicht in der bestehenden Geschlechterordnung aufgeht Auswirkungen auf sämtliche Lebensbereiche hat. Zur historischen und theoretischen Herleitung des Begriffs „Queer“ vgl. Mike Laufenberg: Queere Theorien zur Einführung. Hamburg 2022.
- 6 Die Kunsthistorikerin Griselda Pollock geht in ihrem Text „Louise Abbéma's lunch and Alfred Stevens's studio: theatricality, feminine subjectivity and space around Sarah Bernhardt, Paris 1877-1888“ (in: Deborah Cherry / Janice Helland (Hg.): Local/Global. Women Artists in the Nineteenth Century, Aldershot 2006, S. 99 - 120) davon aus, dass Abbéma, wenn auch nicht offen gelebt, so dennoch eindeutig homosexuell gewesen sei, eine These, die sie im genannten Artikel zu belegen beabsichtigt. Ich teile diese Einschätzung nicht.
- 7 Notices par Georges Lecocq: Louise Abbéma. Peintres et sculpteurs, avec dessin originaux des artistes. Paris 1879. In jüngerer Zeit veröffentlichte Denise Gellini die monographische Publikation: Louise Abbéma. Peintre dans la Belle Epoque, Paris 2006.
- 8 Maurice de Waleffe: „La femme artiste est-elle heureuse?“ In : Le Figaro, Dezember, 1901. Dt. Übersetzung: „Ist eine Künstlerin glücklich?“ „Ob ich glücklich bin? Natürlich! [...] Das heisst ich bereue nichts und wenn ich mein Leben noch einmal beginnen müsste, wäre mein einziger Wunsch, dass es so wäre, wie ich es mir eingerichtet habe.“
- 9 Angelika Wetterer: Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen. Frankfurt am Main/New York 1992, S. 7.
- 10 Mader 2009, S. 136-153.
- 11 Griselda Pollock: Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art. London/New York 1988, S. 62.
- 12 Wetterer 1992, S. 34.
- 13 Julius Meier Graefe: Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst, 3 Bände, München 1904 und 1914-24.
- 14 F. Herbert : Louise Abbéma et la solidarité féminine. In: Journal des Femmes Artistes, Nr. 12 (1891). Dt. Übersetzung : „Ich verstehe nicht, warum Frauen ihre eigenen Ausstellung haben, denn das bedeutet: Wir haben nicht den Mut mit den Männern zu konkurrieren.“
- 15 Delia Gaze: Dictionary of Women Artists. London/Chicago 1997.

Isabel Hufschmidt

Antipoden der historischen und musealen Ordnung. Restitution im Metaverse

Antipoden, sprich Gegenfüßer: eine Bezeichnung sowohl für Gebiete und ihre Bewohner:innen, die sich geografisch entgegengesetzt auf dem Erdball befinden, als auch für Personen mit gegenteiliger Meinung und Überzeugung. In meinem Beitrag setze ich den Begriff der Antipoden als Metapher für einen Antagonismus gegenüber einer museal normierten historischen, begrifflichen und geographischen Ordnung. Die Gegenfüßer widersetzen sich darin dem Monopol westlicher Welterzeugung, und damit vor allem auch seiner Über-Ordnung von Zeit und Raum. Gleichzeitig decken sie auf, wie das Museum als Katalysator und Legitimationsort der Zeit-Raum-Ordnung und Normierung fungiert. Ich stelle hierzu das Kollektiv Looty vor, das 2021 durch den nigerianischen Künstler Chidi Nwaubani und den somalisch-britischen Designer Ahmed Abokor gegründet wurde. Sie widmen sich der digitalen Restitution im Metaverse.¹ Sie sind die Antipoden, die die Infragestellung der europäisch-abendländischen, westlichen Ordnung, wie sie unter anderem im Musealen Ausdruck findet, pragmatisch

wagen. Es ist auch eine Subversion zur Entlarvung musealer Praxis und Diskurse als Verzögerungstaktiken Europas im Ringen um Restitution. Abokor und Nwaubani agieren gegen diese Verzögerung mit dem Metaverse als direkten, zügigen und unbürokratischen Zwischenraum der Rückgabeforderung und Repatriation afrikanischen Kulturguts.

Die Subversion gegen Ordnung und Norm ist dabei nicht als Chaos zu verstehen, sondern als notwendige Reorganisation. Die französische Kuratorin und Aktivistin Françoise Vergès widmet sich dieser Begrifflichkeit von „ordre“ und „désordre“ in ihrem 2023 erschienenen Buch „Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée“. Darin thematisiert sie die Infragestellung und Umwälzung der bestehenden, durch Unterdrückung etablierten Weltordnung. Die Unordnung, „le désordre“, das Umstürzen der bisherigen Ordnung bedeute jedoch nicht Chaos, sondern sei das wesentliche Infragestellen dessen, was die Mächtigen die Weltordnung nennen.² Zu diesen „Mächtigen“ ist das Museum zu zählen.

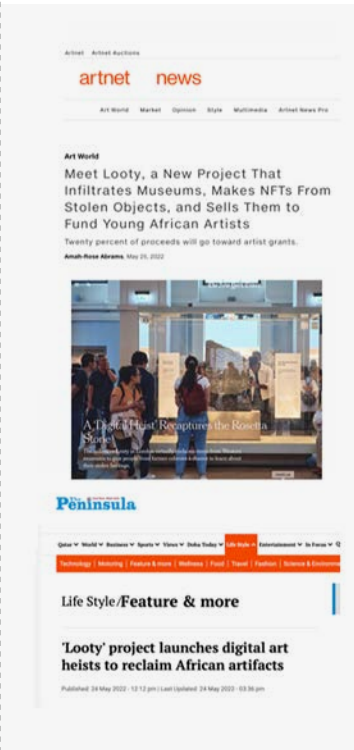
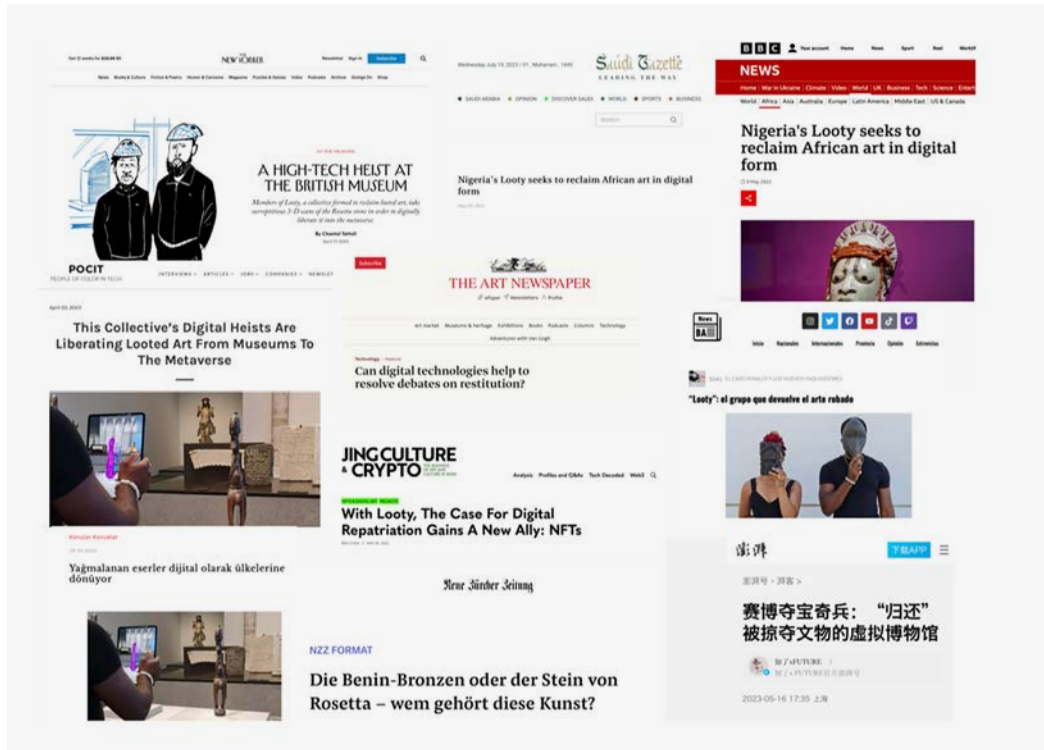


Abb. 1: Auswahl internationaler Berichterstattung über Looty, 2023

vor Augen führt.⁵ Trotzdem erfährt die Bezeichnung „Museum“ als Repräsentant des abendländischen Archetyps geradezu unwidersprochen Reproduktion und Wiederholung, womit jeglicher kritische Diskurs über das Museum als auch seine Kontextualisierung im globalen Gefüge konterkariert wird.

EINE PEKINESIN IM METAVERSE

Die Ordnung von Kulturerbe, seine Klassifizierung, Erzählung und Verteilung als Spiegel von Weltordnung ist durch das erwähnte Museumssymbol regelrecht „gebranded“. Der Archetyp des Museums ist darin der Katalysator einer auch postkolonial fortbestehenden Hegemonie. In diesem Prozess wird Alexandria als Ideal der antiken Welt nach wie vor „okzidentalisiert“. Chidi Nwaubani, Lead Creative von Looty, bezieht sich auf diesen Aspekt, indem er das europäisierte Idealbild Ägyptens kritisiert.⁶ Er verweist damit auf die geopolitische territoriale Expansion nicht nur kolonialer sondern besonders auch ideengeschichtlicher und historiographischer Natur. Looty hat sich unter anderem zum Ziel gesetzt, Normen von Geschichtsdarstellung zu dekonstruieren. Das Kollektiv schlägt in der medialen Berichterstattung Wellen, verleiht der Subversion gegen politische, institutionelle und diskursive Dominanz wie Trägheit Modellcharakter. Dabei geht es gewaltfrei und auch legal vor. Auf ihrer Website postulieren die Macher ausdrücklich, mit Looty für einen „call to action“ über das Kollektiv hinaus zu stehen.

Und damit zur Frage: Wie funktioniert Looty? Das Kollektiv wendet Tokenisierung auf afrikanisches Kulturgut in westlichen Museen an, um auf die Tatsache aufmerksam zu machen, dass sich der Großteil des afrikanischen Kulturerbes außerhalb des Kontinents befindet. Nwaubani gründete Looty mit dem Zweck, das

ARCHETYP MUSEUM

Wenn vom Museum die Rede ist, so ist damit im vorliegenden Text ein spezifisch abendländischer Archetyp gemeint, der eine Agency von Norm, Stereotypisierung und Hegemonie darstellt. Dieser Archetyp repräsentiert eine westliche Ordnungssystematik des Sammelns, Bewahrens und Präsentierens, die sich auf abendländische Studioli, Kunst- und Wunderkammern sowie die Wissenschaft der Neuzeit als professionelle Leitlinie und Grundlage bezieht. Der Archetyp spiegelt sich so auch in den Curricula der Museologie sowie in Museumsdefinitionen der ICOM bis heute wider. Hinzu tritt der Einfluss der Museumsgeschichte, seit dem 19. Jahrhundert in westlicher Autorschaft verfasst. Sie reproduziert nicht nur das

europäische Abendland als Leitlinie, sondern führt zudem den Geburtsort der Institution Museum auf das antike ptolemäische „Museion“, aka „Musaeum“, von Alexandria zurück, der den Musen geweihte Bezirk – allgemein bekannt durch die berühmte Bibliothek. Der Ort wurde als intellektuelle und narrative Erweiterung des Westens angeeignet, was ihn nicht zuletzt von seiner Existenz auf afrikanischem Boden entfremdet hat.³ Diese Entfremdung ist einer der präkärsten Effekte des westlichen hegemonialen Narrativs, das geografisch und historisch Gebiete für seine Zwecke selektiert, verschiebt und einverleibt. Das Museum als Musentempel ist ferner eingängig durch das Symbol des Tempels (der Musen) global repräsentiert und projiziert so kontinuierlich den eurozentrischen Archetyp. Dadurch ist ein Machtgefälle

der Welterzeugung gesetzt worden, weitreichend verfestigt im Kontext kolonialer Expansion und Translokation von Kulturgut in den Westen, im Zuge dessen eine westlich dominierte Ordnung von Zeitlichkeit und Geographie etabliert wurde.⁴

Vor diesem Hintergrund sind Symbol und Bezeichnung „Museum“ institutionell, historiographisch und kulturell im globalen Kontext ein Missstand an sich. Als Indikatoren des Archetyps sind sie mitnichten übertragbar aufgrund der Gefahr sprachlicher wie kultureller Verfremdung und Auslöschung, wie die französische Philosophin und Übersetzerin Barbara Cassin in einer Untersuchung zu den Begriffen „museum“/“musée“ und „heritage“/“patrimoine“ anhand ihrer (verdrängten) Entsprechungen in den Sprachen der Subsahara exemplarisch



Abb. 2: Chidi Nwaubani & Ahmed Abokor, LOOTY, 2023

afrikanische Kulturerbe endlich ohne weitere Verzögerung zurückzuholen: zunächst digital-virtuell, dann auch haptisch-körperlich. Dazu geht das Team von Looty in europäische Museen, maskiert und ausgestattet mit technischem Equipment, und erstellt ad hoc 3D-Scans der Objekte. Diese werden in NFTs umgewandelt, deren Erlös zu Gunsten afrikanischer Künstler:innen und zur Finanzierung laufender Kosten geht. Zudem gestaltet das Kollektiv immersive Installationen in AR und VR, wie unter anderem auf der Architekturbieniale Venedig 2023, um den Dialog zu initiieren und Bewusstsein für das Thema der Restitution sowie für das Machtgefälle in der historischen Darstellung zu schaffen. Bisher widmete sich das Kollektiv unter anderem dem Hajar Rashid (Rosetta-Stein) aus Ägypten und Objekten aus Benin im British Museum.⁷

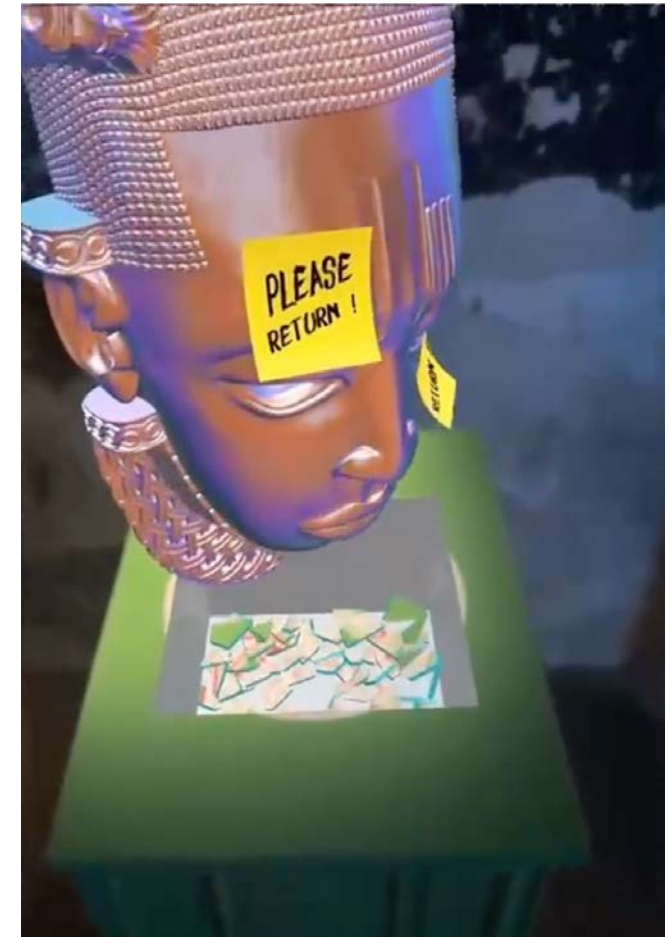
Nwaubani erklärt Looty als eine alternative Form der Rückführung, bei der digitale Technologien eingesetzt werden, um Kontrolle und Eigentum über

das Kulturerbe zurückzuerlangen.⁸ Der Name des Kollektivs ist darin eine ironische Appropriation an sich. Er geht auf die Hündin zurück, die während der Plünderung des Sommerpalastes in Peking durch die Briten im Jahr 1860 nach England gebracht und als Schoßhund von Königin Victoria endete. Die Pekinesin erhielt, nomen est omen, den Namen Looty: Beute.

NEUE ZEITEN / NEUE RÄUME: POSTKOLONIALE INSTITUTIONSKRITIK

Wie unter anderem Flower Manase, Kuratorin des Nationalmuseums in Tansania, offen kritisierte,⁹ werden afrikanische Staaten im Restitutionsdiskurs nach wie vor von Europa hingehalten und bevormundet. Schaut man in die Geschichte, so geschieht dies seit Jahrzehnten entgegen jeglicher emanzipatorischen Praxis, Expertise und Appelle, wie sie zum Beispiel der nigerianische Archäologe und Museologe Ekpo Eyo, der

Abb. 3: Looty, Please return!
VR installation, 2023



Museumsexperte Kwasi Addai Myles aus Ghana, der ehemalige Präsident von Mali Alpha Konaré oder auch der Anthropologe und Māori-Führer Hirini Moko Mead seit den 1970ern ins Feld führten. Aus dieser Perspektive ist Looty eine Form der pragmatischen postkolonialen Institutionskritik. Es ist ein Akt der politischen Gnadenlosigkeit, die beispiellos und notwendig ist, um Gleichberechtigung im Diskurs und Handlungsspektrum zu erlangen und der Übergriffigkeit westlicher Museen in ihrem Schluß mit politischer Autorität im Verteilen, Ausstellen, Bewahren und Erzählen von kulturellem Erbe aktiv entgegenzutreten. Gleichsam restituiert

Looty Geschichte und Bewahrung als Kompetenz der Herkunftsgesellschaften. Dies ist aus konservatorischer Sicht wichtig, da die Rückgabe nicht selten mit dem fragwürdigen Argument verweigert und verzögert wurde und wird, dass die Herkunftsländer keine angemessene Bewahrung der Objekte leisten könnten,¹⁰ ungeachtet übrigens der Tatsache, ob und wie Bewahrung überhaupt Teil ihrer Existenz ist. Looty unterwandert diese Bevormundung durch die „Entkörperung“ und „Neuverkörperung“ des seit langem Vorenthaltenen im Metaverse. In diesem Vorenthalten spielt der Faktor Zeit eine wesentliche Rolle, da dieser als hegemoniale Kontrolle missbraucht wird, um

die Existenzweise der Objekte und ihrer Herkunftsgesellschaften und damit ihrer Biografien zu bestimmen, zu entfremden, nach eigenen Maßstäben zu verkörpern. Zeit dient so auch als politisches Instrument der Kontrolle über das Wann und Wie von Restitution. Der Kunsthistoriker und Kurator Naman P. Ahuja bringt dies so auf den Punkt: “[...] the trophies, the colonised, the marginalised, the martyrs and the prisoners all speaking in what is often the house of the victor. [...] neither dead nor alive, thanks to a narrative provided [...] with a distance of history. Eternity then can be achieved at the cost of being dead, forever.”¹¹

Die Entscheidung über die Objekte spielt hierbei eine wesentliche Rolle. Looty ermöglicht nun eine emanzipatorische virtuelle Gegenverkörperung dieser Entscheidungsmacht; die Rückgewinnung von Objekten, Diskursen, Orten, Erzählung und Zeit. Zeit und Raum werden im Metaverse in ihrer existenziellen Verbindung visualisiert und zusammengebracht, einerseits zur Gestaltung neuer Handlungsfähigkeit, andererseits zur Bewusstmachung ihres geopolitischen Zusammenspiels. Looty ist nun das Querschlagen gegen die Hegemonialpolitiken in und durch Diskurs, Politik und Institution. Die Zeit und Zeitlichkeit, der Rhythmus im und durch das Museum verhindert Emanzipation und Anerkennung dessen, was außerhalb seiner Narrative und Praktiken des Ordnen liegt. Über einen rigorosen Kanon von sowohl Sammeln, Bewahren, Forschen und Präsentieren als auch Taxinomen, Terminologien sowie Historiografien erhebt die Institution universalen Anspruch. Looty konterkariert dies durch den digitalen Raum als Erweiterung der Welterzeugung und Gegen-Ordnung; dies als ganz klar politischer Raum, aber auch als Ort der Regeneration und Rückaneignung, darin Rückgewinnung von Identität und Repatriation von Kulturgut und -praxis.

VORLÄUFIGE BILANZ

Das Kollektiv wagt einen risikoreichen Spagat zwischen Kommodifizierung und Kulturförderung, um Selbstbestimmung, Repatriation sowie Reparation zu ermöglichen. Das Metaverse wird zum existenziellen Ort für Emanzipation und Empowerment gegen eine scheinbar übermächtige kanonische Ordnungsprojektion der Institution Museum.

Looty vollzieht die Emanzipation gegen westliche Setzungen von Begriffen der Ordnung, darunter von Zeitlichkeit, Historie und Geographie und macht sichtbar, wie Museen und museal inszenierte Orte in diesem Kontext Zeit und Raum kontrollieren. Sie verfügen darin über eine nicht zu unterschätzende soft power, die sich als hegemoniales Tool ausgedehnt hat. Looty macht diesen Prozess sichtbar und schafft einen neuen Raum im Metaverse für die Restitution von Geschichte, Objekten, Erinnerungen, Ritualen und Identität. Als Ort der Regeneration ist es auch ein Ort politischer Agency und Zivilcourage. Das Kulturerbe soll dabei nicht nur virtuell, sondern auch haptisch nach Hause zurückkehren. Und welcher Raum das in diesem „nach Hause“ dann eigentlich sein wird, ist eine wesentliche Frage, die es noch zu beantworten gilt. Kann es überhaupt das Museum sein, das unter anderem auf afrikanischem Boden noch die koloniale Setzung repräsentiert? Die Entscheidung darüber liegt nicht beim Globalen Norden. Durch die Manifestierung eines Übergangs eröffnet Looty die pragmatische Dekonstruktion einer normativ-westlichen wie kolonialen Zeit- und Raumordnung, gegen ein Gefüge aus Institution, Politik und Diskurs. Die Gegenfüßer manifestieren das regenerative „désordre“ gegen das kanonisierte Chaos der Entfremdungen einer nach wie vor hegemonial geprägten Weltordnung und offenbaren darin den aktiven Anteil des Museums als geopolitisches Spielfeld im postkolonialen Machtgefälle.

- 1 Für den Hinweis auf Looty danke ich Manon Fougère.
- 2 Vgl. Françoise Vergès: *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. Paris 2023.
- 3 Vgl. Ekpo Eyo: *Conventional Museums and the Quest for Relevance in Africa*. *History in Africa* (1994, 21), S. 325–337. <https://doi.org/10.2307/3171892>.
- 4 Vgl. Adom Getachew: *Worldmaking after Empire: The Rise and Fall of Self-Determination*. Princeton 2019.
- 5 Vgl. Barbara Cassin / Danièle Wozny: *Les intraduisibles du patrimoine en Afrique subsaharienne*. Paris 2014.
- 6 Vgl. Judith Benhamou: “Looty Art, Chidi Nwau-bani, Ahmed Abokor, 18th Architecture Biennial, Venice, May 2023”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=zycVo3BETxM> (zuletzt aufgerufen am 10.11.2023).
- 7 <https://www.looty.art/final/works> (zuletzt aufgerufen am 5.12.2023).
- 8 Angela Ukomadu / Estelle Shirbon: “‘Looty’ project launches digital art heists to reclaim African artifacts.” In: <https://www.reuters.com/world/africa/looty-project-launches-digital-art-heists-reclaim-african-artifacts-2022-05-24/> (zuletzt aufgerufen am 10.11.2023).
- 9 Vgl. Werner Bloch: „Wie immer geben Länder wie Deutschland den Ton an“. In: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kritik-am-umgang-mit-raubkunst-aus-afrika-wie-immer-geben-100.html> (zuletzt aufgerufen am 10.11.2023).
- 10 Vgl. Nomsot Gbadamosi: “Africa’s Stolen Art Debate Is Frozen in Time.” In: <https://foreignpolicy.com/2022/05/15/africa-art-museum-europe-restitution-debate-book-colonialism-artifacts/> (zuletzt aufgerufen am 10.11.2023).
- 11 Naman P. Ahuja: “Museums Sail Another Ocean of the Sea of Stories.” In: Leonhard Emmerling / Latika Gupta (Hg.): *Museum Futures*, Wien 2021, S. 196–216.

Um-Ordnungen



Meist Dauerhaftigkeit beanspruchende Ordnungen setzen Dinge zueinander in Bezug und tragen so zu Interpretation und Konstruktion von Lesarten und Wirklichkeiten bei. Flexible Ordnungen öffnen durch die Änderung dieser Bezüge neue Perspektiven auf Zusammenhänge und mögliche Narrative. Die folgenden Texte thematisieren auf unterschiedliche Art die Flexibilität und Variabilität von Ordnungssystemen und diskutieren so die Produktivität und das Potenzial von Um-Ordnungen und Un-Ordnungen.

Anhaltende Ordnung Der Mnemosyne-Atlas Aby Warburgs

Der Kultur-, Bild und Kunstwissenschaftler Aby Warburg (1866–1929) bestimmte 1929 als Ziel seiner Forschung „die Grundlagen [...] für die Entwicklung einer neuen Theorie des menschlichen Bildgedächtnisses“¹ herauszuarbeiten. Diese sah er gleichermaßen in einer historischen wie zeitgenössischen Betrachtungsweise beheimatet. Den visuell erfahrbaren Artefakten kam hierbei eine zentrale Bedeutung zu. Um sich ihren Gestaltungsarten, Bedeutungen und Wirkungsformen mit einem analytischen Impetus nähern zu können, versammelte Warburg unterschiedliche Reproduktionen und ordnete diese auf schwarzen, mit Sackleinen bespannten Gestellen an. Die Arrangements auf unterschiedlichen Bildtafeln wurden aus einem überschaubaren Fundus von 1.500 bis 2.000 Fotografien heraus generiert. Die Idee, dass durch Kombinationen wissenschaftliche Erkenntnisse gewonnen werden könnten, war für die Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts prinzipiell kein ungewöhnlicher Ansatz. Denn die kunstwissenschaftliche Forschung jener Zeit wurde von einer Herangehensweise bestimmt, die sich auf die Ordnung

sowie die Auswahl eines Objektbestandes konzentrierte. Gemälde, Zeichnungen und Grafiken wurden möglichst mit identifizierbaren Künstlern verknüpft. Diese konnten sodann zu geographisch bestimmbareren sogenannten Schulen zusammengefasst werden. Für diese Clusterbildung war es unerlässlich, die individuelle Arbeitsweise zu beschreiben und verallgemeinernd einem Stil zuzuordnen. Einher gingen hiermit normative Überlegungen, da etwa bestimmte Epochen und Regionen als wichtiger erachtet wurden. So waren Abgrenzungsoptionen von Bedeutung, welche ein Konkurrenzverhältnis aufbauten und wertende Schlussfolgerungen integrierten. Interaktionen zwischen Stilformen standen nicht im Fokus der Untersuchungen. Der Kreis der „Kunstwissenschaftlichen Bibliothek Warburg“ (KBW) verfolgte einen anders gelagerten Ansatz, welcher zwar auch Ordnungsformen integrierte, diese aber neu durchdachte. So wurden unterschiedliche Dokumente hierbei nicht nur miteinander in Verbindung gebracht, sondern als Faktoren verstanden, welche aktive Beziehungsverhältnisse einzugehen vermochten.



Abb. 1: Ausstellungsansicht „Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache“, 1927

Das Medium der Erzeugung von Wissen an der KBW bestand aus der Kombination von Bildern auf Tafeln und aus Sprache. Anhand der Ausstellung mit dem Titel „Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache“, 1927 im Lesesaal der Bibliothek, lässt sich bereits erahnen, dass die Präsentationen keinen ästhetischen Ansatz verfolgten.

Verschiedenste Reproduktionsformen scheinen miteinander kombiniert worden zu sein und lassen auf den ersten Blick keinerlei geläufige Strukturen erkennen. Ein Detail aus der Präsentation „Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache“ vom Januar 1927 betont darüber hinaus die Option einer Dynamisierung der Objekte.² So sind die Bücher, obwohl teilweise aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, nur mit Schnüren fixiert, um insbesondere ein Aufschlagen anderer Seiten zu ermöglichen. Es deutet sich

bereits nach dieser kurzen Sequenz an, dass das hier verfolgte Ordnungsverständnis nicht einen fixierten Abschluss als Ziel hatte, sondern dynamisch gedacht war. Der Fundus an Abbildungen war in diesem Kontext nicht normativ ausgerichtet. Dennoch war dessen Limitierung konstruktiv wichtig, um die Energie der Erkenntnismöglichkeiten produktiv kalkulieren zu können. Die Reduktion bildete das relevante Material, um aus den Anordnungen heraus den Denkraum ausgestalten zu können.

MNEMOSYNE-ATLAS

Im Zentrum der weiteren Überlegungen steht exemplarisch das Projekt des sogenannten „Mnemosyne-Atlas“, an dem in den Jahren ab 1924 bis zu Warburgs Tod 1929 intensiv an der KBW gearbeitet wurde.



Abb. 2: „Mnemosyne Atlas“,
Tafel 72

Überliefert sind drei fotografische Zustandsbeschreibungen, die zwischen 1928 und 1929 angefertigt wurden. Die Serien umfassten jeweils um die 40 Tafeln, die insgesamt bis zu 2.000 Abbildungen präsentierten. Was den Bilderatlas prägte, war seine dichte Kombination an Abbildungen, deren variierende Größen und Qualitäten sowie eine Anordnung, die zunächst keiner unmittelbar ersichtlichen Struktur oder Leserichtung folgte: eine radikale Form der Ordnung, die möglicherweise erst in der realen Diskussion vor den Tafeln ihr volles Potenzial hätte entfalten können, worauf Warburgs Notiz im Oktober 1929 hinweist: „Heftig Gestelle geschoben wegen Ghirlandajo: ihm Wind als Funktion im Wunschraum des Consortorie Medici vorgestellt. Rembrandt als Schlußbild (Masaccio und Rembrandts Schattenheilung Claudius Civilis und Leonardo).“³ Der engste Mitarbeiter Warburgs, Fritz Saxl, notierte vor 1928 einige Überlegungen zum Atlas. Der Ton ist hierbei keineswegs enthusiastisch und es lässt sich erkennen, dass insbesondere die unablässige Ordnung des Materials für Saxl ein Problem darstellt: „VI ist sicher eines der besten Blätter, wenn ein Text dazu kommt, der diese Gegenüberstellung des alltäglichen und des monumentalen Reiterkampfes verständlich macht und den Gozzoli so schön in die weltliche Hälfte platziert. [...] Es scheint mir, dass das im Druck etwas vortragmässig eingefügt wirken würde. Doch hängt da eben alles am Text.“⁴

Die Anmerkung gibt wichtige Hinweise darauf, dass in den Tafeln verschiedene inhaltliche sowie räumliche Sphären – „weltliche Hälfte“ – identifiziert werden können. Saxl beschreibt ebenso Warburgs Technik des Hinzufügens, auch wenn er diese deutlich kritisiert. Was sich aber in seiner skeptischen Einschätzung zeigt, ist die dynamische Grundausrichtung des Atlas. So geht für ihn an diesem Punkt eine Form der Ordnung verloren, da sich den Betrachtenden die Erkenntnisse

nicht mehr erschließen. Was bleibt ist eine schwierige Situation.

Wenige Jahre nach der Emigration der KBW nach London versuchte Ernst Gombrich 1937 eine Version des Atlas zu erstellen, welche in beeindruckender Deutlichkeit die mit dem methodischen Ansatz des Originals verbundenen Schwierigkeiten aufscheinen lässt.

In dieser Variante wurde offensichtlich geordnet, strukturiert und beschriftet. Es zeigt sich hier eine visuelle Deutung des Materials, welche die Konzeption des „Mnemosyne“-Atlas in der Gegensicht deutlich hervortreten lässt – wenn auch unabsichtlich. Explizit Warburg und der Kreis der KBW verfolgten eine völlig anders angelegte Idee, die letztendlich eine Art Bilderlabor als Ziel hatte und keine ikonographisch-normativ ausgerichtete Bildsammlung.⁵

KOMPLEX ABENDEMAHL

In den drei dokumentierten Fassungen des Atlas von 1928 und 1929 setzte sich Warburg mit dem Themenkreis des Abendmahls auseinander, welches er als eine moralische Situation auffasste.⁶ Er notierte 1927:

„Die christlich passiv tragische Pathosformel
das Abendmahl“⁷

Im Motiv verbinden sich unterschiedliche Sinnschichten, die sich im Kontext der spezifischen Situation des Abendmahls ausgestalten. Diese zeigt männliche Personen an einem Tisch. Die Szenerie war fest im kollektiven Gedächtnis europäischer Betrachter und Betrachterinnen verankert. Das Sichtbare musste nicht analysiert, sondern konnte unmittelbar rezipiert werden. Zu sehen ist ein sozialer Akt: das gemeinsame Mahl. Nur erscheint

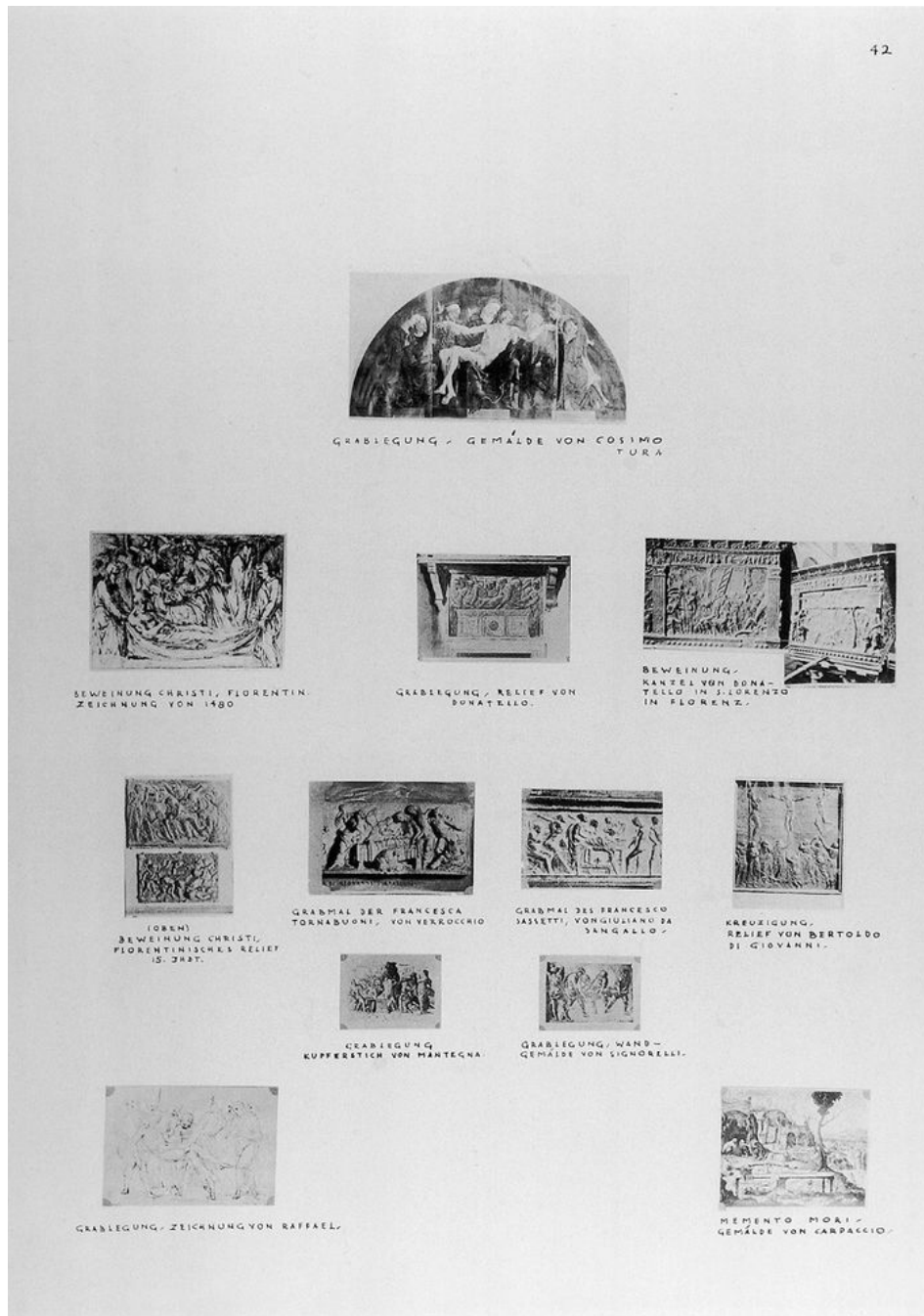


Abb. 3: Mnemosyne Atlas, Tafel 42 in der Fassung von 1937

das Geschehen keineswegs wertfrei, da der bevorstehende Opfertod Christi mitgedacht wird. Daher gestaltet sich die Pathosformel des Abendmahls nicht nur visuell aus, sondern diese ist untrennbar mit moralischen Überlegungen verbunden, welche im Bildakt der Betrachtung aufgeworfen werden. Das Motiv ist so nur bedingt als ein ikonografisches Faktum zu begreifen und stellt auch nicht das primäre Ordnungskriterium der Tafeln dar. Die Struktur der Bildordnung eröffnet vielmehr die Option sich emotionalen Grenzbereichen wie Abschied, Verrat, Opfertod und Erlösung diskursiv nähern zu können.

Passivität und Tragik beschreiben die Pole von aktueller, sichtbarer Situation und zukünftigem Ereignis. Die Ruhe des Moments liegt im Vollzug des zum Ritual werdenden Akts. Um diesen Aspekt in die Überlegungen aufnehmen zu können, integriert Warburg das Gemälde „Die Verschwörung des Claudius Civilis“ von Rembrandt in die Tafel und stellt damit eine starke Verbindung zwischen dem Abendmahl und der Verschwörungsszene her. Die Passivität gegenüber dem Schicksal im christlichen Abendmahl generiert die tragische Pathosformel, welche im Gemälde nachlebt. Dies ist hier nicht vordergründig visuell zu verstehen, sondern in einem umfassenden Sinne inhaltlich beziehungsweise humanistisch. Das Material und die Ordnungsformen sollten die Grundlagen für eine Theorie eines kollektiven Bildgedächtnisses ausbreiten.

In der Abfolge der drei Tafeln kann beobachtet werden, wie sich dieselben Motive einander annähern und auch wieder entfernen. In der zweiten Fassung drängt sich beispielsweise das Mailänder Abendmahlsfresko Leonardo da Vincis sogar zwischen die Bildwerke Rembrandts, um sodann wieder nach unten zu rücken. Die Konstellation von Gemälde und Zeichnung verschiebt sich zunächst aus dem

Zentrum nach links, bleibt aber in der Kombination vergleichbar. Auch gehören die beiden Darstellungen zu jenem Kreis an Abbildungen, die in allen dokumentierten Zuständen des Atlas montiert waren. Eine radikale Veränderung vollzieht sich auf Tafel 72 von 1929. Hier wurde die Verschwörungsszene in einer weitaus größeren Reproduktion angebracht und unmittelbar neben der Abendmahlszene positioniert. Die Kombination scheint die Tafel zu dominieren. Doch sind eine ikonographische sowie chronologische Reihung, die verstärkend auch horizontal gegliedert wären, keineswegs als Ordnungskriterien anzunehmen. Die Tafeln generieren vielmehr Denkräume, innerhalb derer ein verdichteter Fundus an Bildmaterial immer wieder in Bedeutungszusammenhänge gebracht wird.⁸ Die begrenzte Anzahl an visuellen Assoziationsträgern hilft den Betrachtungsmöglichkeiten Halt zu geben, ohne ihre intellektuelle Energie abzuriegeln. Das Ziel lag erstens in der Analyse des menschlichen Bildgedächtnisses, zweitens in der Beschreibung dynamischer Prozesse im Akt der Zivilisationsbildung. Hierfür waren die Abbildungen visueller Artefakte nötig, die sich als Energieträger in diesen Entwicklungen erwiesen. Ein normatives Bildverständnis kam hier nicht zum Tragen und hätte auch das vernetzt gedachte System der Bildtafeln behindert. Denn es handelt sich um ein Denken, welches Motive und Inhaltsebenen beweglich ordnet, indem es Verflechtungen temporär entstehen lässt. Dementsprechend bilden die Tafeln nicht Erkenntnisse ab, sondern generieren einen Raum, in welchem Wissen diskursiv entstehen kann. Die wichtige Bildkombination von Abendmahl und Verschwörungsszene zeigt, dass die methodische Ausrichtung des „Mnemosyne“-Atlas nicht ikonographisch oder enzyklopädisch war. Es ging Warburg vielmehr um eine Annäherung an das Nachleben des Abendmahls als einer gemeinschaftsstiftenden, sozialen Aktion.

Die diskursive Grundausrichtung der Tafeln kann auch als Hinweis auf deren mobile Ordnung verstanden werden. Eine Dynamik, die als überaus produktives Moment der Bildkonstellationen begriffen werden kann. Es handelt sich hierbei um die engeren und weiteren Nachbarschaften der Bilder, welche obwohl auf der Tafel fixiert, zu potentiellen Bewegungen – verrücken, verweisen, pulsieren – führten, die mitzudenken und mitzusehen waren.

SCHLUSS

Die Tafeln des „Mnemosyne“-Atlas wurden aus einem bestimmten Beweggrund geschaffen. Sie sollten Wissen vermitteln, gegebenenfalls vorstellen und dieses weiterführend hervorbringen. Das sich aus den Bild-Ordnungen generierende Geflecht wurde von Warburg dynamisch und kommunikativ gedacht. Warburg verfolgte hierbei ein Verfahren der Kombination, welches stringent vom Bild ausgehend konzipiert wurde und etwa Fragen der Materialität in den Hintergrund rückte. Die Bedeutung der Artefakte als Werke der Kunst war sekundär und der Atlas wurde ein Element einer „Wissenschaft vom Bilde“, wie es Warburg 1926 formulierte.⁹ Von zentraler Bedeutung waren der Akt und die Zeit der Ordnung. Dieser konnte fotografisch dokumentiert werden. Er war aber nicht als eine Fixierung, als ein abschließendes Ergebnis, zu deuten. Die Ordnung war der Vorgang selbst und nicht ein Endpunkt. Vor diesem

Hintergrund erscheint der beschränkte Bildfundus des „Mnemosyne“-Atlas überaus sinnvoll. Dieser sollte weder einen Kanon ausgestalten noch war ein normativer Ansatz intendiert. Denn die unablässige Ordnung ist der methodische Kern, welcher dazu vorgesehen war, die Grundakte, also die Entstehungsbedingungen menschlicher Kultur, erfassen zu können. In diesem Sinne ist eine Ordnung nicht dazu gedacht, das Material zu fixieren, sondern dessen Dynamis zu erhalten. Der Mnemosyne-Atlas hatte hierfür den ordnenden Rahmen ausgestaltet.

- 1 Brief an Karl Vossler, 12. Oktober 1929, zitiert nach Charlotte Schoell-Glass: Superlative der Gebärdensprache. Kindermord. In: Philine Helas (Hg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin 2007, S. 155–169, hier S. 155.
- 2 Uwe Fleckner / Isabella Woldt (Hg.): Aby Warburg. Bilderreihen und Ausstellungen. Berlin 2012, S. 83.
- 3 Karen Michels / Charlotte Schoell-Glass (Hg.): Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Berlin 2001, S. 549.
- 4 Warburg Institute Archive, WIA III.104.2.1. Mnemosyne.
- 5 Frank Zöllner: „Eilig Reisende“ im Gebiet der Bildvergleichung. Aby Warburgs Bilderatlas „Mnemosyne“ und die Tradition der Atlanten. In: Marburger Jahrbuch 37 (2010), S. 279–304.
- 6 Martin Warnke / Claudia Brink (Hg.): Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne. Berlin 2000, S. 119.
- 7 Notiz, 20. April 1927. Warburg Institute Archive III.102.2.1 Mnemosyne.
- 8 Siehe die Beiträge in Martin Tremel / Sabine Flach / Pablo Schneider (Hg.): Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien. München 2014.
- 9 In einem Brief an Moritz von Geiger, 17. November 1926, zitiert nach Thomas Hensel: Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien. Berlin 2011, S. 12.

Andreas Huth

Unordnung. Zur Kritik kunstwissenschaftlicher Ordnungssysteme

Im Oktober 2022 hingte die Alte Pinakothek in München in ihrer Dauerausstellung rund zweihundert Bilder um. Auf der Website des Museums heißt es zur Aktion „Alte Meister in Bewegung“: „Erstmals in der Geschichte der Alten Pinakothek wird die traditionelle Ordnung der Galerie, die chronologischen und geographischen Gesichtspunkten folgt, in weiten Teilen des Rundgangs hinterfragt.“¹ Tatsächlich stört die – vorerst auf zwei Jahre begrenzte – Umhängung eines relevanten Teils der Sammlung die Ordnung,² auf die das Stammpublikum und die Kunsthistoriker:innen trainiert sind, und lenkt so den Blick auf die Kriterien, nach denen diese und andere Sammlungen vormoderner europäischer Kunst sortieren. Laut dem Sammlungsdirektor Andreas Schumacher habe man sich „ganz bewusst“ für eine „Befragung der Werke durch eine aktuelle, zeitgemäße Kunstgeschichte“ entschieden, auch wenn dies den „bisherigen kunstwissenschaftlichen Regeln der Ordnung nach Schulen, nach Stilen, nach Chronologien [...] widerspricht.“³

Akademische Kunstwissenschaftler:innen – im Selbstbild ebenfalls die „aktuelle, zeitgemäße Kunstgeschichte“ – mögen

angesichts dieser „Regeln der Ordnung“ müde abwinken, nichtsdestotrotz ist zu konstatieren, dass deren Kategorien nach wie vor sehr lebendig sind: Artefakte werden – trotz Kritik und löblicher Ausnahmen – nicht nur in Museen und Sammlungen, sondern auch in den Kunstwissenschaften noch immer nach den von Schumacher genannten, vorgeblich rationalen und neutralen Großkategorien geordnet. Dabei ist klar, dass je allgemeiner die Kategorie ist, die Wahrscheinlichkeit steigt, dass etwas nicht sinnvoll erfasst wird oder wichtige Informationen verloren gehen. Gleichzeitig „framen“ die Zuweisungen den Blick sowohl der Besucher:innen von Museen als auch der Wissenschaftler:innen.

Im Folgenden werden nach einem Blick auf die Kategorien Ansätze vorgestellt, die auf einem produktiven Verständnis von Un-Ordnung beruhen. Sie verzichten auf die Hierarchisierung der mit den Objekten verbundenen Informationen und kommen so – trotz zum Teil noch immer fehlerhafter, problematischer oder unzureichender Kategorien – ihrer Komplexität näher.

KATEGORIEN

Die angesprochenen „chronologische(n) und geografische(n) Gesichtspunkte“ klingen nach nüchternen, unanfechtbaren Kategorien, die durch die verlässliche Zuordnung zu einer „Epoche“ und einem „Land“ oder einer Region eine kulturgeschichtliche Kontextualisierung gestatten. Die als „geografisch“ bezeichnete Kategorie fokussiert auf die Herkunft der Produzent:innen und den Herstellungsort eines Artefakts. Geordnet wird nach Ländern – oft mit den modernen Nationalstaaten identisch – sowie „Schulen“, „Kulturräumen“ und „Kunstlandschaften“, problematische Begriffe allesamt.⁴ Am sichtbarsten ist diese Kategorie im Raumplan großer Museen, die so die anhaltende Wahrnehmung von Kunst als nationale Kulturleistung mitverantworten. Die seit Jahrzehnten erforschte Rolle vielfältiger künstlerischer Traditionen sowie der motivischen, technischen und materialen Transfers in mehr oder weniger großen geografischen Räumen, des Kunstmarkts, der Dynamiken des kulturellen Austauschs und der Mobilität der Produzent:innen kommen dort oft nur am Rande vor.⁵

Die zweite genannte Kategorie ist die „chronologische“: Artefakte werden auf Basis ihrer dokumentierten oder geschätzten Entstehungszeit und ausgewählter Merkmale stilgeschichtlichen oder kulturhistorischen „Epochen“ oder „Phasen“ der individuellen künstlerischen Produktion zugeordnet, die mehr oder weniger genau definierten Zeitspannen entsprechen. Grundlage der chronologischen Ordnung ist die Vorstellung einer linearen und progressiven „Entwicklung“ – ein Modell, das für geografische Räume ebenso benutzt wird wie für die Produzent:innen, deren Arbeiten gern noch in Frühwerk, Reife und Spätwerk unterteilt werden, was

entsprechende Erwartungen (und daraus folgend: Deutungen) mit sich bringt. Dasselbe gilt für die Unterscheidung von Früh-, Hoch- und Spätstil innerhalb der üblichen stilgeschichtlichen Bezeichnungen. Wie die geografische stützt sich auch die chronologisch-stilgeschichtliche Ordnung auf Leitobjekte, die Eindeutigkeit versprechen und deshalb in nahezu jeder Epochenübersicht auftauchen. Der Komplexität des einzelnen Artefakts werden diese Kategorien meist kaum gerecht.

MEHR KATEGORIEN

In der eingangs zitierten Erläuterung zu den „Alten Meistern in Bewegung“ fehlen einige Kategorien, die hier der Kürze wegen nur aufgezählt werden sollen. Sortiert wird selbstverständlich auch nach Medien („Gattungen“, vor allem Malerei, Bildhauerei, Grafik) und dem einem Medium zugebilligten Status (nachgeordnet beispielsweise: „Kunstgewerbe“), der kunstwissenschaftlichen Anerkennung künstlerischer Qualitäten („Meisterwerk“), Zuschreibungen sowie Erhaltung. Zu nennen sind jedoch auch soziale Hierarchien, Religion, Hautfarbe und Geschlecht, wobei es zumindest auf dem Feld der als „Hochkunst“ angesehenen Gattungen wenig andere als von christlichen weißen Männern produzierte und beauftragte Objekte gibt. Führt man sich alle genannten Kategorien einzeln und in ihrer Gesamtheit vor Augen, wird klar, wie beschränkt der gesammelte, bewahrte, erforschte, ausgestellte und vermittelte Ausschnitt aus der künstlerischen Produktion der Vormoderne ist. Wie Linda Nochlin bereits 1971 forderte,⁶ ist es notwendig, die strukturellen Gründe für solche Lücken zu untersuchen – nicht zuletzt, um durch die Arbeit gegen die tradierten Ordnungssysteme zu intersektionalen Perspektiven beizutragen.

UNORDNUNG UND UMORDNUNG

Kern der Kategorien ist die Vorstellung von Eindeutigkeit. Hierfür werden aus der Fülle möglicher Aspekte einzelne herausgegriffen und als besondere, zum Teil sogar als universell gültig angesehene Kriterien eingesetzt. Zur Bestätigung der Gültigkeit des Ordnungssystems dienen Artefakte, die die Erwartungen perfekt zu erfüllen scheinen. Zu belegen ist dies hervorragend am Beispiel der architektonischen „Stilepochen“.⁷ Grundlage dieses Systems ist die Festlegung eindeutiger, als „charakteristisch“ oder „typisch“ bezeichneter Grundformen. Aus ihnen werden „Stile“ mit spezifischen Kennzeichen konstruiert: a) überregional stark rezipierte technische und formale Innovationen (wie „Gotik“ oder „Bauhaus“), b) markante, oft partiell retrospektive Formänderungen (sogenannte Renaissance, Klassizismen und Neo-Stile) sowie c) „maßlose Weiterentwicklungen“ („Manierismus“, „Rokoko“). Jede einzelne Epochenbezeichnung ist mit tradierten Werturteilen, pauschalisierenden Vorstellungen und kulturgeschichtlichen Projektionen beladen, die die angeblich durch ihren wissenschaftlichen Gebrauch neutralisierten Begriffe zu gefährlichen Schablonen machen. Statt sich durch eine große Zahl möglichst präziser Informationen um eine Annäherung an die (hier: formale) Komplexität eines Artefakts zu bemühen, wird dieses an den „reinen“ Formen weniger Vorbilder gemessen und eingeordnet. Artefakten, die sich der Eindeutigkeit verweigern, begegnet unser Fach bis heute mit noch/schon-Bewertungen, Zentrum/Peripherie-Konstrukten sowie Bezeichnungen wie „Verunklärung“ und „Vermischung“ oder macht „Einflüsse“ geltend.⁸

Obwohl es nicht erst seit gestern vehemente Kritik hieran gibt, greifen Teile der Wissenschaft und der Lehre, die meisten Sammlungen vormoderner

(europäischer) Objekte und die populärwissenschaftliche Vermittlung kunsthistorischen Wissens weiter auf solche Kategorien zurück. Je nach Bereich wird zur Rechtfertigung darauf verwiesen, dass die konventionellen Kategorien fest etabliert seien, es sich ohnehin nur noch um „Vereinbarungsbegriffe“ handle und Studierende und „Laien“ diese Ordnungen zur Orientierung wünschen und brauchen würden.⁹ Selbst wenn die tradierten Kategorien zum Beispiel die universitäre Lehre erleichtern würden, stellt sich die Frage, warum ihre gründliche Dekonstruktion nicht ebenfalls fester Bestandteil des Studiums ist. Aufgabe der Museen für vormoderne Kunst wäre es, die bisherige Ordnung – so sie denn überhaupt beibehalten werden muss – immer wieder durch das Eröffnen neuer Perspektiven und damit neuer Zugänge aufzubrechen.¹⁰

INFORMATIONEN STATT KATEGORIEN

In zwei Bereichen werden seit längerem Wege beschritten, die für die Kunstgeschichte interessant sind: zum einen in Bibliotheken und zum anderen im so genannten „Wikiversum“, zu dem neben der Online-Enzyklopädie die internationale Meta-Datenbank Wikidata, Wikimedia Commons (für Medien aller Art), Wikisource (für Textquellen), das Wiktionary (als Wörterbuch) und weitere Projekte gehören.¹¹

Für Bibliotheken sind Bücher meist weniger als Objekte interessant, sondern als Speicher von Wissen. Zu dessen Erschließung diente ab dem 19. Jahrhundert die Verschlagwortung der Bücher; die Zahl der Schlagworte war jedoch – man erinnere sich an die bis vor wenigen Jahren noch anzutreffenden Zettelkästen – vergleichsweise klein. Erst der Einsatz von EDV revolutionierte das Katalogwesen, denn er erlaubte höhere Treffermengen und – bei Kombination von mehreren

Schlagworten – präzisere Ergebnisse. Ab der Jahrtausendwende wurde durch das Internet und die Digitalisierung nicht nur der Zugang vereinfacht, sondern es wuchs auch die Zahl der Schlagworte weiter. Dank der Volltextsuche konnte die Recherche nun sogar auf den gesamten Buchinhalt ausgedehnt werden – jedes in einem Text enthaltene Wort kann nun ein Suchbegriff sein. Diese Art der Recherche entspricht dem heute üblichen Recherchieren im Netz, bei dem Stichworte in ein Freitextfeld eingegeben werden.

Die Vorteile des Internets hinsichtlich des niedrigschwelligen Zugriffs, des Bewältigens gewaltiger Datenmengen, der Partizipation der Nutzer:innen und der Verknüpfung verschiedener Medienformate nutzen auch die Wikipedia und Wikidata. Die in den für die Kunstwissenschaften wichtigen Bereichen – Artikel zu Kunstwerken, Künstler:innen, Fachgeschichte, Fachtermini, Materialien und Techniken – anzutreffenden Kategorien reproduzieren zum Teil das tradierte Ordnungssystem. Gleichzeitig stellt die Wikipedia durch ihre offene Struktur die Mittel bereit, um dessen Grenzen produktiv aufzuheben: Es ist kein Problem, die wertenden und unscharfen alten Kategorien nach und nach durch eindeutigere Begriffe, vor allem aber durch eine höhere Informationsmenge zu ersetzen. Die internen Verlinkungen sorgen zudem für eine Kontextualisierung, wie sie kein herkömmliches Lexikon und Fachbuch leisten kann. „Umordnung“ heißt hier also vor allem, die zu verzeichnenden Artefakte mit mehr und präziseren Informationen zu verknüpfen. Das alte Ordnungssystem würde so in einer produktiven „Unordnung“ aufgelöst werden. Für die unser Fach betreffenden Artikel hat die „AG Kunstwissenschaften+Wiki-pedia“ (kuwiki) 2022–2023 ein „Living Handbook“ erarbeitet,¹² das die auch in der Online-Enzyklopädie übliche Kategorisierung konstruktiv angeht und zum

Beispiel Jahresangaben statt Epochenbezeichnungen sowie die Nennung von Arbeitsorten von Künstler:innen statt Nationalitäten empfiehlt. Dem „Living Handbook“ zufolge sind Gattungszuweisungen durch Angaben zu Material und Technik zu ersetzen; Informationen zur Objektgeschichte und zur Erhaltung sollen das Objekt in seiner Zeitlichkeit erfassen, statt allein auf den „Originalzustand“ zu fokussieren. Anstelle der gängigen Superlative – „bedeutendstes Werk“, „bahnbrechend“, „Wegbereiter“ – schlägt kuwiki eine möglichst nüchterne Rezeptionsgeschichte vor.

Die Wikipedia kann als Schnittstelle einer solche Fragen reflektierenden Kunstwissenschaft und der Öffentlichkeit eine entscheidende Rolle bei der notwendigen „Umordnung“ einnehmen. Wenn es gelingt, die tradierten Kategorien im Online-Lexikon aufzulösen und durch Informationen zu ersetzen, wird sich das langfristig auf die Wahrnehmung von Artefakten und Künstler:innen, aber auch des Fachs insgesamt auswirken. Den Kunstwissenschaften würde die Mitarbeit an der Wikipedia bei der Reflexion ihrer Grundlagen helfen. Ähnliches könnten in den Museen und Sammlungen – zumindest vorübergehend – flexiblere, auf einzelne Objekte oder kleine Objektgruppen bezogene Ausstellungskonzepte und Interventionen leisten, die wie in München die alte Ordnung radikal in Frage stellen. Das würde den diversen Publikumsinteressen mehr Zugänge ermöglichen – und ist auch aus wissenschaftlicher Sicht überfällig.

- 1 <https://www.pinakothek.de/de/ausstellung/alte-meister-in-bewegung> (zuletzt aufgerufen am 25.5.2024).
- 2 In einem Interview erklärte Andreas Schumacher, Direktor der Alten Pinakothek, dass man (hier in der Paraphrase der Journalistin): „definitiv nicht mehr zur bisherigen Hängung zurückkehren“ werde; <https://lettenbauer.com/2023/01/alte-meister-in-bewegung-neu->

- haengung-der-alten-pinakothek-muenchen-kunstgeschichte-neu-denken/ (zuletzt aufgerufen am 14.2.2024).
- 3 Ebd.
 - 4 Hierzu u. a. Iris Grötecke: „Mittelalterforschung und wissenschaftliche Reform nach 1968. Kunstgeographie zwischen Kontinuität, Umkodierung und Auflösung“. In: Martin Papenbrock / Norbert Schneider (Hg.): Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968 (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 2010, 12), S. 99–116; siehe auch Simone Hespers: Kunstlandschaft. Eine terminologische und methodologische Untersuchung zu einem kunstwissenschaftlichen Raumkonzept. Stuttgart 2007.
 - 5 Hinzu kommt, dass weite Teile Europas – vom Rest der Welt ganz zu schweigen – in den Museen für vormoderne Kunst und in den akademischen Kunstwissenschaften nicht vorkommen oder zu Spezialbereichen (z. B. „Kunstgeschichte Osteuropas“) erklärt werden.
 - 6 Linda Nochlin: „Why Have There Been No Great Woman Artists?“. In: Art News, 69 (1971), S. 22–39; in deutscher Übersetzung: Linda Nochlin: „Warum gab es keine großen Künstlerinnen“. In: Linda Nochlin / Maura Reilly (Hg.): Warum gab es keine großen Künstlerinnen? Essays 1971–1999, übers. von Margot Fischer. Wien 2023, S. 59–97.
 - 7 Vgl. u. a. Robert Suckale: „Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen“. In: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. München 2003 (Text zuerst 1989 publiziert), S. 287–302. Einen Überblick

- zum (stilgeschichtlichen) Konstrukt Renaissance (und einen alternativen Ansatz) liefert: Ulrich Pfisterer: Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445. München 2002; v. a. Kap. 1 und 2; Siehe hierzu auch aus kulturgeschichtlicher Perspektive: Hans Christian Hönes u. a. (Hg.): Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky. Passau 2013; v. a. S. 5f.
- 8 Hierzu zuletzt Christine Tauber: „Noch einmal: ‚Wider den Einfluss!‘. In: Ulrich Pfisterer / Christine Tauber (Hg.): Einfluss, Strömung, Quelle: aquatische Metaphern der Kunstgeschichte. Bielefeld 2018, S. 9–25.
 - 9 <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-i-die-renaissance-als-leitkultur-1400-1570/renaissance> (zuletzt aufgerufen am 14.2.2024).
 - 10 Siehe hierzu auch Andreas Huth: „Diversifizieren. Zur Zukunft von Sammlungen vormoderner europäischer Kunst. Editorial 2“. In: Andreas Huth / María López-Fanjul y Díez del Corral (Hg.): Neue Strategien für alte Kunstsammlungen. Kunstwissenschaftliche Forschung als Basis für Outreach, kritische Berichte (2022, 4), S. 10–21.
 - 11 https://de.wikipedia.org/wiki/Wikimedia_Foundation#Projekte (zuletzt aufgerufen am 14.2.2024).
 - 12 https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Arbeitsgemeinschaft_Kunstwissenschaften_%2B_Wikipedia,_%2B_Wikipedia/Living_Handbook (zuletzt aufgerufen am 14.2.2024).



Kurzbiografien

QINGYU CAI hat Germanistik im Kulturvergleich und Europäische Kunstgeschichte in Shenyang (China) und Heidelberg studiert. Seit 2021 promoviert sie an der Graduiertenschule Sprache & Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einem komparatistischen Projekt über das Sammeln in der Gegenwartsliteratur und ist Stipendiatin des LMU-CSC-Programms. Im Fall-Term 2023 war sie Gastdoktorandin am Department of German der New York University. Außerdem übersetzt sie freiberuflich deutschsprachige Sachbücher und Literatur ins Chinesische.

NINA ECKHOFF-HEINDL hat Kunstgeschichte und Philosophie (Bochum) studiert und ihre Cotutelle-Promotion 2021 (Köln und Zürich) abgeschlossen. Mit ihrem PostDoc-Projekt „dis/ability als Analysekategorie. Körpernorm in Kunst und Ästhetik des langen 19. Jahrhunderts“ ist sie im DFG-Graduiertenkolleg 2661 „anschießen - ausschließen“ assoziiert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Kunst und visuellen Kultur der Moderne und Gegenwart mit Schwerpunkt auf Material- und Medienspezifika, die Bedeutungskonstruktion durch sinnliche Wahrnehmung sowie Intersektionalität von identitäts- und differenzstiftenden Kategorien, den Dis/ability Studies und den Comics Studies.

EVA V. ENGELBERG-DOČKAL studierte Kunstgeschichte in München und Bonn und promovierte mit einer Arbeit über J.J.P. Oud an der Universität Augsburg. Sie lehrte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, der Hochschule für Bildende Künste und der Hafencity Universität in Hamburg sowie der Bauhaus-Universität Weimar. Dort wurde sie 2017 mit einer Arbeit zur Frage des Staatsstils in der dänischen Architektur um 1800 habilitiert und vertrat 2017 bis 2019 die Professur Theorie und Geschichte der modernen Architektur. Seit 2019 ist sie Professorin für Architekturgeschichte an der Universität Siegen. Einen aktuellen Forschungsschwerpunkt bildet die Architekturhistoriografie seit der Moderne.

FRIEDERIKE HAUFFE forscht am Institut Praktiken und Theorien der Künste an der Hochschule der Künste Bern (HKB) zum Thema künstlerische Nachlässe. Sie studierte an der Freien Universität Berlin (FU) Kunstgeschichte und Geschichte und promovierte als Stipendiatin der Gerda Henkel Stiftung zu Albrecht Altdorfers Architekturbildern. Neben ihrer Lehrtätigkeit an der FU leitet sie verschiedene Hochschulweiterbildungen im Bereich Professionalisierung im Kunstbetrieb: seit 2010 ‚Kuratieren‘, seit 2016 ‚Kunst | Werk | Nachlass‘, Universität der Künste Berlin, seit 2019 CAS ‚Werk- und Nachlass-Management‘, HKB. 2017 bis 2021 war sie Mitglied des Vorstands Bundesverband Künstlernachlässe.

STEPHANIE HEROLD ist Kunsthistorikerin und Denkmalpflegerin. Seit 2021 ist sie Professorin für Städtebauliche Denkmalpflege und Urbanes Kulturerbe am Institut für Stadt- und Regionalplanung der TU Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen den Umgang mit jungem architektonischem Erbe von der Moderne bis zur Postmoderne (mit einem Fokus auf DDR-Architektur), dissonantes Erbe in Osteuropa sowie Prozesse emotionaler Denkmalaneignung und Ästhetik. Sie ist Mitglied verschiedener Fachverbände, darunter der Association of Critical Heritage Studies und ICOMOS, und seit 2022 stellvertretende Vorsitzende des Arbeitskreises Theorie und Lehre in der Denkmalpflege.

ISABEL HUFSCHMIDT ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. 2009 promovierte sie in Kunstgeschichte an der Universität zu Köln über das Verlagswesen für Kleinplastik im Paris des 19. Jahrhunderts. Sie lebt und arbeitet in Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen u. a. Provenienz- und Sammlungsforschung, Museumsgeschichte, den Einsatz von KI in Kulturbetrieben, Gender bias in Museumsarbeit und Geschichtsrepräsentation sowie queere und dekoloniale Historiographien. Von 2016 bis 2020 war sie Kuratorin für Forschung, wissenschaftliche Kooperationen und Provenienzforschung am Museum Folkwang, Essen, und von 2021 bis 2023 Senior Scientist für Expanded Museum Studies an der Universität für angewandte Kunst Wien. 2023 erhielt sie das Wissenschaftsstipendium der Stadt Wien für das Projekt „Provenienz. Performative Migrationen eines Begriffs am Beispiel von Wiener Museen.“

ANDREAS HUTH hat in Berlin und Potsdam Restaurierung sowie Kunst- und Bildgeschichte studiert und war als freiberuflicher Restaurator für Wandmalerei und historische Architekturfassungen

tätig. 2016 wurde er an der FU Berlin mit einer Arbeit zu den Florentiner Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts promoviert. Anschließend arbeitete Andreas Huth als wissenschaftlicher Mitarbeiter (befristet) an der TU Berlin; 2023 wurde er auf die neugeschaffene Professur für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Techniken an die Universität Bamberg berufen.

GRIGORI KHISLAVSKI wanderte 1998 als einer der sogenannten jüdischen Kontingentflüchtlinge aus der ehemaligen Sowjetunion nach Deutschland ein. Nach mehrjähriger Lehrtätigkeit an verschiedenen Schulformen in den Fächern Geschichte, Latein, Deutsch und Gesellschaftslehre ist er aktuell Doktorand an der Professur für mittelalterliche Geschichte der Universität Erfurt. Er forscht interdisziplinär mit einem Schwerpunkt auf Soziologie und Mediävistik. Darüber hinaus befasst er sich mit der Antisemitismusforschung und der Entwicklung der historischen Semiotik. Seine letzten Veröffentlichungen sind unter anderem: „Das ‚Schisma von 1054‘ als mikro- und makrohistorisches Ereignis. Überlegungen zu einem theologisch-kirchenpolitischen Erklärungsmodell“. In: *Millennium* 18 (2021, 1), S. 405-481; „Weaponizing History. Russia's War in Ukraine and the Role of Historical Narratives“. In: *Journal of Applied History* 4 (2022), S. 102-125; „Historical Semiotics“. In: *Qeios*, 25.4.2023, DOI 10.32388/IXBMAN.

FRANZISKA KLEMSTEIN ist Kunsthistorikerin und Denkmalpflegerin. Seit Juni 2023 ist sie Inhaberin der Tandem-Professur für Digitale Methodik in den Geistes- und Kulturwissenschaften an der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz und der Hochschule Mainz. Sie

studierte Kunstgeschichte und Geschichte an der Freien Universität Berlin und der Vrijen Universiteit Amsterdam sowie Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie an der Technischen Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Architekturgeschichte, Denkmalpflege sowie in den Digital Humanities.

RACHEL MADER ist Kunstwissenschaftlerin. Seit 2012 leitet sie das Kompetenzzentrum Kunst, Design & Öffentlichkeit an der Hochschule Luzern - Design Film Kunst. Sie verantwortet sowohl praxisbasierte Forschungsprojekte zu künstlerischer Selbstorganisation, Kulturpolitik, Kunstvermittlung, dem Sammeln ephemerer Kunst (Live Performances), Kunstschulen als Heterotopien als auch Projekte in der Grundlagenforschung zu Themen wie künstlerischer Forschung, den 'Institutional Studies', Ambiguität in der Kunst oder auch Kunst und Politik. Rachel Mader ist Ko-Präsidentin des Swiss Artistic Research Network (SARN).

BEATE LÖFFLER studierte sowohl Architektur als auch (Kunst-)Geschichte. Ein Arbeitsaufenthalt in Tokyo inspirierte eine Studie zum Kirchenbau im modernen Japan, mit der sie an der TU Dresden promovierte. Sie arbeitete an der Universität Duisburg-Essen zu „Urban Systems in East Asia“ und verantwortete die architekturhistorische Perspektive im DFG-Projekt „Sakralität im Wandel: Religiöse Bauten im Stadtraum des 21. Jahrhunderts in Deutschland“. 2020 habilitierte sie sich an der Fakultät Architektur und Bauingenieurwesen der TU Dortmund mit einer Arbeit zu architekturbezogenen Wissensordnungen im 19. Jahrhundert und vertrat zuletzt eine Professur für Kunstgeschichte an der dortigen Fakultät Kunst- und Sportwissenschaften.

PABLO SCHNEIDER ist Kunsthistoriker und als Programmverantwortlicher beim Deutschen Kunstverlag tätig. Seine Forschungsschwerpunkte sind in den Bereichen der Frühen Neuzeit, der Politischen Ikonologie sowie dem Kreis der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek angesiedelt, wobei Methodenfragen im Mittelpunkt stehen. Weitere berufliche Stationen waren u.a. die Kolleg-Forschergemeinschaft Bildakt sowie der Forschungsverbund Bilderfahrzeuge - Warburgs Legacy and the Future of Iconology an der Humboldt-Universität, die Leuphana Universität und die Universität Trier (Vertretungsprof.). Pablo Schneider ist auch als Lehrbeauftragter an der Universität Hamburg tätig.

JOHANNES SÜSSMANN ist seit 2009 Professor an der Universität Paderborn für Geschichte der Frühen Neuzeit. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Bauten und Stadtanlagen als Formen politischen Handelns, Religionspluralität und die frühneuzeitliche (Vor-)Geschichte der Zivilreligion, die politische Begriffs- und Ideengeschichte mit einem Schwerpunkt auf der Antikenrezeption. Zurzeit arbeitet er über frühneuzeitliche Bibliotheken des Hellwegraums, über die historischen Bezeichnungen der heutigen BeNeLux-Region und an einem Buchprojekt mit dem Arbeitstitel „Raumregime. Wie frühneuzeitliche Bauten Geschichte machten“.

#4

FRIEDER HENNINGER &

IMPRESSUM

© 2024 Herausgeberinnen; Autor:innen;
Universität Siegen, Fakultät II:
Bildung · Architektur · Künste;
universi - Universitätsverlag, Siegen

Herausgegeben von:
Eva v. Engelberg-Dočkal und
Stephanie Herold

Gestaltung: probsteibooks
(Sabine Pflitsch und Andreas Tetzlaff, Köln)
Schriften: Feijoa medium und Geograph.
Druck: UniPrint Siegen

Erschienen bei:
universi - Universitätsverlag, Siegen
Printed in Germany

ISBN: 978-3-96182-186-0
DOI: doi.org/10.25819/ubsi/10583

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Cover auf Grundlage einer Fotografie des Treppenhauses, Gebäude der Architekturfakultät der TU Berlin von Bernhard Hermkes mit Hans Scharoun, 1963–68, Foto 2023, Eva v. Engelberg-Dočkal; vor Seite 1 Berliner Bär, Kölner Straße, Siegen, Stahlbetonplastik von Lily Voigt, 1974. Seit den 1950er Jahren reisten Berliner Kinder zur Erholung ins Siegerland, Foto 2023, Eva v. Engelberg-Dočkal; Seite 3 „Stuhlturm“, TU Berlin, Foto 2024, Fabian Schmerbeck; Trennbild S. 12f Werkstattgebäude des Staatlichen Bauhauses in Dessau, 1976 (wie Beitrag Engelberg-Dočkal Abb. 1); Beitrag Herold: Abb. 1, 2 Germany Images David Crossland / Alamy Stock Foto; Beitrag Engelberg-Dočkal: Abb. 1 Bundesarchiv, Bild 183-S0706-0010, Waltraud Grubitzsch, 6.7.1977; Abb. 2 William J. R. Curtis: Modern architecture since 1900. Oxford 1982, Abb. 14.10, 14.11, S. 194f; Abb. 3 Robert A. M. Stern: Modern classicism. London 1988, Abb. 138–140, S. 169; Trennbild S. 34f Staatliche Ingenieurschule für Bauwesen, Siegen, 1967, Friedrich Wilhelm Bertram und Elmar Lang (heute Campus-Paul-Bonatz-Straße), HASTK-RBA Best. 1466 (Inge von der Ropp), Fo 1; Beitrag Löffler: Abb. 1 Banister Fletcher: Sir Banister Fletcher's A history of architecture for the student, craftsman, and amateur. Being a comparative view of historical styles from the earliest period. London 1905, Frontispiz; Beitrag Klemstein: Abb. 1 Foto 2024, Franziska Klemstein; Trennbild S. 46f Nebentreppenhaus des Gebäudes der Architekturfakultät der TU Berlin mit Graffiti, Foto 2023, Eva v. Engelberg-Dočkal; Beitrag Eckhoff-Heindl: Abb. 1, 2, 3 Johann Gottfried Schadow: Atlas zu Polyclet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter. 4. Aufl. Berlin 1882; Beitrag Cai: Abb. 1 Qingyu Cai, 2024, used with permission of © The Museum of Innocence. Für die Hilfe bezüglich der Bildrechte wird den Mitarbeiter:innen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden herzlich gedankt; Beitrag Hauffe: Abb. 1, 2 Friederike Hauffe; Trennbild S. 67f Treppenhaus Architekturfakultät der TU Berlin, Foto 2023, Eva v. Engelberg-Dočkal; Beitrag Mader: Abb. 1, 3 Dossier Louise Abbéma, Musée d'Orsay, Paris; Abb. 2 Musée des Beaux-Arts, Pau; Beitrag Hufschmidt: Abb. 1 Zusammenstellung der Autorin; Abb. 2, 3 Looty.co, 2023; Trennbild S. 82f Berliner Bär, Kölner Straße, Siegen, Foto 2023, Eva v. Engelberg-Dočkal; Beitrag Schneider: Abb. 1 Uwe Fleckner / Isabella Woldt (Hg.): Aby Warburg. Bilderreihen und Ausstellungen. Berlin 2012 (The Warburg Institute, London); Abb. 2, 3 Martin Warnke / Claudia Brink (Hg.): Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne. Berlin 2000 (The Warburg Institute, London); Foto S. 95 (Ausschnitt aus Beitrag Herold Abb. 2); S. 101 Fernsehturm Berlin, Fotografie 2022, Eva v. Engelberg-Dočkal.



HERAUSGEBERINNEN DER SCHRIFTENREIHE
EVA V. ENGELBERG-DOČKAL (ARCHITEKTURGESCHICHTE) UND
PETRA LOHMANN (ARCHITEKTURTHEORIE UND -PHILOSOPHIE)